

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS
CAMPUS DE MARÍLIA

DANILA FARIA BERTO

À BEIRA DO ABISMO:
Entre literatura e escrita de si em Clarice Lispector

Marília
2018

DANILA FARIA BERTO

**À BEIRA DO ABISMO:
Entre literatura e escrita de si em Clarice Lispector**

Tese apresentada à Banca Examinadora para obtenção de título de Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Faculdade de Filosofia e Ciências da Universidade Estadual Paulista – UNESP - Campus de Marília.

Orientador: Prof. Dr. Luís Antônio Francisco Souza

Marília

2018

B545b Berto, Danila Faria
À beira do abismo: : entre literatura e escrita de si em
Clarice Lispector / Danila Faria Berto. -- Marília, 2019
167 p.

Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista
(Unesp), Faculdade de Filosofia e Ciências, Marília
Orientadora: Luís Antônio Francisco de Souza

1. Michel Foucault. 2. Clarice Lispector. 3. escrita de si.
4. subjetividade. 5. literatura. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca da
Faculdade de Filosofia e Ciências, Marília. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

DANILA FARIA BERTO

À BEIRA DO ABISMO:

Entre literatura e escrita de si em Clarice Lispector

Tese apresentada como parte do processo para obtenção do título de Doutora em Ciências Sociais, da Faculdade de Filosofia e Ciências – UNESP – Campus de Marília.

BANCA EXAMINADORA

Orientador: _____

Prof. Dr. Luís Antônio Francisco de Souza
Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Filosofia e Ciências, Campus de Marília.

2º Examinador: _____

Livre Docente Pedro Ângelo Pagni
Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Filosofia e Ciências, Campus de Marília.

3º Examinador: _____

Prof. Dr. Rodolfo Arruda Leite de Barros
Universidade Federal de Grande Dourados

4º Examinador: _____

Prof. Dr. José Geraldo Alberto Bertoncini Poker
Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Filosofia e Ciências, Campus de Marília.

5ª Examinadora: _____

Prof^a. Dra. Alessandra Teixeira
Universidade Federal do ABC

Marília, 18 de janeiro de 2019.

AGRADECIMENTOS

Gosto da palavra Gratidão. Ela me inspira. Devemos ser gratos todos os dias por tudo o que somos capazes de fazer, diante do muito pouco que realmente realizamos. Agradecer àqueles que permitiram que o caminho fosse percorrido é sinal de humildade, e tenho muito a quem agradecer para que tudo isso fosse possível:

Agradeço imensamente ao meu orientador e grande amigo, Prof. Dr. Luís Antônio Francisco de Souza, pela parceira de tantos anos (muitos mesmo!), por sua fé em mim, por acreditar que o projeto se tornaria algo possível, por todo respeito à minha liberdade e por estar sempre de prontidão quando eu precisava de orientação ou mesmo de uma palavra amiga. Obrigada, muito obrigada!

Agradeço a cada professor que compõe essa banca: Prof. Dr. José Geraldo Alberto Bertoncini Poker, Prof. Dr. Pedro Ângelo Pagni, Prof. Dr. Rodolfo Arruda Leite de Barros e a Prof^a. Dra. Alessandra Teixeira pelas suas presenças, por se dispuserem a ler minhas palavras e debatê-las. Pesquisadores que conhecem muito mais do que eu e que gentilmente se propuseram a discutir comigo as ideias apresentadas nessa tese. É só a partir do debate que podemos encontrar saídas para nosso futuro. É uma honra tê-los comigo!

Agradeço a minha irmãzinha, que mesmo de longe se fez tão perto, acompanhou minhas lágrimas, que não foram poucas, dariam para formar um rio, como Alice no país das Maravilhas. Obrigada Tatiana por não me deixar afogar nas lágrimas e por puxar minhas orelhas quando o drama era demais. Amo você, tanto que até dói, e será sempre minha irmãzinha!

Agradeço a minha mãe e irmã mais velha, Vera e Vanessa, por serem meu suporte, por toda a paciência, por todas as palavras de sabedoria, por me darem a força necessária para continuar, inclusive me lembrando de descansar quando era preciso e não me deixarem chegar à exaustão. Não só de tese vive um professor. Eu as amo tanto e vocês três sempre serão meus motivos!

Agradeço ao amor da minha vida, Renato, por ser a cor dos meus dias. Obrigada por compreender cada um dos meus momentos, meus ataques, meus silêncios, minhas distâncias.

Você é a única e melhor pessoa para ter ao meu lado, meu companheiro, meu porto onde atraco meu barco. Não dá para agradecer tudo o que faz por mim!

Impossível não agradecer a essas duas pessoas incríveis, Emerson e Sílvia, não só pela leitura crítica ao trabalho, mas também todas as palavras de apoio e força para que eu não desistisse no meio do caminho e por todas as conversas ao longo das madrugadas. Como diria Clarice, “Amizade é matéria de salvação”. Elas realmente me salvaram. Obrigada, queridos!

Não poderia deixar de agradecer a minha segunda família, a equipe da EMEF Prof. Olímpio Cruz, lugar que tanto amo e que trabalho há dezoito anos. Somos mesmos uma família. Obrigada à equipe maravilhosa que me acompanharam nesse processo, aos meus diretores Fabiano Todisquini e Samara Sossai Arle, por me apoiarem e facilitarem o processo sempre que podiam, uma vez que não houve qualquer apoio ou incentivo por parte da SME. É preciso agradecer também a cada um dos amigos e professores que se preocuparam com minha saúde (sim, escrever uma tese adocece, principalmente tendo dois empregos), pelos abraços recebidos e por todo carinho sempre que falavam que eu conseguiria. Vocês são os melhores!

E por fim, mais não menos importante, é preciso citar alguns nomes que fizeram a diferença nessa trajetória: Paula (minha inspiração para o quarto capítulo), obrigada por toda troca de ideias e todas as discussões sobre o feminismo e Clarice Lispector; Sandra Márcia, Michelle e Milena (Vocês não são só legais, são maravilhosas!); Sandra Barros, Sandra Bassetto e Soraia, minhas companheiras de alfabetização que tanto me auxiliaram e me escutaram; Shauma, Érica e Daniela Maia, sei que as viagens para Tupã se alongavam quando me ouviam falar sobre a tese, mas vocês tornavam minhas viagens mais leves com nossas risadas, obrigada por toda amizade!

Que estou eu a dizer? Estou dizendo amor. E à beira do amor estamos nós. (Clarice Lispector)

RESUMO

Neste trabalho pretendeu-se uma discussão a respeito do que Foucault compreende por processos de subjetivação para a constituição do sujeito contemporâneo, procurando conceber a escrita sob um novo viés, qual seja, a possibilidade de ser entendida também como uma técnica de si que permita aos sujeitos comporem suas subjetividades. Na experimentação da forma de se conceber os textos literários, sob a perspectiva teórico-metodológica de Michel Foucault, realizou-se uma leitura dos escritos de Clarice Lispector de forma a esquadrihar em suas palavras a possibilidade da escrita ser mais do que uma técnica de governo, mas uma prática de composição de subjetividades. É no espaço da autora de criação literária, de reinvenção da escrita que a hipótese desse trabalho se encontra, buscando enxergar a escrita como processo de subjetivação e de prática de si que autorize que esse sujeito encontre seu espaço de liberdade, resistindo aos poderes disciplinares e biopolíticos de nossa sociedade atual.

Palavras-chave: Foucault, Clarice Lispector, escrita, subjetividades, literatura.

ABSTRACT

In this work we intend to discuss what Foucault understands by subjectivation processes for the constitution of the contemporary subject, trying to conceive writing under a new bias, that is, the possibility of being understood also as a technique of self that allows subjects to compose their subjectivities. In the experimentation in the form of conceiving the literary texts, under the theoretical-methodological perspective of Michel Foucault, a reading of the writings of Clarice Lispector was realized in order to scan in his words the possibility of the writing to be more than a technique of governing, but a practice of composition of subjectivities. It is in the space of the author of literary creation, of reinvention of writing that the hypothesis of this work is found, seeking to see writing as a process of subjectivation and self-practice that allows this subject to find his space of freedom, resisting the disciplinary and biopolitical powers of our current society.

Keywords: Foucault, Clarice Lispector, writing, subjectivities, literature.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
CAPÍTULO I:	
Da filosofia à literatura - a produção ética de Clarice Lispector	24
I.1 Nas curvas da filosofia: A ética e o cuidado de si.....	24
I.2 Nas curvas das palavras: A escrita como uma prática de si	38
I.2.1 Hypomnemata:	40
I.2.2 Correspondência:.....	41
I.3 A composição Clarice.....	43
I. 3.1 A verdade na escrita de Clarice Lispector.....	50
CAPÍTULO II:	
O segredo da escrita: o processo de subjetivar-se pelas palavras	56
II.1 A palavra queimando	62
CAPÍTULO III:	
Nas tessituras do corpo	79
III.1 A aprendizagem do prazer	83
III.1.1 Da espera à entrega, do verbo à carne	88
III. 2 Pela via do corpo	94
III.2.1 A publicação e a recepção crítica do livro A via crucis do corpo	94
III.2.2 Por dentro do livro: apresentação de A via crucis do corpo.....	96
CAPÍTULO IV:	
Entre gritos e sussurros ou a subjetivação do feminino.....	116
IV. 1 O feminino se corporifica	125
IV. 2 Os laços que subjetivam o feminino	127
IV. 3 O corpo-texto em <i>Laços de família</i>	133
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	144
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	151

“Quando se olha muito tempo para o abismo, o abismo olha para você.”

(Friedrich Nietzsche)

“Quem me acompanha que me acompanhe: a caminhada é longa, é sofrida, mas é vivida. Porque agora te falo a sério: não estou brincando com as palavras.”

(Clarice Lispector)

“Quando eu escrevo, faço-o acima de tudo para transformar a mim mesmo e não pensar a mesma coisa que antes.”

(Michel Foucault)

INTRODUÇÃO

*Porque há o direito ao grito.
Então eu grito.
(Clarice Lispector – A hora da estrela, 1998d, p. 13)*

Quando cheguei nesta fase de escrever minha introdução a esse trabalho recebi a seguinte sugestão/orientação: “Deixe explícita sua tese, assim, logo no início, para não levar seu leitor a qualquer caminho dúbio ou mal interpretado”. Fiquei com receio de seguir tal conselho e deixar meu leitor meio assustado a ponto de fazê-lo desistir da leitura já no primeiro parágrafo. Na literatura, e na escrita, em geral, temos a estranha mania de criar climas, explicações e floreios antes de chegar onde realmente queremos levar nosso leitor.

Mas desafio lançado é desafio aceito, e sendo assim, a tese dessa escrita é a compreensão dos textos claricianos como formas de exercícios de si, onde a escrita deixa seu caráter discursivo em segundo plano para tornar-se processo de subjetivação, prática de si essa que é compreendida a partir de uma leitura foucaultiana. O objetivo é apresentar a escrita de Clarice como antiliteratura, ou melhor, a sua escrita como uma nova forma de conceber a literatura, como prática de si, utilizando as leituras de Foucault como suporte (ou ferramenta, como diria o próprio Foucault).

Sendo sua escrita uma técnica de si, Clarice deixa de preocupar-se, pelo menos de modo completo, com sua literatura e função-autor como dispositivo de poder biopolítico, como veremos adiante, para se assumir produtora de sua própria subjetividade.

Claro que isso não é simples. Muitas também foram as escolhas a serem feitas para tais afirmações. Uma delas foi a forma de ler Clarice, não como parte de uma literatura canônica, nem como crítica literária, mas sob o ponto de vista do próprio ato de escrever propriamente dito. Não era a forma e a estilística da literatura o foco desta tese, mas o ato da escrita, onde Clarice exercia tão bem esse tipo de atitude literária. Era o fazer a escrita que importava. A escolha foi enxergar em cada romance, cada novo conto, sempre um renascimento, um exercício, uma prática, ou seja, uma leitura da literatura como escrita de si. E nesse exercício, o que Clarice trazia de novo para a literatura, ou mais, para nosso tempo?

Realizar tais leituras sob esse enfoque me levou a algumas descobertas e considerações:

1ª. Ler Clarice, seja por prazer, seja como objeto de estudo, é sempre um processo doloroso, mas também profícuo e de suas leituras não se sai incólume (o processo de ler e reler Clarice

criou feridas ainda não cicatrizadas, cansaços e muitas descobertas e mapas de tesouros escondidos entre as palavras. Com certeza, para mim, daqui nascerão outros projetos);

2ª. Em seus livros, temas éticos são apresentados e trazidos ao nosso tempo presente e são relidos a partir da ideia de uma ética que constitua sujeitos e dos processos de subjetivação, tais como: o governo de si e do outro, a linguagem, o corpo, o feminino;

3ª. Essa potência que eleva a autora à esfera da arte de si demonstra que Clarice tem a intenção de levar seus leitores consigo a uma experiência-limite, ao auge do possível das palavras que são escritas;

4ª. Ao chegar ao limite das palavras, à experiência-limite da escrita, há uma advertência de que, ao contrário do que alguns críticos escreveram a respeito da escritura de Clarice, não há um fracasso da linguagem (NUNES, 1973; WALDMAN, 1992) ou a impossibilidade de se fazer um relato de si pelos motivos que veremos adiante (BUTLER, 2017), mas a percepção da autora de que as palavras chegam a um estágio onde não se é mais possível responder a essa constituição contínua do ser pela linguagem e assim, chega à ideia do silêncio, àquilo que é indizível. Porque o indizível também fala, no silêncio, nas entrelinhas, naquilo que ficou prestes a ser escrito, mas não se escreveu, como Clarice consegue apresentar tão bem em seus textos;

5ª. A experiência de si feita pela escrita é sempre uma relação com os outros, nunca individual, nesse caso, a relação da autora e seus leitores, ou seja, a escrita como técnica leva a um governo de si e também do outro, numa relação prática de correspondência;

6ª. A escrita clariciana carrega em si uma relação com um corpo que precisa ser escutado e compreendido, mais do que um corpo somente físico, mas um *corpo-texto* que tem vontades e desejos, um corpo que vê na escrita sua extensão;

7ª. Essa relação com o corpo, que na maior parte das vezes, em Clarice, trata-se do corpo feminino é fundamental para decifrar o lugar desse feminino na sociedade patriarcal machista, que a autora vai desfazendo, como o desfiar de uma peça de lã, para um novo construto do feminino, agora como lugar de encontro consigo mesma;

8ª. O feminino em Clarice foi suporte de construção de minha subjetividade como mulher, como feminista, como resistência. Esse novo feminino, que Clarice propõe como descoberta em suas personagens me faz compreender minha própria construção do feminino e modifica minhas ações referentes a esse construto.

Ufa! Enfim, explicitada a tese, que será melhor delineada no decorrer dessa pesquisa, coloco o leitor à beira do abismo, aquele que tem o poder de seduzir e nos fazer cair no mais

profundo escuro. Consegue escutar a voz de seu eco, que nunca é igual à voz de origem daquele que grita? Há coragem para dar o passo final e precipitar-se ao mais profundo breu da noite e enfrentar aquilo que dali virá? Tive que me fazer essa mesma pergunta por diversas vezes, e rastejando-me, aceitar olhar o escuro sabendo que o abismo olhava de volta pra mim.

Para isso é preciso deixar explícita as minhas escolhas: por que Clarice? Por que Foucault? Afinal, ao optar por ler a autora aos olhos de Foucault, optava também por abrir mão da leitura de outros autores, em nome de uma leitura que fugia das leituras tradicionais literárias. Era pensar a escrita literária de alguém que se se constitui como sujeito literário, e só a leitura de Foucault possibilitaria tal olhar.

Clarice Lispector reside e resiste em minha vida a mais tempo do que posso contar. Quando ainda menina, li pela primeira vez o conto “*Felicidade clandestina*”, presente em livro do mesmo nome (1991), que narra a história de uma garota que vivencia clandestinamente a felicidade ao conseguir acesso, depois de tantos percalços, de um estimado livro de Monteiro Lobato. Nunca fui muito fã de Monteiro Lobato, mas me reconheci na paixão da garota em ter o livro nas mãos. Minha infância e adolescência sempre estiveram toda envolta de grandes paixões literárias. Pronto! Estava batizada nas águas turvas de Clarice para todo o sempre.

Daí em frente devorei de forma insaciável tudo o que chegava a minhas mãos sobre e da autora. Passei por todas as fases: contos, crônicas, romances, entrevistas. Era todo um mistério que a circundava, um desafio, um fantasma, que eu não conseguia desvendar. De onde vinha o mistério de Clarice? Que tipo de feitiço se espalhava por suas páginas que a diferenciava de tantos outros escritores? O que eu questionava já naquela época não era sua literatura, mas a forma e a escrita propriamente dita.

Tempos se passaram. Os anos de formação universitária (1997-2001) exauriam com meu pouco tempo para a leitura literária. Clarice dormia em sono profundo nas páginas de minha estante. Era tempo de novas leituras e novas descobertas. Acreditava, jovem e tola que era, que esse tempo havia se esgotado. Mal sabia que a autora viria a ocupar, futuramente, parte de minhas preocupações e pensamentos.

Foucault também já me acompanha há um bom tempo. Lembro-me bem da sensação de horror e encantamento que tive quando da leitura de seu livro “*Vigiar e Punir*” (de 1977), primeiro livro que lia do autor. Ainda guardo nas lembranças a narrativa – que abre o livro – dos suplícios que o condenado passa (é torturado, esquartejado, queimado e reduzido às cinzas), como parte do processo de sua condenação, antes de ser morto. Seus escritos foram-

me apresentados quando ainda participava do grupo de estudos PET/CAPES (Programa de Educação Tutorial/ Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior), como bolsista, durante o curso de Ciências Sociais, nos idos anos de 1998/ 2000, sob a coordenação do Prof. Dr. Marcos César Alvarez.

Durante muito tempo o grupo discutiu questões levantadas por Foucault acerca do poder e das instituições disciplinares, e de como as relações entre poder e saber eram entrelaçadas e profundas. Também se discutiu sobre quais as possibilidades de nos tornar sujeitos dotados de subjetividade. Não fora fácil e não o era porque o filósofo convidava (e sempre fora apenas um convite) a percorrer caminhos desconhecidos, e mais, à desconstrução de crenças mais caras, num abandono de minhas serenas certezas, em troca da angústia das inquietações e inseguranças.

Foi através deste livro e do debate proporcionado a partir dele, que tomei contato com a ideia de poder que, para além de sua compreensão vinculada à presença do Estado, era compreendido como capilar e microfísico e que, a partir de práticas de disciplinarização, agia sobre os indivíduos, não como forma de reprimi-los, mas de torná-los governados e governáveis.

Dessas discussões com o grupo PET teve fruto minha monografia¹ em que eu me propunha a discutir sobre a sociedade disciplinar e suas características e como o filósofo Gilles Deleuze² vinha dialogar com a análise foucaultiana ao discorrer sobre a sociedade de controle. Este trabalho de conclusão de curso, sob a orientação do Prof. Dr. Marcos César Alvarez, abriu as portas para novas leituras, ainda mais completas e complexas, sobre e de Foucault.

Para Foucault todo discurso é instrumento e efeito de poder, e por isso histórico, ou seja, é preciso determinar suas condições históricas de existência, sua relação com outros enunciados, seus silêncios e suas falas, que acaba por se tornar efeito de poder e discurso. Era o ano de 2005 e isso era o que se questionava e debatia no grupo do qual participava – GESP³

¹ Monografia defendida no ano de 2002, sob o título “*Sociedade disciplinar ou sociedade de controle? Reflexões acerca do poder na sociedade contemporânea*”.

² Gilles Deleuze (Paris, 1925 - 1995) Filósofo da diferença. Sob a influência de Nietzsche, procurou estabelecer o conceito de diferença, como verdadeiro princípio da filosofia. Autor de *A Filosofia Crítica de Kant* (1962), *Diferença e Repetição* (1968), *Apresentação de Sacher-Masoch* (1971), *Foucault* (1986) e, com Félix Gattari, *O Que é Filosofia?* (1991), entre outros.

³ GESP - Grupo de Estudos em Segurança Pública da UNESP, em atividade desde 2005, desenvolve pesquisas, discussões, e encontros sob a temática dos problemas enfrentados pela Segurança Pública. Entre outros autores discutidos (Agamben, Deleuze, Thompson, entre outros), tem em Foucault sua principal fonte bibliográfica, por abranger grande parte dos temas em discussão. Temos uma página na internet – OSP – Observatório de Segurança Pública que trata de tais propostas: <http://www.observatoriodeseguranca.org/>

– sob a orientação do Prof. Dr. Luís Antônio Francisco de Souza, que viria, um ano depois, a ser meu motivador e orientador em minha dissertação de mestrado. Ali, uma nova parceria surgiu e que já se estende por mais de dez anos.

E uma nova inquietação nascia, ao me questionar sobre os discursos pedagógicos, uma vez que agora percebia que também eles eram sustentados por regimes de poder e saber. Isso me incomodava, uma vez que exercia a profissão de professora (ensino fundamental municipal de Marília, professora alfabetizadora, desde o ano de 2000), e isso afetava minha realidade diária.

Os discursos de minha formação no magistério (1994-1997) me ensinavam a enxergar uma criança livre e a espera do grande conhecimento que eu iria transmitir. Porém, se todo discurso é criação humana e estratégia de poder, não haveria uma verdade a ser revelada sobre a criança, mas estes serviriam de suporte e instrumento para a produção de um conhecimento sobre as mesmas. Não ensinávamos às crianças, mas aprendíamos com os enunciados sobre elas.

Essas indagações me fizeram pensar de forma diferente, para além de todas as teorias e formações educacionais, em direção a um questionamento de tudo o que tinha aprendido. E foi assim, com mais dúvidas que certezas, que se delineava o tema de minha dissertação de mestrado, onde o objeto de estudo eram as próprias crianças. Observando as práticas disciplinares e biopolíticas que levavam a um governo dos homens, eu passava a interrogar o papel da escola em tudo isso.

A sociedade seria todo um grande conjunto de homens submetidos em suas relações de poder? A biopolítica criava uma grande produção de saberes sobre esses homens, que não se manifestavam, que não se rebelavam? Isso tudo me incomodava.

Foi quando, em minhas pesquisas, tive contato com as leituras das últimas obras e aulas de Foucault e também com as discussões atuais acerca do pensamento foucaultiano, a partir da linha do pós-estruturalismo, autores (COSTA, 1996, 2002; FONSECA, 1995; GALLO, 1995; SILVA, 2002; VEIGA-NETO, 1995, 2000) cuja linha de pensamento apontam para as práticas educacionais, currículos e pedagogias a partir de suas transgressões, subversões, a multiplicação de sentidos e para as diferenças⁴.

⁴ Hoje há uma infinidade de estudos que buscam identificar e descrever formas de subjetivação e de cuidados de si no mundo contemporâneo, seja na Psicologia, na área da Educação ou da própria Sociologia, entre outras áreas. Na medida do possível, faço referência a alguns desses autores no transcorrer desse trabalho. Mas há ainda outras sugestões de leitura que irão tratar dos processos de subjetivação, relacionados com a pedagogia, o

E enfim, encontrava alguns apontamentos aos meus questionamentos quando via Foucault discorrer sobre as práticas gregas, que defendiam que, a partir de uma *áskesi* sobre si mesmo, era possível constituir-se enquanto sujeito.

Para o autor cada pessoa constitui-se como sujeito a partir de práticas que o subjetivassem, chamadas de técnicas de si, onde o sujeito pode se ver como uma obra de arte a ser formada continuamente.

Enfim, tinha a tese de minha pesquisa de mestrado⁵: em uma instituição onde práticas disciplinares e biopolíticas eram postas em funcionamento a todo o momento, como era possível que se produzisse a subjetivação das crianças? Foucault respondia a essa questão, quando dizia que o sujeito também era produto de um trabalho sobre si mesmo. O grande desafio apresentado foi como perceber onde se davam essas subjetivações, o que me fez olhar de forma microscópica para o cotidiano dessa realidade escolar, buscando nas reações infantis e em seus silêncios as respostas.

Após a defesa de mestrado, outros foram os caminhos. Exigências profissionais acabaram por me afastar do campo da pesquisa acadêmica. Tornei-me coordenadora pedagógica da escola, onde ainda leciono, por um período de cinco anos, além de lecionar também em duas faculdades particulares⁶.

Após um afastamento de alguns anos, voltei a frequentar o grupo GESP (2013) e com as leituras realizadas pelo grupo novas indagações passaram a me perseguir. Minhas dúvidas e questionamentos agora se voltavam para as diferentes práticas de si e quais delas ainda se encontravam postas em nosso mundo atual. Como subjetivar-se a partir dos exercícios de si na atualidade?

E por que Foucault? O autor ousou ir além de qualquer pensamento filosófico tradicional, pensando o sujeito como um produto histórico e social, construído por relações de poder e saber, a partir das práticas disciplinares e biopolíticas, de um governo dos outros.

Assim, Foucault avança em seu próprio pensamento: o sujeito também era produto de um trabalho sobre si mesmo (governo de si), mas isso só se daria se o sujeito se dedicasse a um verdadeiro cuidado de si, sob o que chamaria de práticas de si.

feminismo, a política, etc. São eles Muchail (2004, 2011), Duarte (2010), Kraemer (2011), Candiottto (2010), Cardoso Jr (2011), Fonseca (2011), Rago (2008, 2013).

⁵ Dissertação de mestrado defendida em 2007, cujo título é “*Processos de subjetivação no espaço escolar: práticas e discursos pedagógicos numa escola pública de ensino fundamental a partir de uma perspectiva foucaultiana*”, sob orientação do Prof. Dr. Luís Antônio Francisco de Souza, tendo como banca avaliadora os professores Dr. Marcos César Alvarez, Dr. Hélio Rebello e Dr. Pedro Ângelo Pagni.

⁶ FAFIP- Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Piraju.
FADAP/ FAP – Faculdade das Altas Paulista – Tupã.

Para o autor a escrita é vista como uma poderosa prática de si. Em obras como *História da sexualidade*, *O uso dos prazeres* (de 1984) e *O cuidado de si* (também de 1984), bem como em suas aulas e palestras, em seus ditos e escritos na década de 80, Foucault desloca sua discussão sobre a questão do poder-saber para a questão da constituição do sujeito. Nos gregos encontra exemplos para uma prática de uma formação ética do sujeito. Ainda que não veja contradição entre técnicas de disciplinarização e biopolíticas e técnicas de subjetivação, é no cuidado de si que enxerga as possibilidades de resistências.

As práticas de si são exercícios ascéticos onde ao sujeito é permitida uma elaboração de sua existência como uma obra de arte. Essas práticas não são as mesmas, mas variam de acordo com a sua historicidade. O autor se interessa pela forma como os gregos constituíam-se a si mesmos, a partir de suas regras e suas liberdades, de escolherem e legitimarem essas regras.

Ao falar das possíveis práticas de subjetivação, utiliza um conceito de escrita como escrita de si. Ao fazer a leitura do texto de Atanásio⁷, apresenta o conceito vista como exercício de uma ascese, não sobre o corpo, mas sobre os pensamentos, exercício que se aproxima à confissão pastoral cristã, uma forma de afastar os maus espíritos. Mas nas leituras dos pitagóricos, socráticos e cínicos, a ascese é um treino de si sobre si, e a escrita seria um exercício necessário de escrita de si para si e de si para outro, em sua função etopoiética, em busca da formação de um ethos.

A escrita torna-se possível forma de liberdade do sujeito, seja ela em forma de um *hypomnemata* ou das correspondências⁸, pois atua não somente sobre as ações, mas também sobre os pensamentos dos homens. O autor nos lembra que o sujeito é composto por práticas discursivas, entremeadas de relações de poder-saber, mas também que a escrita pode ser vista como possibilidade de liberdade e resistência. Esses conceitos serão melhor detalhados no capítulo 1.

A escrita sempre fez parte de minha vida, seja por seu uso cotidiano, seja pelo meu professorado, ou mais do que isso, pelo gosto em escrever, de deixar a imaginação fluir e tornar a escrita uma forma de soltar sentimentos e emoções⁹. Ainda não compreendia que poderia fazer disso uma prática de si.

⁷ Santo Atanásio, 1989.

⁸ É na leitura de *A hermenêutica de si* (2010) e *O que é um autor?* (1992a) que se encontram os conceitos de *hypomnematas* e correspondências como práticas de si de forma mais detalhada. Também no texto *A escrita de si* (1983), Foucault trata especificamente sobre o tema.

⁹ Escrevo em um blog chamado “A gaveta”, título inspirado em uma história sobre Clarice Lispector (confirmada no livro de Olga Borelli, 1981) que guardava em uma gaveta pedaços de papel com rabiscos de

Pela ótica foucaultiana, parte-se do princípio de que a escrita é compreendida como um procedimento também capturado pelas malhas do poder, (em condições que prescrevem, determinam e disciplinam o tecer das palavras), onde o grafar se constitui como prática de objetivação dos indivíduos, transfigurados em relatórios e receitas, em arquivos, típicos do saber moderno.

É no ato de narrar-se que o sujeito passa a enxergar a si mesmo como sujeito de verdade. Mas não é qualquer escrita que pode ser considerada com prática de si, e sim a escrita que possibilita a experimentação, como ferramenta para pensar sobre si mesmo e também está em consonância com o outro. Por isso, talvez, a importância de se pensar a literatura, afinal, esta está sempre em relação íntima entre leitor e autor, ou quem escreve e quem lê, relação entre verdade e ficção.

Quanto mais eu lia sobre a escrita como prática de si, mais eu pensava a respeito do papel da literatura e onde ela poderia ser posta nesse jogo de verdades a partir das palavras, porque, afinal, nem toda literatura é uma escrita de si.

Então, era preciso pensar o relacionamento entre sociologia e literatura. Nesse diálogo manteve-se por muito tempo a ideia, por vezes reducionista, de que a literatura seria mero reflexo do que se passa no âmbito social que a circunda, como ilustração de uma realidade. Essa perspectiva analítica pensava a literatura e seus autores a partir de seu contexto histórico-social (OSBORNE, 1986). Sílvia Romero (1888) já indicava que o estudo da literatura passaria por seus fatores externos e a personalidade do autor, vinculando a história literária a uma teoria da sociedade e da cultura.

Não haveria problemas nisso, uma vez que é impossível desvincular as vivências do autor e o campo social que demarca seus escritos e atravessa suas obras, se não fosse a questão apontada por Candido (1981) em perceber que esse método reduzia a literatura a simples documento de um tempo vivido. Essa característica, no domínio da teoria literária, acabou por tornar-se padrão estético formal, ou seja, as obras eram avaliadas a partir do grau de fidelidade com a realidade que as mesmas apresentavam.

Se no campo da teoria da literatura isso acontecia, a partir da segunda metade do século XIX, as contribuições para a formalização de uma sociologia da literatura são consideráveis. A sociologia interessa-se pela literatura quando enxerga nessa uma possibilidade de compreensão do próprio movimento da sociedade (CANDIDO, 1967).

inspirações e depois de lá tirava suas ideias para contos e romances. O blog funciona desde 2012, com cinco autores fixos e outros convidados. Atualmente ele não é muito atualizado. Endereço do blog para quem se interessar: <https://revistagaveta.wordpress.com/>

Para fazer da literatura objeto de estudo da sociologia foi preciso que esta existisse como veículo de intercâmbio social a partir de um espaço de interação entre valores sociais e históricos e os sujeitos aí envolvidos, espaço esse que não se assemelha a nenhum outro. Isso não significa afirmar que autores não possuam liberdade de ação criadora, mas que esse trabalho transita entre a criação literária e o social, centrais para se compreender as manifestações dos sujeitos.

A escrita literária passa, então, a ser vista como uma apreensão de diversos aspectos sociais da realidade, seja através da relação autor-público, seja através da veiculação da obra no meio social, seja por meio da identificação com os personagens ou mesmo da forma narrativa com que isso é feito. A leitura desses estudos sociológicos no campo da literatura foi a mais utilizada em análises da relação entre a obra e seu meio social, desde a segunda metade do século XIX (CANDIDO, 1967). A grande crítica a esse método, denominado de sociologismo crítico, foi reduzir as possibilidades de análises de obras onde as referências ao fantástico eram constantes ou, dito de outro modo, não seria suficiente a uma crítica literária relacionar a obra com sua realidade exterior, sem correr o risco de simplificação causal.

Frente a essas questões foi possível pensar em uma nova forma de a sociologia compreender a literatura a partir de uma análise que levava em consideração as visões de mundo transformadas em textos literários, investigando aí tanto as condições de produção quanto a situação sócio histórica de seu autor (FACINA, 2004). Dessa forma, as visões de mundo estão vinculadas em uma criação literária, que não podem ser compreendidas somente como fruto de um sujeito isolado (o autor) e nem mesmo como mero reflexo de seu contexto social. É nessa relação recíproca entre o autor e as experiências do grupo social que se constitui o conteúdo da obra literária.

O interesse da sociologia pela literatura se dá pela relação entre a visão de mundo do grupo social a qual o autor literário pertence e a estrutura histórica do texto em questão, veiculando-os a unidades coletivas (GOLDMANN, 1989). Sob essa perspectiva os estudos sociológicos sobre a produção literária estabelecem homologias entre a obra de arte e as dimensões da realidade social em que está inserida, os atores envolvidos na atividade intelectual e as visões de mundo presentes no período histórico em que a narrativa literária foi escrita.

Há um novo olhar sociológico que tem por objetivo uma análise mais complexa do objeto literário, que se baseia não só na observação das práticas sociais do período, mas também no intuito do autor e dos diferentes agentes culturais envolvidos na produção do texto

literário, de modo a perceber as interações e influências entre escrita, autor e público, ou seja, entre obra de arte e meio social há relações dialéticas e recíprocas (CANDIDO, 1967; NORITOMI, 1995; Bakhtin, 1988).

Nessa relação dialógica o conteúdo estético e o social são elementos que se complementam e nessa mediação o autor realiza, no campo literário, sua concepção de mundo, como no caso de autores que se utilizaram do fluxo de consciência e dos experimentalismos linguísticos, como forma de novas vivências entre arte literária e a temporalidade da sociedade moderna.

E aqui me deparei com um grande desafio, afinal como a literatura torna-se uma escrita de si e possibilita um estado de liberdade do sujeito que escreve? Foi preciso definir que meu objeto de estudo não era a literatura em si, seu papel na sociedade e sua função nas Ciências Sociais, mas o ato da escrita, o escrever como prática laboral de um subjetivar-se a si e aos outros, uma análise preocupada com a relação de seus autores com o processo de escrita.

A linguagem de resistência da escrita recusa a possibilidade de tradição literária e se recusa em ser a mesma. Assim, é no próprio ato de escrever que se encontra sua liberdade, uma escrita ativa. A palavra deixa de designar as coisas do mundo, para ter outra função, como fundação de outro mundo.

Como dito, Clarice Lispector sempre foi minha autora de cabeceira e seus livros me acompanham desde minha adolescência. Conheço suas obras pelas diversas leituras feitas a elas. Acredito que a cada leitura eu florescia em minha juventude. Mas escolher a escritora como objeto de estudo nada teve a ver com meu gosto pessoal por sua literatura e esse foi o primeiro grande desafio: ler Clarice com novos olhares e ir aos poucos descobrindo uma nova autora da qual eu ainda não conhecia. Clarice se desnudava diante dos meus olhos.

Claro que a autora já ocupava um lugar determinado na literatura, com seus próprios discursos, uma vez que seus livros são comercializados até hoje. Posto isso, realizei aqui um recorte histórico, ao me interessar por um período da produção literária brasileira, qual seja, o modernismo, mais especificamente em sua terceira fase (1945-1960), movimento esse que possibilitou uma profunda transformação na forma de se conceber e promover literatura no Brasil. Seus idealizadores caracterizavam-se por defenderem a liberdade de criação e experimentação, bem como combatiam as formas convencionais da escrita acadêmica, seus lirismos e suas distinções de gênero, recorrendo à poesia, ao primitivismo brasileiro e ao regionalismo, de modo a resultar numa produção literária mais viva e criadora.

Clarice Lispector faz parte dessa terceira fase modernista e surge, com seu livro de estreia, *Perto do coração selvagem* (de 1943), com uma escrita que dá expressividade aos fatos corriqueiros e cotidianos. A força das palavras torna os detalhes peça central de seus escritos, com uma sondagem intimista e introspectiva (CANDIDO, 1999).

O que se pretendeu demonstrar é que, para além de seu papel de escritora, mãe e esposa de diplomata, papel esse de subordinação da mulher na sociedade da época, a autora encontra um jeito próprio de fazer literatura a partir de uma voz muito particular, voz essa intuitiva e pessoal, onde seu elemento social é o próprio ato da escrita.

Ainda em textos onde deixa mais explícito seu posicionamento social tão cobrado pela crítica, seja em seus escritos jornalísticos (1967-1973) compilados em livros como *A descoberta do mundo* (de 1984), seja em seu último livro publicado em vida, *A hora da estrela* (de 1977), onde tem como personagem central uma nordestina/sertaneja, órfã e retirante, a autora não abdica de sua postura estético-literária e é a partir da escrita poética e cotidiana que insere-se no contexto social de seu tempo e usa a linguagem literária como prática social, apresentando seu posicionamento frente a uma sociedade controlada e padronizada.

Se a pesquisa em sociologia da literatura leva em conta o movimento de interação entre o conteúdo estético e o social, é na própria escrita, mais do que em seus personagens, conflitos e enredos, que encontrei em Clarice Lispector seu espaço de criação e reinvenção literária como partes de um processo de subjetivação que perpassa a escrita. A partir da constituição de si e de seus personagens, inventa novos modos de existência e contrapõe-se à produção de uma subjetividade pautada na submissão aos códigos normativos, escapando das formas biopolíticas de produção do indivíduo.

Há um grande diferencial em Clarice ao se aprofundar em suas leituras, pois sua escrita é uma escrita única, onde, a partir das palavras, procura compreender sua relação consigo mesma. Se Foucault é minha base teórica, é preciso ler os escritos de Clarice Lispector a partir dos conceitos foucaultianos e dessa forma, perceber que a autora faz uma escrita de si em cada uma de suas obras. Essa forma de conceber a escrita como forma de liberdade, trouxe alguns prejuízos à escritora, em sua época. Como apresentei na fortuna crítica de cada livro a ser trabalhado, nos capítulos que se seguem, Clarice não criou um público que a lia rapidamente. Por muitos era considerada incompreensível. Mas ela continuava fiel à sua forma de escrita, uma vez que tinha conhecimento que sua linguagem trazia um “algo a mais”.

Parece haver na autora uma necessidade de não sentir as amarras literárias da época das quais se sente presa, e procura transformar sua literatura em algo novo, onde as palavras escritas a levem a um processo de subjetivação.

Clarice não lê Foucault, assim como, Foucault também não lê Clarice. E apesar disso, suas obras são deixadas como testamento que se complementam. A escrita da autora é um exercício de liberdade e uma verdadeira reflexão sobre o gênero humano. Procurando desconstruir os ditames literários em suas obras, a partir da criação de muitos títulos, desconstrução de regras de pontuação e parágrafos, criação de personagens-autores, entre tantas outras regras que vai quebrando, faz de suas palavras fonte de reflexão de si mesmo. Ela é sempre sua melhor personagem.

Assim, este trabalho faz-se relevante ao propor alguns questionamentos frente à escrita como objeto de poder: Pode-se pensar a escrita como fruto de relações vividas pelo homem que possibilitam a formação de uma vivência significativa e uma compreensão da realidade que o cerca? E mais: como pensar a escrita como uma prática de si que se incide sobre o corpo e sobre ele confessa, fala, narra? Pensar os modos de uma estética da existência e as relações de poder, procurando desloca-las, ainda que nunca ultrapassando-as, de modo a ficar no seu limiar.

Acredito que a análise aqui proposta responde a essas perguntas. A autora nos possibilita a leitura de uma escrita livre, decomposta, que recria suas próprias condições de existência. É nesse contexto do estudo foucaultiano que essa pesquisa se fundamentou. Os conceitos de subjetivação e prática de si, particularmente, foram de importância muito grande para este trabalho e são os eixos principais de análise, uma vez que se tornaram o principal pretexto para criar-se um espaço de aproximação e de vizinhança entre a escritora e o filósofo francês.

Os maiores críticos e estudiosos de Clarice Lispector aqui trazidos, tais como: Nunes (1973), Waldman (1992), Sá (2000), Nolasco (2004), Rosenbaum (2006), Moser (2009), Gotlib (1995, 2014), entre tantos outros, servem para apresentar as leituras realizadas e criar debates com a minha e de forma alguma impedem ou contradizem a leitura foucaultiana da pesquisa. Eles muito contribuem para compreender seja o contexto histórico e biográfico da autora, seja o universo de sua escrita autoral.

Utilizei como estratégia metodológica realizar a fortuna crítica das obras de Clarice no decorrer de suas leituras e análises, de acordo como é apresentada nos capítulos que se seguem. Assim, é apresentada sempre a forma como a crítica e o público recebia a obra, a

forma como era composta e organizada para publicação e as análises que essas obras possibilitam, a partir dos conceitos foucaultianos propostos, tais como de escrita de si e de subjetividade.

Sendo esse o ponto de partida e pensando nas práticas de subjetivação possíveis ao sujeito, logo a escrita ganha destaque ao ser compreendida como uma técnica de si por excelência, ao fazer esse corpo falar. Assim, é em Clarice Lispector e sua literatura que se encontra a escrita como uma técnica de si que possibilita novas formas de expressão e constituição dos sujeitos.

O objetivo desse trabalho é examinar a escrita como prática de si, de subjetivação a partir da análise dos escritos de Clarice Lispector, entre 1945-1960. É a partir da leitura de seus livros e da reflexão sobre eles, como se pretendeu aqui nessa tese, é possível compreender a possibilidade de enxergar na literatura uma forma de constituição do sujeito moderno, caminho para as práticas de si, para um subjetivar-se para além das dinâmicas das disciplinas e da biopolítica, para tornar-se sujeito.

Assim, no capítulo I, com o título *Da filosofia à literatura: a produção ética de Clarice Lispector*, tive a preocupação em apresentar, da maneira como aconteceu a concepção do projeto desta tese, a teoria foucaultiana que embala esse trabalho, seus principais conceitos utilizados, como processos de subjetivação e o cuidado de si. Era preciso que meu leitor compreendesse sobre que solo se finca esse trabalho e conhecer o que Foucault compreende como subjetivação do sujeito e suas principais técnicas de subjetivação, o que possibilitava a compreensão do objeto escolhido para análise.

Ainda nesse capítulo apresento o objeto a ser debatido, qual seja, a escrita de Clarice Lispector, suas características únicas, que fazem dela, não uma autora qualquer, mas uma escritora que, em seus escritos, põe em prática a escrita como forma de subjetivação. Em seu campo de escrita cria possibilidades para a constituição do eu.

No capítulo II, intitulado *O segredo da escrita: o processo de subjetivar-se pelas palavras*, o objetivo foi aproximar-se mais da obra da autora e fazer dela um objeto de análise. Esse capítulo inicia-se com uma discussão sobre a forma como Foucault compreende a linguagem, principalmente em sua pesquisa na década de 1960, enquanto experiência limite, e assim, a possibilidade de novas formas de se conceber a escrita enquanto livre, bem como a leitura foucaultiana sobre um texto seu *O que é o autor?* (1992) que permite debater a respeito da escrita como parte de uma discursividade, enredada por relações de poder/saber e como se posiciona Clarice frente a esses ditames discursivos.

A obra escolhida foi *Água viva* (de 1974), obra que, segundo esta tese, é marcante na trajetória literária da autora, por apresentar, mais do que em outros escritos, o caráter libertário da escrita e a sua potência criadora. Além disso, a análise dessa obra nos leva a descoberta de uma preocupação nos escritos claricianos: qual é o limite da palavra? Há um fracasso da linguagem? E a resposta que se encontra é o que se esconde nas entrelinhas do texto, o indizível.

O capítulo III, sob a denominação de *Nas tessituras do corpo*, apresentei o estudo de duas obras da autora, *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* (1969) e *A via crucis do corpo* (1974), que consegue perceber o corpo como via de um caminho que leve a constituição do sujeito. Nessas obras, não se fala sobre um corpo qualquer, quase sempre feminino, esse corpo é objetificado pelas relações de poder/saber e onde a biopolítica faz dele estatística. Mas também é um corpo que, entre falas e silêncios, procura resistir esse processo de disciplinarização. É ainda pela escrita, ao escrever sobre esses corpos, que Clarice possibilita que eles se subjetivem e se libertem e percebe-se que esse corpo pode ser estendido a um texto, seu corpo-texto.

No IV e último capítulo dessa tese, denominada *Entre gritos e sussurros ou a subjetivação do feminino*, foi preciso a última escolha das obras. Não foi fácil escolher um ou outro livro escrito pela autora para falar sobre o feminino. Sempre fui muitíssimo influenciada por sua leitura, não somente por meus gostos pessoais literários, mas também por minha militância feminista. Assim, como escolher entre tantas personagens criadas pela autora que se manifestaram fortes e corajosas, que confrontaram a sociedade em que viviam e que se mostraram capazes de serem mais, muito mais do que o que era esperado por elas?

Mas, foi exatamente aí que minhas leituras se encontraram com o livro *Laços de família* (de 1960), de onde partiu minha escolha. Entre tantas mulheres sobreviventes, de suas dores e de si mesmas, por que fui escolher justamente uma obra onde Clarice apresenta a mulher em seu estado de dominação por um espaço confinado ao feminino, de casamento/maternidade, a dona-de-casa presa a uma rotina de cuidados com o marido e filhos, espaço no qual me encontro sempre em eterno embate?

E é justamente por isso minha escolha. No livro *Laços de família*, a autora coloca suas personagens frente a um momento de tensão, momento epifânico, onde aquela existência cotidiana do que é ser mulher e do que lhe cabe na sociedade é posta em questão. E neste momento, suas personagens vivenciam experiências-limites, ganham vida e fazem escolhas, num eu feminino de Clarice que se afirma em sua escrita. Eu não escolho as personagens que

já são livres, escolho aquelas que precisam da minha companhia como leitora para passarem pelo processo de subjetivação acompanhadas por mim, e assim, possibilito minha própria subjetividade ser posta à flor da pele. Veja, o processo é duplo, enquanto lhe dou a mão e as conduzo nessa passagem a um novo olhar sobre o feminino, também eu começo a vivenciá-lo. Talvez se possa dizer que, além da compreensão da escrita como forma de subjetivação, essa seja a maior contribuição de Clarice para nosso tempo, um novo olhar sobre conceitos éticos, como o feminino, que se dimensiona no processo de governo de si e do outro.

Dessa forma, seguindo os passos dos escritos de Foucault, caminhando sobre pedras amarelas, como Dorothy em *O mágico de Oz*, faço o convite a me acompanharem nas escrituras de Clarice Lispector, buscando respostas para as possibilidades da prática da escrita nos ser libertadora e nos levar a sermos sujeitos nessa sociedade contemporânea. Convido a se aproximarem, chegar mais perto do abismo, olhar de perto e soltar seu grito, mesmo sob o risco de serem observados e receberem um novo grito de volta.

Mas se eu gritasse uma só vez que fosse, talvez nunca mais pudesse parar. Se eu gritasse ninguém poderia fazer mais nada por mim; enquanto se eu nunca revelar minha carência, ninguém se assustará comigo e me ajudarão sem saber; mas só enquanto eu não assustar ninguém por ter saído dos regulamentos. Mas se souberem, assustam-se, nós que guardamos os gritos em segredo inviolável. Se eu der o grito de alarme de estar viva, em mudez e dureza me arrastarão pois arrastam os que saem para fora do mundo possível, o ser excepcional é arrastado, o ser gritante. (LISPECTOR, 2009, p.62)

CAPÍTULO I: DA FILOSOFIA À LITERATURA - A PRODUÇÃO ÉTICA DE CLARICE LISPECTOR

*Será preciso coragem para fazer o que vou fazer: dizer.
(Clarice Lispector- A paixão segundo G.H., 2009, p.18)*

Neste capítulo a preocupação é apresentar, de forma didática, a teoria foucaultiana, no que tange a uma ética e um cuidado de si. Mas seria possível falar na constituição de uma estética e ética do eu? É a pergunta que se faz Foucault em textos como *A hermenêutica do sujeito* (FOUCAULT, 2010) ou mesmo os dois últimos volumes da *História da sexualidade* (2014). Para isso acompanha-se rapidamente a trajetória do autor em seus estudos sobre a ética, apresentando uma distinção entre o que se compreendia na antiguidade clássica por *gnôthi seautòn e epiméleia heautôu*. Com o conceito de *epiméleia* perceber-se a necessidade de que, para se chegar a uma verdade sobre o sujeito é preciso práticas de um cuidado voltado a si mesmo. Mas que práticas seriam essas? Entre tantas apresentadas pelos gregos, nesse trabalho o olhar volta-se para a prática de um exercício de escrita, não por acaso, mas por compreendê-la como prática de resistência, reveladora do sujeito.

Logo em seguida, o propósito é apresentar essa prática na literatura, campo e espaço da escrita e do escrever, com uma autora que transforma essa tarefa em uma prática real de si que leve a liberdade do eu. Clarice Lispector escreve sobre si mesma, como liberdade de estilização da sua própria existência. Sua escrita torna-se experiência de si pela expressão de sua forma de ver o mundo, bem como as coisas que vivia e sentia, pelas suas rupturas e confrontos com a palavra escrita e seus silêncios, numa busca por se deslocar da literatura convencional e inventar seu próprio eu e sua própria linguagem a partir das palavras. Ao criar suas personagens, Clarice cria uma forma de constituição do eu possibilitada pela escrita.

I.1 Nas curvas da filosofia: A ética e o cuidado de si

Michel Foucault dedica grande parte de sua vida a estudar as formas como se é levado, por práticas de objetivação e subjetivação, a ser sujeitos (FOUCAULT, 2010). Através de uma análise das relações humanas ele identifica um poder que escapa dos braços da política e do Estado e percebe que esse poder é muito mais microfísico. Faz da genealogia seu método de estudo e busca na História, quase sempre também fugidia da história contada por grandes personagens, as técnicas e procedimentos utilizados por esse poder.

Caracteriza a sociedade moderna como disciplinar pelos efeitos causados por um poder que disciplina e normaliza os corpos dos indivíduos. Porém, Foucault positiva esse

poder ao perceber que, para além dos corpos objetivados, ou como um novo aspecto desses, há um saber que se produz a respeito desses mesmos indivíduos e sociedade e, assim, poder e saber se produzem mutuamente. Além disso, essa sociedade moderna, a partir das relações de um governo de si e um governo dos outros, dá condições da produção desse corpo tornar-se sujeito.

Foucault realiza o estudo de um poder que tem função específica: o disciplinamento dos sujeitos a partir de um sistema que fabrica corpos dóceis, submissos e produtivos, através de mecanismos que permitem o controle e a vigilância incessante. A partir de seus estudos sobre a história da loucura e dos sistemas prisionais, enxerga esse poder que se compõe em redes, forte o bastante para esquadrihar a vida dos indivíduos, poderoso o suficiente para conduzir e normalizar comportamentos, mesmo sendo um poder que não necessariamente precisa ser visto, mas sentido, a partir de suas técnicas de exame e vigilância.

A sociedade disciplinar tem no modelo do Panóptico¹⁰ seu ideal de realização. Modelo arquitetônico criado por Jeremy Betham, jurista do século XVIII, que concebe a arquitetura do Panóptico como um modelo ideal de sistema prisional, circular, onde um observador central pode manter vigilância constante sem ser visto. Este modelo pode também ser aplicável a muitos outros domínios, como fábricas, hospitais ou escolas, de modo a disseminar os dispositivos disciplinares, a partir de um poder que se distribui pelos corpos dos indivíduos.

Seu princípio geral de funcionamento é um dispositivo de vigilância, como uma máquina óptica e serve para corrigir os prisioneiros, cuidar dos enfermos, disciplinar os estudantes, fiscalizar os operários. Tem com instrumento primordial a arquitetura que se configura para permitir esta vigilância. Instrumento que funciona como um microscópico do comportamento humano, este é discreto o suficiente para não ser visto, mas para ser percebido, possuindo um controle intenso sobre os corpos, de modo a torná-los produtivos.

Dispositivo importante, pois automatiza e desindividualiza o poder. Este tem seu princípio não tanto numa pessoa quanto numa certa distribuição concertada dos corpos, das superfícies, das luzes, dos olhares: numa aparelhagem cujos mecanismos internos produzem a relação na qual se encontram presos os indivíduos. (...) O Panóptico é uma máquina maravilhosa que, a partir dos desejos mais diversos, fabrica efeitos homogêneos de poder. (...) O Panóptico funciona como uma espécie de laboratório de poder. Graças a seus mecanismos de observação, ganha em eficácia e em capacidade de penetração no comportamento dos homens: um aumento de saber vem se implantar em todas as

¹⁰ Para aprofundamento sobre o assunto e uma descrição detalhada a respeito do que venha a ser o sistema do Panóptico, vale a leitura da terceira parte do livro “Vigiar e punir: nascimento da prisão” (1988), intitulada Disciplina, capítulo III: O Panoptismo, p.162.

frentes do poder, descobrindo objetos que devem ser conhecidos em todas as superfícies onde este se exerça. (FOUCAULT, 1988, p.191, 192-194)

Assim, as relações de poder passam a ser compreendidas como formas de um governo dos outros, como um conjunto de ações que condicionam as ações dos outros. Compreende-se por governo não a ação política do Estado, mas refere-se “à maneira de dirigir a conduta dos indivíduos ou dos grupos: governo das crianças, das almas, das comunidades, das famílias, dos doentes” (FOUCAULT, 1995, p.244).

Essa definição de governo¹¹ destaca a forma como os indivíduos se deixam conduzir, ou de outra forma, como eles se deixam governar, conseguindo o máximo de resultado com uma aplicação mínima de poder. Segundo Seixas “O termo governo (ou *governamento*) pode ser entendido no sentido de um exercício de ato - poder para condução das condutas dos indivíduos e, principalmente, na gestão das coisas.” (SEIXAS, 2014, p. 02).

Mas Foucault foi além ao perceber que os olhares vigilantes do poder disciplinar também se expandem e complementam. O autor identificou um novo tipo de poder que, mais do que agir sobre os corpos, enxerga os indivíduos a partir de um novo olhar: eles compõem uma população. E, dessa forma, novas tecnologias e procedimentos passam a incidir sobre a vida dos indivíduos, regulamentando-os. Assim, Foucault se preocupou em apresentar quais as características que compunha o que ele denomina de biopoder¹².

¹¹ Foucault em sua obra “Segurança, território e população” (curso no Collège de France em 1977-78, 2008) procura mostrar a maneira como da pastoral cristã, referente ao Estado da justiça da Idade Média, chegamos ao Estado de governo a partir dos dispositivos de segurança da Modernidade, perpassando pelo Estado administrativo das disciplinas e do regulamento no século XV e XVI. Aos que se interessam por saber mais sobre o assunto, sugere-se a leitura do artigo de Veiga-Neto “Governo ou gerenciamento”, que procura, de forma muito didática, explicitar o significado e uso de tais conceitos. (Veiga-Neto, A. 2005).

¹² Mesmo reconhecendo que o pensamento de Michel Foucault, radicalmente preocupado com as rupturas históricas e epistêmicas dos discursos, nunca poderia se apresentar de modo linear, ainda assim utilizaremos aqui de uma divisão que costuma ser realizada em sua obra, para facilitar a compreensão desse texto para os iniciantes, qual seja, as fases, ou mais comumente, os três domínios a que sua obra se divide: “ser-saber”, “ser-poder” e “ser-consigo”. Quando se faz a leitura de todas as obras em conjunto percebe-se que essas temáticas se problematizam e complementam-se. A primeira, em que ele chamava seus estudos históricos de arqueologia, é situada em geral nos anos 60: as principais obras desse período incluem “História da loucura na Idade Clássica” (de 1961), “O nascimento da clínica” (de 1963), “As palavras e as coisas” (obra de 1966) e “A arqueologia do saber” (em 1969), onde o autor procura realizar uma arqueologia dos sistemas de procedimentos que objetivam produzir e fazer circular os enunciados, formulando regras de produção dessas práticas discursivas. A fase genealógica — onde Foucault realiza seus estudos sobre o poder — situou-se nos anos 70 e abrange suas obras mais conhecidas: “Vigiar e punir” (de 1975) e “História da sexualidade”, volume I (em 1976). Aqui a proposta é avançar na análise sobre o poder disciplinar, que se exerce e produz capilarmente, pensando sua relação com os saberes produzidos a partir desse. Assim, disciplinar pessoas é por sua vez transformá-las em determinados tipos de sujeitos, no sentido de levá-los a agir em concordância com normas e cânones disciplinares. O autor abre um novo debate, com “Segurança, território e população” (curso de 1977), onde nos provoca com outra modalidade de poder, o biopoder, que tem na população seu maior interesse. Somos, assim, colocados na condição de seres vivos, onde a biopolítica é um dispositivo de governo. A terceira fase de Foucault será apresentada em nossa subsequente nota de rodapé, p.23.

O biopoder é um poder que se exerce sobre os corpos vivos, não enquanto indivíduos, mas enquanto massa popular, enquanto população, que tem suas tendências e lógicas. São os corpos compostos que interessam. Esse poder não substitui as disciplinas, mas as complementam, como duas dimensões do poder disciplinar: anátomo política do corpo e biopolítica da população, constituindo a população como objeto de governo.

De que se trata nessa nova tecnologia do poder, nessa biopolítica, nesse biopoder que está se instalando? Eu lhes dizia em duas palavras agora há pouco: trata-se de um conjunto de processos como a proporção dos nascimentos e dos óbitos, a taxa de reprodução, a fecundidade de uma população, etc. São esses processos de natalidade, de mortalidade, de longevidade que, justamente na segunda metade do século XVIII, juntamente com uma porção de problemas econômicos e políticos (os quais não retorno agora), constituíram, acho eu, os primeiros objetos de saber e os primeiros alvos de controle dessa biopolítica. (FOUCAULT, 2005, p.289-290)

Há uma vinculação entre poder, disciplinar e biopolítico, numa relação perpendicular uma com a outra. Um se constitui no interior do outro, são modelos, modalidades de poder diferentes, não se excluem, mas articulam-se um com o outro, uma vez que ambos são interfaces do poder biopolítico.

Essa tecnologia de poder que incide sobre a população enxerga o homem como ser vivo, biológico, onde há uma regulamentação sobre o que se compreende por “fazer viver e deixar morrer”. É uma tecnologia que intervém sobre a vida biológica da população enquanto espécie, a partir de mecanismos regulamentadores do como se fazer viver, organizando e multiplicando a vida.

Mas, ao final da década de 70, Foucault direciona suas atenções ao que ele definiu como a questão de como nos constituímos sujeitos. O autor compreende como uma complementação de seus estudos: mesmo quando ele debatia sobre o poder psiquiátrico ou o poder disciplinar, em suas relações com o saber e a verdade, a questão do sujeito estava presente.

O ponto de partida deve ser a discussão sobre o que se compreende por sujeito. Ele nega a concepção de sujeito da filosofia iluminista, como algo dado, natural e preexistente ao mundo social, econômico e político, mas um sujeito que é constituído. Não há um sujeito transcendente a-histórico, portador de uma verdade e fundamento de todo conhecimento, mas alguém inserido na história e, portanto, fundado por ela. De outro modo, “o que vemos como essência e como fundamentalmente humano não é mais do que o produto das condições de sua constituição.” (BARBOSA, 2014, p.20).

O sujeito pode ser constituído por diferentes períodos históricos. Dizer que o sujeito é histórico significa dizer que este pode se tornar diferente das subjetividades vigentes e que

essa diferença se inscreve em seu próprio ser histórico. Assim diz Foucault: “esforcei-me por sair da filosofia do sujeito por meio de uma genealogia que estuda a constituição do sujeito através da história.” (FOUCAULT, 1993, p. 205)

No texto “O sujeito e o poder”, de 1980, Foucault faz referência à palavra sujeito e levanta uma precaução metodológica. A palavra sujeito teria dois sentidos, um que se referiria à ideia de estar sujeito a (alguém), sujeitar-se, e no segundo sentido, um “sujeito preso a sua identidade e autoconhecimento” (FOUCAULT, 1995, p. 235).

Segundo Fonseca (2011) o sujeito é perene e, portanto, não existe e, por isso mesmo, o que se existe são diferentes constituições de sujeito que não são definitivas. Para Foucault, quando se acredita ter encontrado o homem, o que se encontra são práticas que conduzem os indivíduos às subjetividades. Para o autor o sujeito não é aquele que se encontra a partir de um fundamento universal, mas que se percebe agindo e pensando de acordo com as práticas e tecnologias de poder e saber de sua época, além de constituir tanto pelas subjetividades presentes nessa relação, como pela constituição de novas subjetividades (NOTO, 2009).

A princípio, em textos como “História da loucura” (de 1961), “Vigiar e punir” (de 1977) e “A vontade de saber”, primeiro volume de História da sexualidade (em 1976) o autor analisa como se deu a constituição do sujeito moderno. Este sujeito é produto de uma multiplicidade de composições de força ou formas de poder: o disciplinar, que lida com o homem-corpo e o biopoder que trata do homem-espécie. Ambos os poderes tornam o indivíduo sujeitado, disciplinado e produtivos para a sociedade.

Como já se disse, essas análises tem o objetivo de discutir o indivíduo constituído por práticas institucionais de dominação, a partir de estudos sobre os hospícios e as prisões, por exemplo, onde os sujeitos são demarcados por uma singularidade histórica como doentes ou delinquentes, uma constituição passiva dos sujeitos, como um modo de objetivação do sujeito.

É preciso pensar a relação do biopoder com a formação dos indivíduos, pois é um poder que interfere na constituição das subjetividades. A biopolítica leva o sujeito a se ver e produzir um discurso sobre si mesmo a partir da normalização dos comportamentos. O poder biopolítico é um poder normalizador, assim como o poder disciplinar, que age sobre o que se compreende como normal e anormal, o que é ou não aceitável, o que é dito e aceito como verdade, garantindo a permanência daquilo que é considerado uma norma (FOUCAULT, 2008).

Assim, através de discursos que são perpassados pelo poder biopolítico definem-se certos tipos de subjetividades, certos tipos de comportamentos normativos, sujeitados pelas

redes de poder e saber, ou seja, essas subjetividades estão atreladas a um saber produzido pelo biopoder e pelas suas normas, de forma que os discursos a respeito sobre o que somos nós se reconhecem dentro dessas normas.

A forma como os indivíduos se constituem como sujeitos está articulada a determinações históricas do poder-saber que independem deles, sujeitando-se ao como deve relacionar-se consigo mesmo.

É isso que passa a interessar Foucault: como nos tornamos sujeitos? Por quais instrumentos o indivíduo é levado a se reconhecer como sujeito? E como pensar essas constituições do sujeito para além das técnicas disciplinares e biopolíticas? Diante dessas práticas discursivas e não discursivas que compõem as formas de pensar e agir do sujeito, como pensar e agir de forma diferente? Ou mais precisamente: quais são nossos espaços de liberdade na constituição de nós mesmos?

É preciso usar as formas de resistência, contraponto e complementação das relações de poder, como ponto de partida. Ela seria a denunciadora das formas como esse poder age e se estrutura, não somente pela sua representatividade estatal (FOUCAULT, 1995). Além disso, também seus mecanismos de poder individualizante (poder disciplinar, pastoral), bem como a forma de poder globalizante que enxerga na população outro ponto de análise (poder biopolítico). Sendo assim, o objetivo de Foucault é a busca por uma forma de ser, “para nos livrarmos deste “duplo constrangimento” político, que é a simultânea individualização e totalização própria às estruturas do poder moderno” (FOUCAULT, 1995, p.239).

Essa forma de análise leva menos à ideia de confronto, do que à ideia de governo, entendendo por governo a ação sobre a ação dos outros, ou, dito de outro modo, seria uma “maneira para alguns de estruturar o campo de ação possível dos outros” (p. 245). Este termo *governo* é utilizado por Foucault para designar

(...) a maneira de moldar, guiar, dirigir a conduta dos indivíduos ou dos grupos: governo das crianças, das almas, das comunidades, das famílias, dos doentes, dos loucos, das mulheres. Portanto, não é empregado por Foucault exclusivamente no mesmo sentido que adquire na Modernidade – o de gestão e de administração dos Estados –, mas apoia-se na significação que o termo *governo* tinha no século XVI, qual seja: um modo de “estruturar o eventual campo de ação dos outros”, como a “conduta da conduta” (Foucault, 1995, p. 234).

Falar em governo, e governo dos outros em específico, é falar sobre liberdade. Não há um confronto, pois um é elemento de existência do outro. Mas governar aos outros implica em ser capaz de governar a si mesmo, e é esse o ponto para se compreender as estratégias da realização de práticas de si, que levem ao processo de subjetivação.

Assim, a preocupação está na forma em como se dá esse governo, ou mais, na possibilidade de se escapar dessa arte de governar (FOUCAULT, 1990). Não querer ser governado de determinada forma leva à busca de novos caminhos para a prática de um autogoverno. O caminho para a subjetivação de si se daria pelo questionamento das verdades desse governo dos homens, verdades essas compostas por relações de poder/saber.

Há uma relação interativa entre as técnicas de dominação (governo dos outros) e as técnicas do eu (governo de si), mas essas relações estão sujeitas às resistências. O processo de subjetivação pode ser compreendido aqui como uma forma de resistência, afinal as práticas de governo, dos outros e de si, carregam em si os instrumentos da liberdade.

Dessa forma, em livros como os outros dois volumes da “História da sexualidade”, “O uso dos prazeres” (de 1984) e “O cuidado de si” (também de 1984), bem como em suas aulas e palestras, escritos na década de 80, o autor se volta para a moral sexual da Grécia e da Roma antiga, e anexa à sua obra, até então voltada à questão do poder e do saber, a concepção de um sujeito que produz subjetividades próprias e usa exemplos da cultura antiga, onde é possível encontrarmos testemunhos da importância dada a um cuidado de si, associada à preocupação com um conhecimento sobre si mesmo¹³. O objetivo aqui não é, de forma alguma, um retorno aos gregos, mas uma forma de apontar as possibilidades de transformação do presente, procurando pensar e conceber a noção de sujeito de forma diferente.

Tem-se, então, um sujeito constituído pela subjugação às relações de poder e saber, sujeito passivo, mas que também é constituído como um sujeito autônomo e ativo através de sua liberdade. Há um deslocamento no conjunto da obra do autor (livros, cursos e aulas) para compreensão de uma constituição do sujeito que perpassa a uma ética fundada na autorreflexão sobre si mesmo, outra forma de constituição do sujeito, para além dos processos de disciplinamento e objetivação.

Trata-se de inventar modos de existência, segundo regras facultativas, capazes de resistir ao poder bem como se furta ao saber, mesmo se o saber tenta penetrá-los e o poder tenta apropriar-se deles. (DELEUZE, 1992, p. 116).

O que se encontra nesses estudos foucaultianos é a possibilidade de liberdade para a formação e transformação de sujeitos éticos. É o fazer facultativo que torna possível pensar a

¹³ O terceiro domínio que interessa a Foucault diz respeito ao ser-consigo, ou uma fase ética que se deu nos anos 80, onde produziu os dois últimos volumes de História da sexualidade: “O uso dos prazeres” e “O cuidado de si” (ambos de 1984). Tal domínio trata da relação de cada um consigo próprio e de como se constitui e emerge nossas subjetividades. Ou seja, trata da ética entendendo-a como a “relação de si para consigo”, onde é necessária uma análise dos modos de subjetivação que nos transformam em sujeitos. Àqueles que tiverem interesse em realizar leitura foucaultiana a partir desses domínios, sugere-se a leitura dos livros de Foucault: *O governo de si e dos outros* (curso ministrado em 1982-1983, no Collège de France - 2010) e *Coragem da verdade* (curso ministrado em 1983-1984, no Collège de France - 2011).

liberdade como condição ontológica de uma formação ética do sujeito. O autor se interessa pela forma como os gregos constituíam-se a si mesmos, pela forma como conjugavam o respeito às regras e suas liberdades, de escolherem e legitimarem essas regras.

Mas, se, como já dito anteriormente, o modo de pensar de uma época se dá a partir das relações de poder e saber, e essas são tradicionalmente seguidas, é preciso também pensar que elas não estão engessadas na história, pois se assim fosse o modo de agir e pensar de um povo seria sempre o mesmo, o que não é verdade. Sabe-se, então, que é possível também, determinar novas formas de agir e pensar a partir de novas regras, constituindo-se regras de conduta que levem a um domínio sobre si mesmo. É no limiar da normatividade que se dá o espaço de liberdade,

(...) quando o indivíduo é capaz de assinalar os limites de sua constituição histórica e normativa e dar a si mesmo um novo *arranjo*, uma nova *ordem*, uma nova *forma*; novas formas de subjetividade que respeitam os limites de suas constituições históricas, é certo, mas que, ao mesmo tempo, os ultrapassam, constituindo-se, em certa medida, independentes deles (NOTO, 2009, p.115 – grifos da autora).

Liberdade e poder não são conceitos excludentes e não supõe o fim de uma e o início de outro. Em toda relação de poder que age sobre o indivíduo, que produz discursos e saberes, que normatizam singularidades também encontram espaços de resistências, onde se tornam possíveis a criação, a invenção de novas singularidades. A partir do conceito de sujeito como algo que não está dado, mas está em constante processo de formação é que se pode conceber uma participação ativa do indivíduo nessa constituição de si enquanto sujeito, num jogo de forças já dado, dentro de um espaço possível de liberdade.

Não há uma contradição entre as relações de poder e a liberdade. Ao contrário, se há poder, há também possibilidades de liberdade aos sujeitos. É ter condições de olhar para si mesmo enquanto possível de um auto governo, como forma de resistência frente a subjetividades subjugadas, subjetividades modeladas por relações de poder e saber. Agora o sujeito constitui-se de forma ativa, fazendo a experiência de si a partir de um modo de subjetivação.

Para Foucault há diferentes modos de subjetivação e ele dedicou-se a estudar os modos de subjetivação da cultura antiga para apresentar um sujeito livre que se torna ético a partir de um cuidado de si, de modo que a liberdade está atrelada a um autogoverno e técnicas de autodescoberta para um domínio de si.

O termo subjetivação não é contraposição, mas forma de complementação à sujeição que perpassa os indivíduos nas tramas do poder disciplinar e biopolítico. A subjetividade é um processo, pois é constante a sua constituição. Segundo Noto (2009, p. 24) “será

exatamente essa incompletude da forma da subjetividade que deixará em aberto um espaço possível para a constituição de novas formas de subjetividade, para a modificação e transformação daquilo que o sujeito é”.

Foucault pensa a subjetividade como uma atividade constante sobre si mesmo, nunca vista de forma definitiva e completa, mas em constante processo de transformação de si. Desse modo, o que interessa a Foucault é compreender essas formas históricas dos modos diversos que os indivíduos se constituem em sujeitos.

Assim, a constituição da subjetividade compreende-se como uma relação que o indivíduo instaura com ele mesmo, ou como os sujeitos percebem a si mesmos, relações que são definidas de si para consigo, a partir de um (auto) trabalho que o capacite a conhecer mais a respeito de si.

Somente um sujeito relativamente liberto de algumas determinações do poder –saber externas e já introjetadas pode tornar-se um sujeito do cuidado de si, cujo papel é questionar o sujeito moral que são da ordem do poder e do saber, ou seja, contra toda forma de submissão das subjetividades. Mas o que seria esse cuidado de si?

O cuidado de si é um conceito fundamental e bastante complexo encontrado nos textos gregos (Platão, Sêneca, Plínio, Plutarco, Epicteto, Epicuro, entre outros), onde cuidado de si (*gnôthi seautòn*) é a ação de ocupar-se (e preocupar-se) consigo mesmo (FOUCAULT, 2010). Este conceito não deve ser confundido com a famosa prescrição délfica do conhecer-te a ti mesmo (*gnôthi seautòn*), pois essa prescrição se tratava de ser endereçado aos que iam ao templo consultar-se com os deuses e devia ser compreendido com espécie de recomendação relacionado ao próprio ato dessa consulta. Essa é uma questão ligada ao oráculo e como e o que devia ser perguntado aos deuses, e de forma alguma, pode ser compreendida como um cuidado de si mesmo.

Também para os Antigos o *gnôthi seautòn* como conhecimento de si era fundamental e uma experiência intelectual acerca de si mesmo, como elemento epistemológico da relação que o indivíduo tem consigo mesmo, ou seja, “estar atento ao que se pensa e ao que se passa no pensamento” (FOUCAULT, 2010, p.10)

Foucault observa que em tais autores da antiguidade toda constituição de subjetividade passa pelo conhecimento de si, ou seja, um sujeito que deve conhecer a si mesmo, aquilo que faz consigo e com os outros, mas isso não é suficiente. É preciso também ser um sujeito capaz de ultrapassar esse tipo de conhecimento.

Assim, o cuidado de si enquanto um domínio ético tem também a dimensão das práticas onde os sujeitos se constituem como capazes de conhecer a si mesmo. Segundo Noto:

Foucault parece inverter a tradicional questão do sujeito de conhecimento que coloca o sujeito como ponto fundador, original ou constituinte do conhecimento, e nos mostra que o indivíduo, para conhecer, deve, antes de tudo se constituir como capaz de conhecimento (2009, p.42).

Durante quase toda a cultura grega, helenística e romana (do século V a.c. ao século V d.c.) a noção de *epiméleia heautôu* contribuiu para caracterizar uma atitude filosófica como princípio fundamental de conduta racional de vida. O cuidado de si, do qual o conhecimento de si é uma parte importante, refere-se a um princípio do domínio da ética, do domínio de uma elaboração de si mesmo, um princípio dentro o qual o conhecimento de si (*gnôthi seautôn*) é somente um deles.

Então, Foucault descreve que no período antigo o sujeito é constituído como parte integrante de um conhecer a si mesmo a partir de suas formas de pensamento e conhecimento de si, bem como de práticas subjetivas de um cuidado de si para a constituição de um sujeito ético, ou em outras palavras, o homem se constituindo como sujeito daquilo que ele conhece.

É importante ressaltar mais uma vez, que em contraposição à cultura cristã¹⁴, na cultura greco-romana o conhecimento de si encontra-se inserido em um contexto mais geral do cuidado de si, subordinado a esse, o que significa dizer que há um imperativo onde o sujeito age sobre si mesmo como um exercício por toda a vida, prescrições sobre as práticas de si, onde já não basta conhecer a si mesmo, mas exercícios que impulsionem à transformação e criação de si. Ou seja, o conhecimento de si com objetivo que leve a uma ação, a um pensar e agir de forma diferente, repensando regras e percebendo-se como uma obra de arte.

É o conjunto de um conhecimento de si mais práticas de si que constituem o sujeito. O cuidado de si é um princípio geral, onde conhecimento de si e práticas de si são desenvolvidos para que o indivíduo normalizado se constitua como sujeito ativo de si. Para se constituir como um sujeito de conhecimento, ou seja, um sujeito que conhece a si mesmo é fundamental

¹⁴ Na cultura cristã o “conhecer a si mesmo” passa a ser o elemento fundamental para a constituição do sujeito, como um conhecimento com fim em si mesmo, onde a subjetividade é vista como resultado de um procedimento epistemológico. O que se deve examinar não são as ações do sujeito, mas os pensamentos como necessidade de se conhecer a verdadeira substância destes, distinguindo os pensamentos puros e renunciando aos impuros e assim sendo, inspeciona-se cada mínimo pensamento sem jamais tomar posse daquilo que se pertence de fato: ser sujeitos da própria vontade, sem nunca constituir-se enquanto sujeito. Segundo Noto (2009, p. 55) “o conhecimento de si é central para que o indivíduo possa contemplar a Deus e uma vez que essa contemplação nunca se realiza definitivamente, o indivíduo está em permanente clausura em seus pensamentos”.

que este exerça sobre si algum tipo de trabalho, por procedimentos que o constitua enquanto tal.

No pensamento filosófico, a noção de *epiméleia heautôu* aparece de forma diversa. A dimensão do cuidado de si, em sua forma socrático-platônica, está relacionada com o exercício do poder, governar a si mesmo para bem governar aos outros, um ocupar-se de si para levar ao governo dos outros. Aqui, o conceito de cuidado de si é uma questão estatutária, um cuidado de si como projeto de bom governo, um imperativo aos que querem governar. Não a todos os cidadãos, mas àqueles com boa formação, uma atividade dedicada aos jovens e sua relação com seus mestres, numa relação entre governar e ser governado. Ao jovem cabe a formação dentro a qual ele obtém o conhecimento de ocupar-se de si como forma de chegar à arte de bem governar aos outros.

Nos séculos I e II da era cristã, há um deslocamento sobre o conceito do cuidado de si, onde há uma generalização desse imperativo, não mais apenas ao jovem que pretende governar, mas um ocupar-se de si como atividade a ser realizada por toda a vida, ou, nas palavras do autor, “a *epiméleia heautoû* aparece como uma função geral de toda a existência” (FOUCAULT, 2010, p. 36), ou de outro modo, o cuidado de si “não é mais um imperativo válido para um momento determinado da existência e em uma fase da vida que é a da passagem da adolescência para a vida adulta. Cuidar de si é uma regra coextensiva à vida” (p. 221). Foucault pontua que essa generalização é limitada para uma elite cultural e moral, ou mesmo àqueles ligados a fraternidades e religiões, que se separavam por categorias eruditas ou populares, mas que depois será reivindicada pelos filósofos.

O cuidado de si não tem mais função específica de um governo dos outros, mas um ocupar-se consigo como fim em si mesmo, nem mesmo trata-se do plano das ideias, mas de ações reais que levem o sujeito em direção a si mesmo. Há uma busca pela autonomia do sujeito, onde o objetivo maior é o constituir seu eu, de modo a tornar-se senhor de si mesmo. O foco nesse caso são os exercícios, formas de atividades práticas, contínuas e regradas, condutas em relação a si mesmo.

Este conceito de *epiméleia heautôu* se traduz por uma atitude do sujeito para consigo mesmo, onde este passa a se observar e conduzir seu olhar para seu interior. Não só isso, mas significa também ações, práticas e exercícios sobre si mesmo, que levem a uma modificação e transformação de sujeito de si.

Enfim, com a noção de *epiméleia heautôu*, temos todo um corpus definindo uma maneira de ser, uma atitude, formas de reflexão, práticas que constituem uma espécie de fenômeno extremamente importante, não somente na história das representações, nem somente na história das noções ou das teorias, mas na

própria história da subjetividade ou, se quisermos, na história das práticas da subjetividade. (Ibidem, 2010, p. 12)

Há uma relação entre o conceito de *epiméleia heautôu* com a verdade, uma vez que a ética é o domínio pelo qual nos relacionamos com a verdade das coisas. Para ter acesso a uma verdade sobre o sujeito é preciso um trabalho de si para consigo, a partir de uma transformação progressiva de si mesmo, ou seja, a verdade é uma construção permanente de si mesmo.

Assim, não há um sujeito pronto, mas processos de subjetivação, produzindo suas próprias verdades ou assimilando verdades da sociedade e jogando com elas. Para o pensamento Antigo, é na relação consigo mesmo, numa relação de poder sobre si mesmo, que se encontra a verdade. Ao constituir-se enquanto sujeito de conhecimento é que o indivíduo tem acesso à verdade, ou seja, ao conhecer aquilo que se é torna-se possível se constituir como sujeito ético da verdade.

A verdade passa a ser instituída e destituída pelos sujeitos por meio de práticas, essas práticas possibilitam ao sujeito o acesso à sua verdade, ao seu conhecimento. Não há uma busca pela verdade fora do sujeito, mas práticas que levem a sua própria verdade. Ou seja, não é um cuidar de si para se atingir a verdade transcendental, mas um cuidado de si como incorporação de uma verdade que é sua, como dar para si sua própria verdade. Não se trata de uma verdade daquilo que se é enquanto pensamento, mas uma verdade daquilo que é sé enquanto ação, daquilo que se faz e se deve fazer a si mesmo (FOUCAULT, 2010).

Assim, para Foucault

O conjunto das buscas, práticas e experiências tais como as purificações, as asceses, as renúncias, as conversões do olhar, as modificações de existência, etc., que constituem, não para o conhecimento, mas para o sujeito, para o ser mesmo do sujeito, o preço a pagar para ter acesso à verdade. (Ibidem, p. 15)

Para isso é preciso uma *áskesis* que interligue o sujeito à verdade. Essa *áskesis* (ascese) não pode ser compreendida como práticas de renúncia, como na pastoral cristã (que levará o indivíduo a um movimento de renúncia sobre si mesmo¹⁵), mas como forma de levar o sujeito a ser o que se é, numa relação de si para consigo. É como uma preparação, como procedimentos, a partir de práticas, que levem o sujeito a dizer a verdade sobre si mesmo.

¹⁵ A pastoral cristã, desde o século XVIII, é um dispositivo que põe o sexo a falar, a partir da prática da confissão, o sexo era aquilo que deveria ser confessado, e assim fixavam o que era lícito e ilícito. A partir do dispositivo do confessor, o sexo era falado e visto, criando uma teia de saberes sobre o mesmo, e ao homem cabia a renúncia de certas palavras, a censura de todo um vocabulário e ações não condizentes com os dispositivos sexuais. Para mais informações, vale a leitura do livro: FOUCAULT, 2012.

Nessa *àskesis*, as práticas de si colocam o sujeito como fim de sua própria existência e como objeto da arte de viver. Neste trabalho, a arte, e especificamente a arte escrita, procura demonstrar uma expressividade que talvez a ciência tenha dificuldade de apresentar.

É preciso compreender as relações do sujeito consigo mesmo a partir da noção de práticas de si. Para a constituição dos sujeitos faz-se importante o que Foucault nomeou como essas práticas de si: um conjunto de técnicas que levam o homem a falar a verdade sobre si mesmo, constituindo-se como sujeito daquilo que se conhece, bem como sujeito de uma conduta consigo mesmo no campo da ética. A noção de práticas de si está atrelada a ações, é verbo, ou seja, um cuidado de si como ação contínua, permanente e de atitude crítica, que leva a uma ação ética e política, de recusa em ser governado e na possibilidade de ultrapassar os limites desse governo, para uma arte de um governo de si.

O ser passa a ser pensado como experiência e como problematização. Essa problematização do sujeito está atrelada a esse conjunto de práticas e técnicas de si. São essas práticas de si, enquanto contracondutas, e aquilo que resulta da constituição de um autogoverno que constituem subjetividades menos sujeitadas (FOUCAULT, 2014a). Essas práticas podem ser compreendidas como experiências racionais e regulamentadas que os homens realizam, onde há um caráter de análise e reflexão sobre esse modo de vida adotado, regulando condutas.

Deve-se entender, com isso, práticas refletidas e voluntárias através das quais os homens não somente se fixam regras de conduta, como também procuram se transformar, modificar-se em seu ser singular e fazer de sua vida uma obra que seja portadora de certos valores estéticos e responda a certos critérios de estilo. (Ibidem, p. 16)

Essas técnicas de si são diferentes a cada momento histórico, ou seja, estão ligadas a diferentes realidades históricas, diferentes práticas que constituem o modo de ser do sujeito. Isso pode ser compreendido a partir dos estudos feito por Foucault sobre as práticas sexuais gregas, voltadas para um maior ocupar-se de si, levando à prática do prazer e a uma autoconstituição e as práticas da moral cristã, onde as práticas sexuais são marcadas por confissões e purgações (FOUCAULT, 2014a), como será visto no terceiro capítulo.

Esses textos gregos e romanos apresentam uma preocupação em compreender suas relações com o sexo e a sexualidade, a partir de um “uso dos prazeres”, demonstrando uma ética sexual austera (mas não repressora), que se adota a partir de algumas práticas ascéticas, tais como: desviar-se do prazer, manter-se fiel no casamento, praticar a abstinência sexual, entre outras, como algumas das recomendações para quem deseja ter acesso à verdade de si mesmo. Como fala Noto:

A austeridade sexual e, portanto, a constituição de um sujeito moral austero em relação ao sexo, poderia também se dar, por exemplo, por meio de outras práticas diferentes da decifração de si. Práticas de memorização, de controle, de renúncia dos prazeres ou de abstinência sexual teriam sido outras práticas possíveis para a realização de um mesmo tipo de sujeito: um sujeito purificado que domina seus impulsos sexuais. (2009, p. 35).

Essa austeridade sexual, não proibitiva, mas facultativa, também passava por atividades de memorização, de renúncia dos prazeres como forma de constituir um sujeito do domínio de si (FOUCAULT, 2014b).

A partir dos estudos sobre os gregos, Foucault percebe que os *aphrodisia* se constituem como “campo de cuidado moral” (FOUCAULT, 2014a, p. 47) com o objetivo de vivenciarem de forma dinâmica o ato, o prazer e o desejo sobre o sexo e sobre as atividades a ele associadas. É a partir dessa reflexão dos *aphrodisia* que se faz possível, não uma interdição entre proibido e permitido sobre o sexo, mas sim regras de conduta que relacionam a prática sexual como uma prática moral. Aqui a ideia não é anular o prazer, mas encontrar uma dinâmica equilibrada entre prazer e desejo.

A *enkrateia* pode ser compreendida como uma forma de domínio sobre si mesmo, uma forma de trabalho sobre si mesmo em que se desenvolve a temperança. Dito de outra forma, é a garantia da dominação dos desejos e prazeres, relação agonística consigo mesmo. Como o autor nos fala, a “*enkrateia* se caracteriza sobretudo por uma forma ativa de domínio de si que permite resistir ou lutar e garantir sua dominação no terreno dos desejos e dos prazeres” (FOUCAULT, 2014a, p.77).

Há uma batalha a ser travada, de si para consigo, onde se faz uso dos prazeres e desejos sem preconceitos, mas num combate de si para si pela moderação, para que essas forças não dominem o indivíduo, mas que levem a um governo de si. Não há uma negação do desejo, mas uma edificação pelo seu controle.

Essa estética da existência enquanto ethos leva o sujeito a uma forma ética de viver, ou seja, não uma conformação com regras de conduta, mas uma relação com a verdade que o subjetiva, de modo a enxergar-se como uma obra de arte a ser produzida e admirada e a constituir-se como sujeito.

É a tensão entre as relações e poder e a estética na qual a existência está imersa que formam eticamente o sujeito. Este sujeito é instigado a assumir uma atitude diante da vida, produzindo um ethos de existência.

O domínio de si, o governo de si é uma forma de tornar sua produção de subjetividade ativa, diante do que é passivo, é tornar-se livre para constituir-se e isso é alcançado pelas práticas de si. As práticas de si, então, são exercícios ascéticos onde o sujeito pode se

elaborar, numa existência como uma obra de arte, para a formação de nosso ethos. Porém, essas práticas não são as mesmas, mas variam de acordo com a sua historicidade. Ao longo da história foram muitas e diferentes práticas que os indivíduos exercem sobre si para se constituírem como sujeitos de si.

Nos textos da Antiguidade,¹⁶ Foucault encontra uma série de regras, conselhos e práticas cotidianas como questões de exercício e reflexão sobre seu próprio interior. São práticas de exercícios e procedimentos mentais, bem como corporais, diferentes trabalhos que os indivíduos fazem sobre si mesmos, ou seja, práticas de constituição de subjetividades. Tais práticas de si podem ser exemplificadas como a análise dos sonhos, o cuidado com a alimentação e o corpo, o exercício com moderação, o regime do sexo, a meditação, a escuta e a fala, anotações de conversas, solicitação de conselhos, a leitura, a escrita, entre tantas outras. Interessa-nos sobremaneira a escrita como uma técnica de si como forma do indivíduo constituir-se como sujeito, como veremos a seguir.

I.2 Nas curvas das palavras: A escrita como uma prática de si

Segundo Foucault, para que o ser humano se constitua como sujeito é preciso exercícios permanentes voltados a um cuidado de si, a partir de práticas e relações onde o sujeito aproxima-se de sua verdade. Nesse processo de subjetivação do indivíduo este vai se constituindo historicamente como experiência.

O sujeito aqui, como dito anteriormente, é composto de práticas discursivas, que são constituídas por relações de poder e saber. Mas a escrita¹⁷, para além desse poder que a perpassa, pode ser compreendida como saída ética, onde o sujeito produz-se a si mesmo.

A escrita de si ganha destaques nos estudos de Foucault a partir do curso “A hermenêutica do sujeito” (2010), como parte de uma *áskesis* grega, um adestramento de si para si, onde a escrita era vista como uma importante prática de si. Na cultura greco-romana a

¹⁶ Ao se falar desses textos faz-se referência a autores da antiguidade clássica como Artemiro e a importância da leitura e compreensão dos sonhos, Plutarco e Sêneca e suas referências a momentos de um voltar-se a si mesmo e ver a vida como um labor, Epicteto e as questões dos prazeres, uma alteridade sexual que não repressora, mas um domínio sobre si, Epicuro e Platão tratando a existência como exercício permanente, entre tantos outros.

¹⁷ Não será a primeira vez que Foucault irá debater a respeito da escrita. Em *O que é um autor?* (1992a) a escrita é posta em questão quando discute a respeito do que se pode compreender como autor e obra. Nesse texto, ele fala sobre uma escrita liberta do autor, para além de suas significações e seu campo discursivo, além do ato de escrever e de sua significação e sobre a singularidade da ausência do autor e das funções disciplinares de autor e obra. Será retornado esse tema em outro momento. Nessa pesquisa, o foco será num novo sentido da escrita, pensada originalmente pelo mundo grego, específico para os estudos foucaultianos, que é a escrita de si.

escrita de si tem relação com a vida ascética, a “ascese como trabalho não apenas sobre os atos, mas, mais precisamente, sobre o pensamento” (FOUCAULT, 1992b, p. 131):

(...) a escrita constitui uma etapa essencial no processo para o qual tende toda a *askesis*: a saber, a elaboração dos discursos recebidos e reconhecidos como verdadeiros em princípios racionais de ação. Como elemento do treino de si, a escrita tem, para utilizar uma expressão que se encontra em Plutarco, uma função *etpoiética*: é um operador da transformação da verdade em *ethos* (Ibidem, 1992b, p. 134).

Esse caráter etpoiético, função poética e ética da escrita, leva a transformação da realidade em *ethos* onde a constituição do sujeito é problematizada e reelaborada a partir de uma estilística de criação de si.

A *askesis* necessária ao sujeito para conhecer a si mesmo e cuidar de si, acontece não somente sobre atos, mas também sobre o pensamento, a partir de memorizações, exames de consciência, a meditação, e também a escrita, para a transformação e criação de si e engendra tessituras e possibilidades de releituras com a própria vida que se inscreve.

Aqui é no território das narrativas que a escrita é percebida como um dispositivo onde o sujeito se coloca num processo de experimentação de si, como exercício de autorreflexão a partir do texto narrado. Ao narrar-se o indivíduo modifica sua relação consigo mesmo (FOUCAULT, 2004).

A escrita seria instrumento em busca de um *ethos* do sujeito, uma tecnologia de si que leva o sujeito para a condição de uma ascese do pensamento que torne a vida compreendida e vivida como uma obra de arte. É através da linguagem que se cria uma relação entre a palavra e a experiência. A escrita de si é um modo de subjetivação, num jogo entre o conhecer e o cuidar, uma posição política de governar e ser governado, uma tecnologia de si muito utilizada pelos gregos nos séculos I e II da era cristã com a função de transformar o homem, a partir de um trabalho, mais do que sobre as ações, sobre os pensamentos.

Mas a linguagem não esgota a experiência e, assim, a escrita só terá esse caráter de subjetivação se esta é vista como possibilidade de experimentação e torna-se a verdade do próprio sujeito que escreve. É ter a escrita com o objetivo de pensá-la como ferramenta para agir sobre si mesmo (um governo) de forma ética para se tornar o que se é e é só nesse sentido que a escrita torna-se uma prática de si.

Parece não haver dúvida que, entre todas as formas que tomou este adestramento (o que comportava abstinência, memorizações, exames de consciência, meditações, silêncio e escuta do outro), a escrita – o fato de se escrever para si e para outrem – só tardiamente tenha começado a desempenhar um papel considerável. Em todo o caso, os textos da época imperial que se referem às práticas de si concedem uma grande parte à escrita. É preciso ler, dizia Sêneca, mas escrever também. É Epicteto, que, todavia não ministrou senão um ensino oral insiste repetidas vezes no papel da escrita como exercício pessoal: deve-se

“meditar” (*meletan*), escrever (*graphein*), treinar; “possa a morte arrebatá-me enquanto penso, escrevo, leio” (FOUCAULT: 1992b, p. 133).

As escritas de si, ainda que sejam autorreflexão, estão sempre em consonância com um outro, elas se configuram no solo do diálogo e da troca. Como defende Stecanela e Kuiava, “cada escrita de si se configura como uma proposta de diálogo. Nessa moldura, cada expressão adquire uma forma de ação e de reflexão.” (2012, p.180).

Assim, esse não é um exercício solitário, mas de comunicação com outros, a escrita se comunica consigo mesmo em sua relação com outros: “em torno dos cuidados consigo toda uma atividades de palavra e escrita se desenvolveu, na qual se ligam o trabalho de si para consigo e a comunicação com outrem” (FOUCAULT, 2014b, p. 67).

A escrita representa um poder subjetivador, um modo de subjetivação, onde os gregos e romanos tinham na escrita um exercício sobre o pensamento e que tomavam duas formas principais: os *hypomnematas* e as correspondências. Essas escritas (cartas e diários) são produções compostas de transdiscursividades, numa relação dialogal entre o eu e o outro (PINHEIRO, 2015).

1.2.1 *Hypomnemata*:

É uma composição de diferentes gêneros: coleta de reflexões, fragmentos de textos, debates, um acervo de memória, um exercício de uma prática coletora que leve o sujeito a guiar sua conduta. Como uma ferramenta sempre acessível, o *hypomnemata* deve ser um auxiliar para qualquer vicissitude encontrada na vida.

Os *hypomnematas* eram compostos por diferentes gêneros, tais como: agendas, registros de notas, livros de contabilidade, cadernos pessoais onde se registravam coisas lidas, ouvidas ou pensadas para leitura e meditação anotações pessoais que serviam como guia de conduta, como memória do que se foi lido e vivido, como material para a subjetivação do discurso.

Segundo Oliveira (2015) os *hypomnematas* tem relação com o ensino e a leitura, pois não há grandes espaços na escrita para a subjetividade de quem escreve, porém, ao escrever as leituras realizadas, há uma apropriação daquilo que foi lido ou escutado, transformando-se em verdade daquele que escreve, ou como diria Foucault: “a escrita transforma a coisa vista ou ouvida ‘em forças e em sangue’” (1992a, p. 143).

A escrita do *hypomnemata* requer leituras e uma prática regrada de escrita e resulta num caderno de notas que se rege por dois princípios: a verdade do que se escreve e seu valor de uso.

Não haverá que considerar esses *hypomnēmata* como um simples suporte de memória, que poderia consultar a cada tanto, caso se apresentasse a ocasião. Eles estão destinados a substituir a recordação eventualmente débil. Eles constituem, antes, um material e um quadro para os exercícios a realizar frequentemente: ler, reler, meditar, conversar consigo mesmo e com os outros etc. Trata-se de constituir um *logos boéthikos*; um equipamento de discursos que servem de ajuda, suscetíveis, como diz Plutarco, de levantar eles mesmos a voz e de fazer calar as paixões, como um amo que com uma palavra aplaca o latido dos cães (FOUCAULT, 1992, p. 221).

O *hypomnemata* está bastante relacionado à escrita da correspondência uma vez que, enviada como auxílio aos amigos distantes, serve também como reflexão daquele que escreve. Sendo assim, há também um sentido prático na escrita, é a produção de um ethos, onde o hábito da escrita serve como disciplina e ascese.

1.2.2 Correspondência:

A correspondência pode ser compreendida como uma escrita etopoiética, pois são vistos como forma de exercícios pessoais. Além da troca de conselhos, as cartas também são uma possibilidade de manifestação de si próprio.

Ela pode ser considerada uma via de mão dupla, pois, ao mesmo tempo em que chega ao destinatário como palavras que estimulam um cuidado de si, também essas palavras volta-se para o remetente como um escutar-se a si mesmo. Estabelece-se uma relação de recíproco exercício de si entre quem escreve e quem lê, como uma dupla função das correspondências, pois essa age sobre o remetente e o destinatário, onde há a prática de conhecer-se a si mesmo, bem como se fazer conhecido pelo outro.

Assim, a correspondência também serve como uma escrita de si, cuja escrita tem uma função *ethopoiética* (no dito de Sêneca, “ofícios recíprocos. Quem ensina se instrui”), uma vez que ao escrever preceitos que invoca para outra pessoa, lembra-se também de segui-los e praticá-los, como um cuidado consigo e com o outro.

Há uma relação de complementariedade entre os *hypomnematas* e as correspondências, pois ambas levam a aplicação de um projeto ético-estético na subjetivação de sujeitos portadores de uma estilística que exprima a vida como uma obra de arte, os primeiros *hypomnematas* por possibilitarem a constituição de si a partir dos discursos dos outros, e a segunda a partir da narrativa de si próprio. Assim, cumprem-se seus papéis, os *hypomnematas* como forma de um adestramento e exercício de si pela escrita e as correspondências como uma maneira de uma expressão para si e para os outros.

Contudo, e apesar de todos os pontos comuns, a correspondência não deve ser considerada um simples prolongamento da prática dos *hypomnemata*. Ela é alguma coisa mais que um adestramento de si mesmo pela escrita, através dos

conselhos e advertências dados ao outro: constitui também uma certa maneira de se manifestar para si mesmo e para os outros. A carta torna o escritor “presente” para aquele a quem a envia. E presente não simplesmente pelas informações que ele lhe dá sobre sua vida, suas atividades, seus sucessos e fracassos, suas venturas e desventuras; presente com uma espécie de presença imediata e quase física (FOUCAULT, 2004, 155-156)

A correspondência possibilita um olhar a si mesmo sob a ótica do outro, como a um exame, um inspetor de si mesmo, a partir de um relato escrito de si próprio. Escrever é expor-se ao outro, de modo que as missivas possibilitam essa relação de diálogo entre seu eu e um outro.

A escrita de si está sempre em vias de transgredir, quebrando regras e linhas sobre as quais se movimenta. Ela pode ser vista, então, como uma prática de liberdade, onde autor-escriptor tomam em mãos um verdadeiro cuidado de si mesmo. Essa liberdade é vivenciada no espaço daquilo que foi dito e não dito, do que é exposto e interdito, de silêncios e de fala, de jogos de poder e saber. Essa prática é uma liberdade refletida do eu, entendendo esse eu não como dado natural, mas resultado de uma construção histórica.

Essa escrita de si é espaço de liberdade, pois ao se ter clara as relações de poder e saber dentro dos discursos, é possível buscar outras possibilidades de resistência e ação, onde essa escrita tem a função de analisar e refletir as certezas e os regimes de visibilidade que a verdade legítima.

É a partir da leitura e análise das obras da escritora Clarice Lispector que se pretende debater o papel etopoiético da escrita, uma vez que parte-se do princípio que sua escrita é parte fundamental da compreensão de sua relação consigo mesma. Para além de seus escritos compreendidos como literatura, a autora faz uma escrita de si e se subjetiva em cada um de seus livros.

Este é o objetivo deste trabalho, uma leitura sob o olhar foucaultiano a respeito dos textos de Clarice Lispector, e de seu processo de escrita, como forma de concebê-la como um exercício de si. Esse caminho a ser percorrido levará a outros, que serão debatidos mais adiante.

Foucault, ao apresentar as diferentes formas de como o indivíduo se constitui enquanto sujeito, demonstra que a prática da escrita é vista como prática de um governo de si e do outro, como uma troca, uma correspondência. Sendo assim, pode-se levantar a seguinte questão: é possível ler e compreender a escrita de Clarice Lispector, escrevendo em uma temporalidade histórica precisa, como uma prática de governo, de si e do seu leitor, que transforma sua literatura em processo de subjetivação e um paradigma de compreender a intersubjetivação?

A ideia é perceber como a autora se posiciona frente aos ditames da literatura da época, como age sobre si mesma através da escrita, e como tudo isso se reflete em sua prática de escrita e em suas obras, percebendo as formas de relação que Clarice tem consigo mesma e as práticas que a ela estão ligadas.

I.3 A composição Clarice

Clarice Lispector tinha somente 17 anos quando *Perto do coração selvagem* é publicado em 1944, livro que, com uma escrita dilacerante, leva público e crítica a discussões calorosas. O que pensar desse livro? Como compreendê-lo a partir de uma linha do movimento literário que não corresponde às suas formas? O que, enfim, essa jovem autora quer fazer falar, refutando as características mais conhecidas da literatura da época, para se chegar a uma desconstrução da sintaxe tradicional, obrigando seus leitores a um segundo olhar sobre a matéria escrita?

Em síntese o romance conta a trajetória da personagem Joana. A escolha para que sua história seja contada é apresentá-la em forma de recortes temporais de uma construção narrativa fragmentária. Há, assim, uma articulação entre o elemento mutável da narração e o caráter da personagem, ela também errante, em busca de seu próprio lugar.

O romance revela momentos vividos ora de sua infância solitária, com mãe falecida e pai ausente, ora com os tios após o falecimento do pai, sua ida ao internato e a paixão pelo professor. Em seguida centraliza-se na escolha de um tempo presente, já casada com Otávio, advogado e intelectual. Em alguns momentos a autora traz narrativas também de Otávio e Lídia, sua ex noiva e atual amante grávida.

Joana é uma personagem forte e decididamente livre, o que causa temores aos que a cercam, menos ao seu amante desconhecido, que a admira. Sozinha está ao início do romance, sozinha termina sua trajetória, embarcada num navio que a levaria a qualquer destino, seu caminho único, pois não há um enredo concluído.

A personagem Joana assusta os personagens que interagem com ela. Joana também assusta seus leitores e a crítica. O romance trata do percurso de uma mulher à procura do vir a ser em sua total complexidade. É também na complexidade da relação com os outros (o pai, os tios, o professor, o marido e sua amante grávida, seu próprio amante) que vivencia as agruras da procura por si mesma. O que ela procura, talvez nem mesmo ela saiba, mas tem clareza de que não quer ser como o marido, falso intelectual que não consegue por em prática aquilo que postula teoricamente, nem como Lídia e sua passividade de mulher que espera.

Clarice faz de Joana mulher intensa, característica que irá perdurar em grande parte de suas personagens (Virgínia, em *O lustre*, Vitória em *A maçã no escuro*, ou como não falar em G.H, em *A paixão segundo G.H.*, ou Lóri em *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, e a inesquecível Macabéa, sua personagem derradeira, entre tantas outras), pois é de paixão pela existência que essas são compostas. Joana percorre um caminho árduo de decifração de si mesma, não se identificando com nenhum outro que lhe cruza o caminho, e assim, torna-se um esboço aberto, sem finalização, pois, ao mesmo tempo em que sente necessidade de se definir, também recusa qualquer determinação que lhe limite.

Rosenbaum (2006) faz uma importante leitura das primeiras obras da autora estudada, buscando compreender as metamorfoses que essas personagens viviam e assim fala de Joana:

(...) a personagem vai se construindo como estrangeira, estranha ao mundo, antagônica ao outro. (...) O mundo se ergue como ameaça e mistério para uma Joana cada vez mais encapsulada, que tanto mais se distancia do mundo quanto mais mergulha na busca de seu entendimento. (2006, p. 46)

Depois de publicado o livro, este foi recebido com certa intensidade. Inúmeras foram as críticas a ele direcionadas e a sua autora, críticas essas que não chegaram a consensos. Segundo alguns de seus comentadores (GOTLIB, 1995; WALDMAN, 1992; SÁ, 2000; NOLASCO, 2004), ainda que realizem análises sobre a obra que perpassem caminhos diversos, percebem que nesse seu livro de estreia Clarice Lispector já apresenta características de estilo que vão demarcar sua forma de escrita e estarão presente em grande parte de suas outras obras.

Uma primeira questão a ser levada em consideração é a estilística da narrativa literária que adota. Ao se fazer a leitura de suas obras, percebe-se que, na maioria de seus livros não há uma linearidade narrativa de sequências de acontecimentos, e sim uma descontinuidade de espaços temporais, onde a fragmentação dos episódios por si só já compõe o enredo.

A apresentação e apreensão das personagens se fazem a partir do pensamento destes, que está sempre em primeiro plano, e é em decorrência dessa escolha que o monólogo interior e o fluxo de consciência estão sempre presentes, escolha que por vezes levou a autora a ser comparada por alguns (LINS, 1963; NUNES, 1995) com escritores como James Joyce¹⁸ e Virgínia Wolf¹⁹.

¹⁸ James Joyce (1882-1941) foi um poeta e romancista suíço que exerceu enorme influência sobre a literatura moderna de ficção do século XX. Também foi o criador de uma nova expressão literária, estruturada numa narrativa que muitas vezes é classificada como "fluxo contínuo de consciência". Um de seus trabalhos mais importantes foi o livro *Ulysses* (de 1922), escrito num período de sete anos, o que o tornou uma das personagens literárias mais comentadas de seu tempo. Nessa obra o autor utilizou-se da narrativa de um dia da vida de seu

O que liga o romance de Clarice Lispector a esses autores é menos uma técnica ou um procedimento particular do que os processos comuns – o monólogo interior, a digressão, a fragmentação dos episódios – que sintonizam com o modo de apreensão artística da realidade na ficção moderna, cujo centro mimético é a consciência individual enquanto corrente de estados ou de vivências. (NUNES, 1995, p. 13)

Sobre essa questão Clarice sempre se mostrou desgostosa, negando qualquer influência ou aproximação literária com tais autores, como declara:

Escrevi para ele (Lins) dizendo que não conhecia Joyce nem Virgínia Wolf nem Proust quando fiz o livro porque o diabo do homem só faltou me chamar de representante comercial deles (LISPECTOR, apud BORELLI, 1981, p. 105).

Esse livro é publicado a partir de um acordo entre Clarice Lispector e o jornal *A Noite*, onde abria mão de qualquer lucro que o livro pudesse vir a ter, acordo esse selado após a negação da publicação do livro por parte de algumas editoras. O livro é recebido pela crítica com certas reservas.

A primeira grande crítica recebida vem de Antônio Candido (1977) que se sente impactado por obra tão diferente pela sua intensidade de escrita e pela tensão psicológica que cria, pouco encontrada na literatura da época, pois ela inaugura-se na literatura brasileira, apresentando um material que rompe com as leituras de forte tradição oitocentista, bem como as características do romance regionalista que se apresentava no período. Segundo ele o romance “É uma tentativa impressionante para levar a nossa língua canhestra a domínios pouco explorados, adaptando-a a um pensamento em que a ficção é um instrumento real do espírito” (1977, p. 127).

Para o crítico o livro analisado é classificado como obra de exceção e qualificado como romance de aproximação, por haver uma aproximação da identidade do autor com a obra. O problema do estilo e de expressões tensas e sutis, usados constantemente pela escritora também justificava a crítica feita por Candido nesse período.

personagem, a partir de um novo método de monólogo interior das personagens, bem como o conceito de epifania.

¹⁹Alguns críticos (LINS, 1963; NUNES, 1969) comparam as autoras modernistas Clarice Lispector e a inglesa Virgínia Wolf (1882-1941) por conta de possuírem características muito parecidas em suas escritas: ambas adotam a técnica do fluxo de pensamento de suas personagens, onde se é valorizado mais o que pensam e sentem, do que o que vivem. Dessa forma, em suas obras o tempo presente e linear perde sua importância em prol das lembranças, sentimentos e sensações das personagens frente às situações vividas. Outras características que aproximam as duas autoras são o foco nas questões existenciais, semelhança da composição das personagens, aguda sensibilidade, certa rarefação de limites entre poesia e prosa, fragmentos de composição de textos que levam a compor novos textos, entre outros. Clarice Lispector, quando comparada pelos críticos com a autora inglesa, nega tal influência e alega desconhecimento da escritora e suas obras. Para saber mais, vide textos de Paulo Sérgio Nolasco dos Santos (SANTOS: 2007; 2011; 2013).

Um crítico que recebe a escritura de Clarice de forma positiva é Sérgio Milliet (1945), do Diário Crítico, que com sua leitura consegue definir algumas características da obra que são importantes para compreendê-la. É conhecida sua confissão de que abriu o livro com certo desdém, assim como também desdenhou o nome da autora considerando-a um pseudônimo desagradável. Mas confessa também que foi tomado de surpresa ao encontrar uma escrita madura que o encheu de satisfação: “Uma linguagem pessoal, de boa carneação e musculatura, de adjetivação segura e aguda, que acompanha a originalidade e a fortaleza do pensamento, que os veste adequadamente” (1945, p. 30).

Milliet apresenta admiração pela capacidade de Clarice em dar vida às palavras, onde as mesmas ganham novos sentidos e significações, que para ele não se constituem como defeito, mas um estilo apaixonado e simbólico. Porém, quatro anos depois, ao fazer a crítica à obra de Clarice publicada naquele ano – *A cidade sitiada*, Milliet acredita que a autora tenha caído na armadilha produzida pela sua própria escrita, onde o estilo vira fórmula. Apesar de reafirmar a força de Clarice como autora, aponta ele para as cansativas imagens construídas pelas palavras sem objetivo certo, que tornam o livro enfadonho, chegando a sugerir que ela migre para um estilo mais próximo ao seu, qual seja, a poesia.

Em Álvaro Lins (1963) talvez Clarice tenha encontrado a crítica mais dura à sua primeira publicação. Publicada em 1944, a crítica aparece em um artigo intitulado *A experiência incompleta - Clarisse Lispector* (sim, com “ss” mesmo). O crítico define a obra como inacabada e incompleta, e o que outros apontam como qualidade, Lins define como fora do modelo tradicional. Apesar de apresentar certa admiração pela coragem e presença firme da jovem escritora, considera também sua falta de lugar numa literatura que seguia os moldes da trama novelesca tradicional, alicerçada por uma construção linear e fechada, com ambientes definidos e estruturados. Também a acusa de escrever “literatura feminina”, por conta dos excessos de sentimentalismo e detalhes e do caráter narcísico do texto, questão que veremos com mais profundidade no quarto capítulo.

Lins passa a situá-la em um estilo literário que muitos denominam como fluxo de consciência. Esse estilo, grosso modo, tem por característica um enfoque maior nos dramas e no íntimo dos personagens, bem como no fluxo de seus pensamentos que direcionam a história, como se os capturassem no momento mesmo do ato de pensar, e onde o enredo da

mesma tem lugar secundário, a partir do que se denomina “discurso indireto livre”, característica presente em quase todas as obras claricianas.²⁰

Segundo o crítico, com sua leitura realista, a obra possui excesso de verbalismo e apresenta uma estrutura mais próxima da poética do que do romance, sem o descritivismo da realidade, não compreendendo a forma como a autora estrutura a sua narrativa, exigindo maior clareza e criticando a proximidade de Clarice com sua personagem.

romance, porém, não se faz somente com um personagem, e pedaços de romances, romances mutilados e incompletos (...) não lhe permitindo a completa revelação das formas e das cenas, a tal ponto que pessoas pouco experientes ou ingênuas, perturbadas pelo que há no livro de informe, de vago e pouco caracterizado, chegam a tomar aquela camada de nebulosidade como sendo a própria realidade essencial do romance. (LINS, 1963, p. 192)

Robert Schwarz (1965), em 1959 escreve sobre Clarice Lispector e a configura como autora de um texto introspectivo, que se coloca no plano da descontinuidade. Para o autor, é a inexistência desse tempo e espaço definidos, tão cobrados por outros críticos, é que dão autenticidade aos seus personagens.

Num contexto geral a literatura brasileira da época tinha a significância de redescobrir um Brasil desigual, fortemente marcado por sua exclusão social, identificando-se com as características regionalistas que a mesma tomava ou mesmo de denúncia social. A arte tomava ares de engajamento político.

A popularidade alcançada pelo grupo nordestino – José Lins do Rego, Rachel de Queiroz, Jorge Amado, Amando Fontes, Graciliano – deixava apenas pequena faixa de leitores para outros tipos de romance que não o social. (...) Eis porque um texto como *Perto do coração selvagem* surge envolto na maior estranheza naquele ano de 1944. Ninguém preparara o terreno. (HILL, 1976., p.138-139)

Clarice, com sua escrita angustiada sobre os questionamentos do ser humano, foi por vezes acusada de alheamento frente às questões sociais, crítica essa que, segundo Côrrea (2014) não faz jus à obra clariciana, uma vez que seus personagens carregam em si uma aguda percepção dos problemas sociais de sua época, seja nas transformações de um centro urbano

²⁰ O termo “fluxo de consciência” foi criado pelo psicólogo William James, em 1890, através da obra *Princípios de psicologia*. O estudioso acreditava que os pensamentos não se manifestam de modo fragmentado e sim em “fluxo”, de modo a demonstrar a continuidade dos processos mentais. A literatura apropriou-se deste termo para denominar as técnicas literárias nas quais há uma tentativa de representação dos processos mentais e dos pensamentos dos personagens, tais como ocorreriam em suas mentes, humanizando-os. Por essa teoria literária vê-se a possibilidade de expressar e ordenar a realidade psíquica das personagens, procurando reproduzir a própria estrutura da natureza humana. A narrativa, quando sobre o prisma do fluxo de consciência, faz os pensamentos das personagens fluírem, por vezes de forma desgovernada. Esse método rompe com as noções convencionais da literatura de uma realidade externa, ao primar pela narrativa interna psíquica, com o objetivo de perturbar o leitor fazendo com que se reconheça e se identifique com as personagens. Para maiores conhecimentos sobre o tema, sugere-se a leitura de CARVALHO, 1981; NUNES, 1969 e MOGRABI, 2006.

em *A cidade sitiada* (de 1949), ou na consciência culposa da mulher de classe média que só se reconhece e se redime ao contato mítico com a barata em *A paixão segundo G.H.* (de 1964), ou mesmo na pobre nordestina perdida na cidade grande em *A hora da estrela* (de 1977).

Mas sua originalidade de estilo anunciava um gênero híbrido que dificultava sua classificação e ainda mais, sua compreensão. E assim, o livro é recebido pelos críticos que conseguem perceber a originalidade do material que tinham em mãos, porém continuavam enredados às tradições literárias do modernismo romanesco (fortemente marcado por um personagem principal como centro da estrutura narrativa com um tema e conflito, apresentados de forma hierárquica) e acabavam por não perceber que tal romance, fora dos moldes tradicionais, com certeza não apresentaria uma estrutura linear, e sim estilo próprio.

A leitura da escritura de Clarice Lispector não foi de fácil compreensão pelo público, acostumados com outros estilos literários, talvez de mais fácil assimilação. Escolhendo romper com a linearidade discursiva, a autora se coloca contra os ditames da literatura da época que apresentava a tendência a sequências lógicas de acontecimentos. Nesse sentido, a leitura de Libanori faz-se interessante:

O preço inicial pago pela sua ousadia estética foi o de ilhar-se do público leitor, que preferia a segurança das leituras de autores já firmados dentro de uma perspectiva histórica, ao risco de aventurar-se num livro de ficção irreverente, de alto teor inventivo. Ao contrariar as expectativas habituais do leitor, Clarice Lispector é promessa de leitura difícil e intranquila e, por isso, não satisfaz de imediato, a preferência literária. Deixá-la de lado era mais confortável do que tentar decifrá-la, tomando por base os parâmetros estéticos das obras de teor crítico-social vigente na época. (1996, p.15)

Passado o período das primeiras impressões que a escritura clariciana causa para a literatura, temos uma vastíssima produção intelectual a respeito da autora que ainda não estão em consenso, alguns como Moisés (1964) que enxerga na obra da escritora a inauguração de um estilo introspectivo e poético próprio brasileiro ou mesmo Nolasco (2004) que concebe a escrita da autora como literário-biográfica, onde ficcionaliza a própria vida e se transformarem suas personagens, num projeto autobiográfico não assumido.

Em contraposição, há outros pesquisadores (CÔRREA (2014), CHIAPPINI (1996), SÁ (2000) que apresentam a tese de que Clarice já representa uma vertente da literatura moderna onde questões intimistas, de posse do nosso modo de ser, se entremeiam a questões sociais, uma vez que esse movimento literário dava primazia a um pensar sobre si e sobre o outro.

A história da literatura brasileira (BRITO, 1997; ÁVILLA, 1975) permite-se classificar Clarice Lispector e sua escrita no que é nomeado de Terceira Fase Modernista,

também conhecida como “geração de 45”. Nessa terceira fase, o Brasil vive um período político menos conturbado do que as fases anteriores, democrático e desenvolvimentista.

Na terceira fase o foco da escrita está na relação conflituosa entre o homem e a modernidade. Também há espaço para um forte regionalismo, com objetivo de redescobrir o sertão e o sertanejo brasileiro, além da prosa a partir de um viés político, com o foco de retratar as desigualdades e corrupções sociais.

Aqui a ficção experimental tem maior lugar, onde as obras, representadas por Clarice Lispector e Lygia Fagundes Telles, aprofundam-se na sondagem psicológica das personagens e introduzem inovações nas técnicas narrativas, que deixam de ser lineares. O interior dos seres humanos e os significados de suas experiências são ressaltados, a partir do fluxo de consciência e de narrativas em primeira pessoa.

Mas, onde realmente Clarice se encontra na literatura brasileira: modernista? Literatura de aproximação? Intimista? Autobiográfica? De tantas possíveis classificações que já recebeu, como pensar essa autora que ultrapassa as noções de qualquer escola literária e sempre se negou qualquer relação com a literatura, buscando afastar-se de classificações literárias quaisquer? Clarice manifesta-se por diversas vezes em seus livros a esse respeito:

Estou atrás do que fica atrás do pensamento. Inútil querer me classificar: eu simplesmente escapulo, não deixando, gênero não me pega mais. (LISPECTOR, 1998b, p. 13)

Pois é. Sei lá se este livro vai acrescentar alguma coisa à minha obra. Minha obra que se dane. Não sei por que as pessoas dão tanta importância à literatura. E quanto ao meu nome? Que se dane, tenho mais em que pensar. (LISPECTOR, 1998c, p. 50)

Estou absolutamente cansado de literatura; só a mudez me faz companhia. Se ainda escrevo é porque nada mais tenho a fazer no mundo enquanto espero a morte (LISPECTOR, 1998d, p. 70)

O que aqui interessa é que a originalidade da escrita clariciana, bem como sua perturbadora percepção do sujeito torna sua escrita única dentro do universo da literatura brasileira. Interessa à autora fugir das amarras da literatura e permitir-se uma escrita não inteiramente livre onde o próprio ato de escrever liberta seu ser, ainda que enredada pelas práticas de um governo do outro, que aqui aparece nas inúmeras pressões que sofre os grandes literatos e críticos da literatura,.

Clarice imprime uma marca ética e estética à sua escrita, ao elaborar e manifestar suas diferenças em seu texto e ao acionar processos inventivos para uma escrita diferenciada, de modo que, em seus textos, há a negação de uma verdade dada, mas possibilidade de uma alteridade.

Sua literatura é confronto e resistência para além de qualquer tradição literária, numa recusa de marcas identitárias e juízos de valor que se tornam amarras de como escrever e se relacionar com sua poética. Ruptura e invenção marcam sua escrita. Nos interstícios de sua linguagem, é possível encontrar os desvios para onde se leva a procura do eu.

I. 3.1 A verdade na escrita de Clarice Lispector

Para Foucault a experiência da escrita como uma prática de si leva à transformação de tudo aquilo que é lido e vivenciado em novas formas de constituir o si. A autora estudada busca novas formas de se compor, a partir de sua escritura, onde as palavras e a linguagem é instrumento de estilização de sua existência. Clarice produz um exercício de si, mais do que literatura, e seus textos se transformam numa mistura entre o que é real e o que é ficção, onde seus personagens misturam-se com as maneiras como se lê e se constitui a si própria, a partir do diálogo com seus próprios textos.

Ao escrever, a autora deixa claro sua forma de enxergar o mundo e suas relações no mesmo, se reinventa, torna-se sua própria personagem, mas essa relação é via de mão dupla, ao possibilitar que seu leitor aprenda e também se ressignifique a partir da leitura de suas palavras.

Narrar é falar ao outro, é reunir os dados e os fatos num acontecimento que faz sentido para si, a fim de fazer sentido para o outro. Falar ao outro é igualmente saber falar a si próprio pelos mal entendidos, pelos silêncios, pelos não ditos, por tudo o que podemos dizer/ouvir e ao mesmo tempo, por tudo o que não podemos dizer/ouvir nessa narrativa (SCHERER et al, 2003, p.28).

Quando Foucault problematiza a relação entre a constituição de si e sua relação com o outro e a questão da verdade, analisa também a relação do governo de si e dos outros. Para tanto, essa constituição de si envolve uma série de atividades onde a escrita e a palavra ganha espaço num trabalho de si sobre si mesmo (PORTOCARRERO, 2011).

Analisando a escrita clariciana é possível pensar o conceito grego de *parrhesia* estudado por Foucault nos anos 80, principalmente em suas últimas aulas ministradas no *Collège de France* (*O governo de si e dos outros*, 2013 e *A coragem da verdade*, 2017) a partir dos textos clássicos dos filósofos gregos, traduzida, em geral, como o falar franco. Para se compreender o conceito de *parrhesia* é preciso conhecer, ainda que rapidamente, as mudanças que tal conceito sofreu ao longo da Antiguidade. Foucault (2013, 2017) procura fazer a história da prática parresiástica a partir da leitura dos textos gregos (Galeno, Plutarco, Eurípides, Políbio, Tucídides, Demóstenes, Platão, Aristóteles, entre tantos outros)

procurando compreender a mudança da *parrhesia* e sua relação com a política à *parrhesia* como ethos.

Primeiramente essa noção é compreendida como noção política, em suas relações de poder, sujeito e verdade. O autor procura nos mostrar que, tanto na democracia junto à pólis quanto junto aos monarcas, a *parrhesia* é o discurso franco que dá condições de um governo dos homens. Essa *parrhesia* política é estatutária, direito de nascimento, e aquele que tem o esse direito deve dizer aquilo que pensa e vive, e se exerce pelo poder de dizer a verdade, ainda que esteja sob risco de morte, como um dever de veridicção para com a cidade. Era a manifestação livre de opinião sobre as decisões coletivas de um cidadão livre.

A crítica que se faz a essa *parrhesia* política é quando do direito como privilégio estatutário, o falar franco passa a ser exercido a todos e cada um, e com isso, surge também o discurso da adulação e da retórica, sem a coragem da verdade, “a liberdade de palavra dada a todos corre o risco de misturar o verdadeiro e o falso, de favorecer os lisonjeadores e de expor a perigos pessoais os que falam.” (FOUCAULT, 2017, p. 41). Tudo isso leva ao debate sobre a relação da democracia com o dizer a verdade e a possibilidade de outros governos não democrático, dos soberanos com a *parrhesia*, onde esta aparece como mais propícia ao ethos individual do soberano.

É precisamente nessa discussão que se vê a mudança de uma *parrhesia* como direito de dar conselhos para bem governar para uma *parrhesia* como prática, não mais como aplicação à cidade, mas aplicação ao próprio sujeito a ela direcionado, de como se autogovernar: “é enfim uma prática que encontra na transformação do sujeito por si mesmo e do sujeito pelo outro seu objeto de exercício.” (FOUCAULT, 2013, p. 321)²¹.

Esse outro objetivo é, de fato, fazer que as pessoas cuidem de si mesmas, que cada indivíduo cuide de si (enquanto) ser razoável que mantém, com a verdade, uma relação fundada no próprio ser da alma. E é nisso que temos agora uma *parresía* no eixo da ética. A fundação do ethos como sendo o princípio a partir do qual a conduta poderá se definir como conduta razoável em função do próprio ser da alma, é bem disso que se trata essa nova forma de *parresía*. (FOUCAULT, 2017, p. 75).

O debate sobre a *parrhesia* é posto em relação à questão do outro. A palavra franca só se instaura como exercício de si mesmo a partir da escuta, da fala e da escrita. A compreensão do conceito de *parrhesia* está interligado à ideia de um falar verdadeiro, mais do que isso, um dizer a verdade, a verdade do sujeito, sem a temer.

²¹ Uma leitura mais direcionada a respeito desse deslocamento da *parrhesia* política para a *parrhesia* voltada ao ethos do sujeito se encontra na Aula de 2 de março de 1983 - primeira hora (FOUCAULT, 2013) e na Aula de 8 de fevereiro de 1984 – primeira e segunda hora (FOUCAULT, 2017).

Na parrhesia só pode haver a verdade. Onde não houver verdade não há franco-falar. A parrhesia é a transmissão nua, por assim dizer, da própria verdade. A parrhesia assegura a maneira mais direta essa parádosis, esse trânsito do discurso verdadeiro de quem já o possui para quem deve recebê-lo, deve dele impregnar-se, deve poder utilizá-lo e deve poder subjetivá-lo. (FOUCAULT, 2010, p. 343)

Compreende-se a *parrhesia* como um ethos, ou seja, uma atitude ética de se dizer a verdade, bem como uma técnica, um exercício de verdade. O dizer a verdade é compreendida no âmbito do governo de si. A vida parresiástica é colocada como um jogo como prova de verdade. Segundo Wellausen (1996, p. 114) é “uma prática de auto-formação do sujeito, isto é, uma ascese, um exercício de si sobre si, mediante o qual o sujeito pode se elaborar, transformar-se e aceder a um certo modo de vida.” Nesse sentido há uma relação entre o dizer a verdade e um cuidado de si que leve a uma estética da existência, de uma verdadeira vida. Para Foucault é com os cínicos no período helenístico e romano que se pode encontrar essa estilística da vida em sua relação com uma verdade de si que é vista de forma tão clara.

A partir de uma vida sem dissimulação da existência, despojada da vergonha e da riqueza e levada ao limite, a *parrhesia* não é mais levar o outro pela verdade a um cuidado de si, mas um dizer a verdade em relação à vida do próprio locutor. É pela renúncia que o cínico chega à plenitude de si mesmo, é na luta pelo governo de seus desejos e paixões que chega ao governo de si. Há uma mudança do falar a verdade aos outros para um viver a verdade em si mesmo e ser modelo vivo dessa verdade.

Assim, é em posse de si mesmo que se chega a uma vida soberana, de um governo de si mesmo. Essa vida soberana é exemplo que serve aos outros, que leva outros a também refletirem sobre si mesmos. Ao mesmo tempo em que se é útil a si mesmo, também ajuda aos outros em suas dificuldades. No mundo grego e romano, ela é sinônimo de realização do bem da pólis (práxis).

Em Clarice Lispector sua escrita a torna tanto sujeito de enunciação, aquele que fala, quanto resultado desta, governo de si pela própria obra. Ela só adquire status de sujeito ao tornar-se livre para pronunciar a sua verdade, constituindo-se a si mesmo e se conduzindo de acordo com a mesma. A escritura da autora é livre das amarras da literatura canônica da época, ela produz suas próprias verdades literárias. Segundo Foucault “só há *parresía* quando há liberdade na enunciação da verdade, liberdade do ato pelo qual o sujeito diz a verdade, e liberdade também desse pacto pelo qual o sujeito que fala se liga ao enunciado e à enunciação da verdade.” (FOUCAULT, 2013, p.63).

A *parrhesia* dispõe de um outro, aquele que escuta, “a vontade da escuta”, mas para que isso ocorra, é preciso ter a certeza de que essa fala seja mesmo um discurso verdadeiro.

Entende-se que na *parrhesia* há a transformação da subjetividade daquele que pronuncia a verdade, bem como daquele que pratica a escuta, ou a partir das palavras de Foucault, “não se pode cuidar de si mesmo, se preocupar consigo mesmo, sem ter relação com o outro.” (FOUCAULT, 2013).

Se ao escrever a escrita tem essa dupla função de fala, de correspondência entre o autor que fala sobre si e o leitor que se identifica com essa fala, a escrita clariciana também tem o caráter duplo da *parrhesia*, pois é a relação entre o mestre que anuncia um discurso de verdade e seu discípulo, relação de dupla aprendizagem, buscando produzir uma mudança no modo de existência do sujeito. Em sua escrita parresiástica a autora, ao mesmo tempo em que profere a verdade aos seus interlocutores, passa a sofrer os efeitos dessa verdade sobre si mesma, produzindo um novo locutor.

Essa palavra livre, que faz do locutor sujeito na relação consigo a partir das práticas de um cuidado de si, serve também de incitação àquele que escuta que pode constituir-se a si mesmo, numa relação autônoma e independente, levando-os a também falar livremente. Quando Clarice escreve, seu discurso sobre o sujeito é visto como uma coragem de verdade que leva a subjetivação de si própria, mas também de seu leitor (escrita de correspondência).

Espera-se daquele que produz a *parrhesia* que sua conduta seja de acordo com o discurso que profere, onde linguagem e conduta se interligam. Muitos são os estudos onde Clarice-autora e Clarice-personagem se misturam. Olga Borelli, em depoimento à Nádya Gotlib, expõe uma narrativa que vem nos comprovar que Clarice era assim, autor e ficção, quando diz:

Na véspera da morte, Clarice estava no hospital e teve uma hemorragia muito forte. Ficou muito branca e esvaída em sangue. Desesperada, levantou-se da cama e caminhou em direção à porta, querendo sair do quarto. Nisso, a enfermeira impediu que ela saísse. Clarice olhou com raiva para a enfermeira e, transtornada, disse: - Você matou meu personagem. (1995, p. 484)

Essa passagem exposta só vem reafirmar a tese de que sua escrita e seus personagens são uma referência a si mesma. A criação da personagem é uma complexa relação entre autor e personagem, que pode ser percebida mais claramente em Clarice e seus dois últimos livros *A hora da estrela* (de 1977) e *Um sopro de vida* (publicado em 1978), onde há a personagem central e o autor da história, que é criador da personagem central, ambos criados por Clarice escritora.

Clarice vai brincando com essas relações de composição, de autoria, de ser personagem, plenamente consciente da função-autora que não deixa de cumprir, à revelia de sua vontade enquanto sujeito de si. Todas essas relações complexas que acontecem perante a

produção escrita da autora, não acontecem de forma tranquila, mas onde a escrita (poder-se-ia chamar de experiências-limite?), ganha status de representação de um “dentro” da autora, a partir de um cuidado ético de si a partir da escrita, que se corresponde com um “fora”, seus leitores.

Escrevo-te toda inteira e sinto um sabor em *ser* e o sabor-a-ti é abstrato como o instante... E isto que tento escrever é a maneira de *me* debater. (Lispector, 1998b, p.10 – grifo nosso).

A verdade que a autora escreve é reconhecida por seus interlocutores por Clarice ser escritora de um ethos poético, de uma escritura que tem coragem de pronunciar-se e refletir sobre si mesmo, como uma escolha ética de um modo de viver e se conduzir, tanto em relação a si mesmo quanto aos outros. Ela vive com intensidade sua própria escrita, numa askési que permite sustentar esse discurso parresiástico. Sua *parrhesia* se encontra no fato de transformar sua literatura num exercício de si, de sua escrita transformar-se numa prática de um governo de si. É nessa nova forma de ler sua literatura que se pode refletir sobre as práticas de subjetivação.

Assim, o que se pode perceber é que, ao utilizar Foucault como autor referência nesse estudo, é possível debater o papel da escrita como forma de subjetivar-se no mundo atual. Ao problematizar o campo da literatura, problematiza-se também a própria linguagem escrita. O que interessa aqui não é uma discussão da literatura canônica, mas o modo de fazer literatura, como ela se põe em prática. A autora Clarice é utilizada aqui em suas buscas de se fazer governar de forma diferente a si e aos outros.

Assim, o intuito é, de acordo com as leituras dos textos da autora, fazer um deslocamento do governo dos outros para o governo de si. Porém, a partir das leituras que se realizou de algumas de suas obras, percebe-se que esse cuidado de si leva também ao governo do outro, de tal forma que se pode assumir que um conceito complementa o outro.

Esses são os primeiros aspectos levantados nessa pesquisa para demonstrar como Clarice Lispector, a partir de uma escrita muito particular, compreendida aqui como escrita de si, em suas obras vai esfacelando o que se tem entendido por “estilo correto” na literatura. Para a leitura dessa tese, sua escrita traz uma variedade de temáticas éticas e políticas da atualidade (a linguagem, o corpo, o feminino), como se verá nos capítulos seguintes, que constituem sua forma de resistência, não só a partir de seu estilo literário e suas constantes recusas a ele, mas também pelo uso certo das palavras até chegar ao ponto de perceber que entre os espaços das palavras, nas entrelinhas textuais, as palavras escondem respostas.

Como será apresentado no capítulo a seguir, na obra a ser analisada, *Água viva* (de 1973). Aqui se evidencia um dizer não de Clarice a uma forma de governo, mas a literatura, como forma de afirma-la de outro modo. O intuito é interrogar-se sobre a escrita da autora e sua análise quanto ao mundo das palavras e do universo próprio ao sujeito como forma de novas subjetividades.

CAPÍTULO II. O SEGREDO DA ESCRITA: O PROCESSO DE SUBJETIVAR-SE PELAS PALAVRAS

E nasci para escrever. A palavra é meu domínio sobre o mundo.

(Clarice Lispector – A descoberta do mundo, 1999b, p.

101)

Tratou-se no capítulo anterior de apresentar que, na teoria foucaultiana, muito além de uma teoria que trata dos indivíduos enquanto normalizados por relações de poder, via técnicas e práticas disciplinares e biopolíticas, pode-se encontrar também uma possibilidade de liberdade a partir de práticas que levam os homens, em parte, a constituírem a si mesmos. E uma dessas práticas de si apresentadas é a escrita.

Assim, ao se defrontar com os textos claricianos, é possível identificar essa prática de si via escrita, como uma forma de, não só liberta-se das possíveis amarras que a literatura possa criar, mas também de libertar a si mesma. E quais seriam esses “entraves” que a literatura pode criar no escritor? Para se compreender essa questão é preciso estabelecer a conceitualização que Foucault faz de literatura. Para o autor, a literatura só passa a existir de fato no período entre o final do século XVIII e início do século XIX, a partir da relação entre linguagem, obra e literatura. A literatura seria o elemento de mediação entre linguagem e obra.

Desse modo, Foucault não concebe a linguagem escrita até século XVII como literatura, por conta de sua característica passiva, nomeando-a como obra de linguagem. Essa escrita condiz com os relatos de memória, relatos e memorização de palavras ditas, onde há uma passividade entre linguagem e obra (2000).

A partir do século XIX a literatura passa a mediar a relação entre linguagem e obra, de modo que perde-se esse caráter passivo em troca de uma escrita ativa, onde a fala não é rememorativa, regida pela retórica, mas de uma linguagem afirmativa de seu próprio tempo, que recusa e transgride toda a tradição passada (FOUCAULT, 2001).

No início dos anos de 1960, Foucault volta-se para o tema da literatura²². Ainda que sua produção tenha sido intensa sobre o assunto, nem sempre tomava os mesmos rumos. Segundo Alves (2013), o que realmente interessava ao Foucault, frente à crítica que fazia à

²²A quem se interessa em se aprofundar sobre essa discussão de Foucault com a literatura, faz-se importante a leitura da tese de doutorado de ZUBEN (2010), que trata da forma como Foucault vai relacionar a literatura com o campo histórico da constituição da subjetividade e a literatura como experiência limite como um jogo entre verdade, poder e relação consigo.

Filosofia e sua falta de criticidade, era a experiência possível que tornava a linguagem uma transgressão do pensamento, pois compreendia esse processo como a possibilidade da linguagem permitir ao sujeito estar fora de si mesmo. Para ele a linguagem transgressiva seria um paradigma da literatura. Era o uso transgressivo da linguagem que fazia Foucault direcionar suas questões e debates.

Nesse período, Foucault realiza uma análise de Bataille, em um texto cujo título é “Prefácio à transgressão” (1963). Nessa leitura Foucault encontra no escritor o que ele denomina como experiência-limite, ou transgressão dos limites da linguagem. E o que seria isso? A compreensão de que seria na ideia de liberdade do sujeito que a linguagem torna-se experiência singular e a transgressão toma seu lugar.

Neste debate Foucault cria o conceito de ser da linguagem, compreendendo-o com um espaço vazio, espaço de experiência limite, aonde só se chegaria através da potência transgressora dessa linguagem. Porém, esse espaço do ser da linguagem é um devir e nunca seria obtido, ainda que devesse ser busca incessante da literatura para alcançá-lo, como um lado de fora do pensamento.

O resultado da leitura de Peter Pál Pelbart (1989) sobre Foucault é que esse modifica a forma de se pensar a experiência da linguagem sem sujeito fundador, como um pensamento que se mantém fora de toda subjetividade fundadora, tese manifesta em *As palavras e as coisas* (1981). Para Foucault a literatura deveria ser pensada a partir do ato da escrita, tornando-se “pura e simples manifestação de uma linguagem” (1981, p. 134). Nesse período, a ideia defendida pelo autor é que, pela busca em se atingir o ser da linguagem, a literatura seria a palavra por ela mesma, compreensão de que seria na ideia de desmoronamento e morte do sujeito que a linguagem torna-se experiência singular e não um sujeito que fala e se expõe.

Nos anos 1970 a concepção de ser da linguagem como representação da experiência limite, é desdobrada e deslocada por Foucault, quando se interessa por novas temáticas e seu foco assume o caminho das relações de poder/saber.

A preocupação aqui é encontrar uma conexão desse conceito de experiência limite, da qual Foucault não retoma em 1970, com a questão da estética da existência, assumida aqui como um interesse dessa tese. A leitura que Zuben (2010), faz sobre a ética de Foucault ajuda a realizar tal conexão:

(...) a ética de Foucault enquanto *ethos* filosófico, entendido como o trabalho do pensamento sobre si mesmo em direção a uma experiência limite que possa instaurar a possibilidade de práticas da liberdade, com possibilidades de ultrapassagem de quem somos em direção a novas formas de subjetividade. (p. 5)

Dessa forma, defende-se a ideia de que a experiência limite realizada e alcançada pela linguagem é retomada e posta em prática por Clarice, quando assume que a escrita, apesar de ser produzida como prática discursiva, com suas regularidades literárias, também assume um lugar ético de liberdade do sujeito. É pela experiência limite que se alcança uma estética da existência, que leva a constituição do sujeito ético, onde é possível ser livre. Mas como chegar à experiência limite?

Clarice faz da linguagem uma experiência limite onde, a partir da sua escrita, encontra a liberdade de ser um ser ético e político. Ela ressignifica a literatura e em suas obras se propõe, ainda que nas entrelinhas das palavras, um novo olhar sobre conceitos éticos que hoje fazem parte de nossas discussões políticas, tais como a questão do feminino que será discutida no último capítulo.

Mas é preciso retomar a discussão anterior sobre o olhar foucaultiano sobre a literatura, pois ainda traz outras informações. Nos textos e entrevistas de 1970²³, Foucault se dedica à questão do poder. Isso não significaria um abandono do autor sobre a temática da literatura, mas um deslocamento na forma de pensar a transgressão e a resistência. Agora sua leitura sobre a literatura é que esta teria sido institucionalizada e teria perdido seu potencial transgressor e a ele se interessaria pelos discursos recusados pelo campo da literatura. Conceitos como “ser da linguagem” e “lado de fora do pensamento” são abandonados. Seu foco são os jogos e relações de poder e assim sendo, a literatura passa a ser concebida como algo institucionalizado, nas bordas do poder.

A contribuição de Foucault é que passa a ser possível falar numa literatura demarcada por seu campo discursivo e pelo seu período histórico, que domina sua prática. Ou dito de outra forma, a literatura pertenceria ao campo da construção de um regime de enunciados, que acabam por se tornar parâmetros para a compreensão do pensamento, em uma determinada época (MENEZES, 2008).

²³ Em seus estudos no fim da década de 1960 e início da década de 1970, Foucault volta seus interesses para a literatura, principalmente a literatura na Modernidade, estudando o que se compreendia com os conceitos de autor e obra, de modo a demonstrar que essas concepções nem sempre foram uníssonas e modificaram-se, de obra transgressora passível de ser punida para um regime de produção de discursividades. De acordo com Almeida (2008), em Foucault o papel da literatura é o de transgredir a ordem social vigente. Esse caráter transgressor se perde no século XX com sua adaptação ao sistema capitalista, tornando-se dispositivo normativo. Mesmos nesses estudos, o olhar foucaultiano é sobre o sujeito. Ele vai além da ideia de um sujeito essencial, tirando-lhe o papel central, para compreendê-lo em sua formação a partir das enunciações discursivas e da posição que ele ocupa nelas. Vale a leitura da obra do autor: FOUCAULT (1992a). Vale também a leitura do artigo de CAVALHEIRO (2008).

Os discursos podem ser ao mesmo tempo, instrumento e efeito de poder e a linguagem pode ser vista como um dos mecanismos de controle social, sendo concebida como veículo e também alvo de complexas relações de poder. Para Foucault, todo discurso é imbricado de relações de poder, na forma da linguagem que elabora o que vai ser dito como verdade ou erro. Não haveria isenção de interesses, mas um discurso inerente ao domínio do poder, na medida em que o concebe como uma tecnologia disciplinar, enquanto possibilita uma produção de saberes sobre os indivíduos e um governo sobre os mesmos. Não haveria mais uma transgressão à literatura, mas possíveis resistências.

Dessa forma, o que importa aqui é a produção, circulação, a atribuição de sentidos e a apropriação desses discursos por diferentes sociedades, onde o autor é uma função complexa dessa discursividades. É preciso levar em conta, além dessa função do autor, todas as práticas e relações de poder específicas que compõem esse discurso.

Sendo a literatura porta-voz de discursividades produzidas por relações de poder-saber, compreende-se esta como um dispositivo de captura do autor, onde o mesmo não é sujeito, mas lugar de diferentes discursos. Isso é o que Foucault nomeia como função-autor (1992a), onde o autor se transforma numa função dos enunciados que produz.

Na função-autor, a escrita é demarcada pelo lugar onde se fala, as condições onde se produz esse discurso, as relações que essa discursividade apresenta, ou seja, a literatura não consegue manter-se fora dos mecanismos institucionais de produção cultural, dos discursos e dos dispositivos de poder. Segundo Muchail “não é do autor que o texto fala, mas da sua produção discursiva, a qual é conduzida pela temática da constituição do sujeito, a tal ponto que permite, inclusive, um rearranjo do conjunto de escritos” (2002, p.134).

Em outras palavras, a função-autor implica no autor ocupar um determinado lugar e cumprir determinadas funções, numa forma pré-concebida de produzir e receber esses discursos que são históricos. Essa função-autor é afetada pelas suas condições históricas, pertencendo à determinada formação discursiva e suas condições de existência.

Por essa linha de pensamento seria possível argumentar que as obras da autora aqui estudada, Clarice Lispector, também não conseguem fugir a essa concepção de escrita enquanto pertencente a um sistema literário entremeado de enunciados e dispositivos de poder e saber?

Ao escrever, Clarice tem sua produção interligada ao lugar que seu nome ocupa na “grande literatura”. Seu nome já não é um nome qualquer, mas carrega características que fazem com que seus livros sejam recebidos de determinada maneira, com um devido estatuto.

Seus textos são agrupados e catalogados, definindo “um modo de ser do discurso” (FOUCAULT, 1992b, p. 45), insinuando o lugar da fala e as condições desse discurso, ou seja, “o sujeito sempre fala de algum lugar e, portanto, não é dono livre de seus atos discursivos” (CAVALHEIRO, p. 79). Sendo assim, o próprio papel de Clarice normaliza-se como função autor.

Por essa análise, o nome de Clarice Lispector na literatura é resultado do conjunto de seu trabalho, que instaura enunciados, uma escrita com função, classificada, capturada e delimitada por uma discursividade. Clarice torna-se também um discurso. Ao escrever, o produto do que escreve torna-se comerciável, vai para editoração, produz mercado e lucro, ou seja, está inserido nesse universo literário. Ao se tornar discurso, a escritora vê seus livros enquadrados em determinadas convenções literárias, em gêneros, criando expectativas e um público leitor específico. Enfim, Clarice é capturada pelos dispositivos discursivos de sua escrita literária.

Seguindo a teoria foucaultiana, o texto clariciano seria determinado pela sua função-autor, uma vez que passa a ser recebido e esperado a partir de determinadas características, recebendo um determinado status, de modo a exigir da autora que responda a essas expectativas determinadas pela sociedade.

Foucault se refere à classificação de um autor como um símbolo, ou como diria, como um dispositivo de controle da própria literatura. Assim, a literatura poderia ser vista como meio de atuação de um poder /saber sobre as relações da sociedade, ou seja, o discurso literário também não seria mero reflexo da realidade, mas intervenção de poder-saber no social. E aqui refere-se à literatura com seus cânones e heranças linguísticas. Desse modo, seria preciso pensar no nome Clarice Lispector e o que ele representaria para a literatura, nessas últimas produções autorais, daí talvez o incômodo de Clarice em assinar alguns de seus escritos (*A via crucis do corpo* ou as crônicas de Manchete na década de cinquenta).

Se assim fosse, nada mais se teria a dizer e chegar-se-ia ao fim desse trabalho. Porém, Foucault (1999b) se questiona sobre o ato da escrita, e consequentemente sobre o papel da literatura, ao se questionar:

(...) será que a função subversiva de escrita subsiste ainda? A época em que só o ato de escrever, de fazer existir a literatura por sua própria escrita bastava para expressar uma contestação, no que diz respeito à sociedade moderna, já não estaria acabada? [...] Agora que a burguesia, a sociedade capitalista desapossaram totalmente a escrita dessas ações, não estaria o fato de escrever apenas reforçando o sistema repressivo da burguesia? (p. 47)

A resposta encontrada frente a esses questionamentos é a mesma já apontada no primeiro capítulo, qual seja, frente a uma sociedade que não é estática, há possibilidades de

resistência aos dispositivos que se encontram distribuídas em seu meio. Frente aos procedimentos de um dispositivo que produz corpos dóceis e disciplinados, corpos governáveis, a escrita pode ser vista como possibilidade de produção de subjetividades e sobre esses dispositivos a escrita de Clarice tem um efeito devastador.

Vale ressaltar mais uma vez que a ideia de resistência não cria, necessariamente, rupturas com os regimes de poder-saber, mas caminham juntos, onde os processos de subjetivação, a partir das práticas de si como tentativas de resistências, delineiam novas configurações para os dispositivos disciplinares e biopolíticos que, por sua vez, produzem novas formas de produção de sujeitos, ao mesmo tempo que um testemunho singular do processo que o compreende.

É a partir dos estudos de uma ética grega que é possível vivenciar a possibilidade de movimentos de resistência inseridos no campo da literatura, de modo a enxergar na escrita literária relações de práticas de si, onde o sujeito que escreve trava uma luta consigo mesmo para uma produção de si. É no domínio do que o escritor faz consigo mesmo que a escrita ganha novos ares, agora não mais efeito e produto de uma discursividade, mas uma técnica de produção de sujeitos.

Porém, esse processo não pode ser compreendido de forma desconectada da anterior, ou seja, de um lado o governo dos homens e seus dispositivos e de outra as práticas éticas de um governo de si. A leitura que aqui se faz nessa tese é que o papel do escritor é complexo, pois carrega em seu cerne tanto a sua função-autor, quanto a possibilidade de um fazer ético de si, a escrita sendo compreendida como experiência limite e, a partir de sua leitura, também do outro, seu leitor.

Assim é a compreensão, que se faz aqui, dos textos de Clarice Lispector, que de autora transformada numa função do discurso que produz, subverte aquilo que dela é esperado como função-autora, se valendo da linguagem enquanto dispositivo para burlar a própria lógica dessa linguagem. Ela transgride o que é esperado de si como autora e funda uma nova prática de escrita, enquanto prática de si, formulando novas vozes e novos sujeitos.

Para Foucault quando a literatura foge às regras da linguagem comum e da literatura cotidiana, ela passa a ser considerada transgressora (FOUCAULT, 1999a; MACHADO, 2000), subvertendo a escrita em si, e tal função transgressiva da literatura estaria se perdendo em nossa sociedade.

É como se fazer literatura fosse enlouquecer a escrita, subverter, desmoronar, romper, transgredir, contestar os limites impostos pela própria linguagem. A literatura não constitui uma tradição, não leva em conta uma tradição literária anterior ao ato da escrita, ela tem seu início no próprio escrever, entendido aqui

como uma recusa ao já-dito. Não há nada anterior ao seu ato, por isso a chave para a decifração de seus enunciados está neles próprios. (ALMEIDA, 2008).

Clarice faz disso sua fonte de inspiração. A linguagem transgressora da sua literatura recusa a possibilidade de tradição literária e também em ser a mesma. Assim, é no próprio ato de escrita que se encontra sua liberdade, a partir de uma escrita ativa.

É possível pensar o nome do escritor como um dispositivo de poder e discurso, já que se fala em função do autor, mas ao mesmo tempo, por sua caracterização única, enquanto discurso próprio do escritor, a possibilidade de pensá-lo enquanto sujeito.

Assim, há a possibilidade de se que se possa compreender uma mudança em seus últimos escritos, de maneira a conduzir sua escrita sendo ainda mais visceral, uma tentativa de sair da esfera da literatura para tornar sua escrita "pura" linguagem, próximo ao que chamaríamos de escrita de si.

Pela ótica da resistência em Foucault, a escrita de Clarice emerge como experiência de si, uma escrita que viabiliza uma experiência de liberdade e de autogoverno. Sua escrita não é só literatura, mas algo mais, uma possibilidade de encontro. Como diria Barbosa:

É como se as palavras tremessem, rasurassem-se, perante uma liberdade de escrita que entre o risco de deixar um corpo (personagem) exprimir-se e o risco de ser literatura, escolhesse-se o primeiro: é um processo de além-escritura, de além-vida, de além-palavra. A “além-linguagem” de Clarice chega ao silêncio e é preciso proceder pelo caminho da escuta, ouvindo a letra, com orelhas sensíveis, para se chegar, enfim, ao (en)canto desse silêncio. (2014, p. 39)

É no seu espaço de criação literária, que se busca enxergar a escrita como processo de subjetivação e de prática de si que autorize que os indivíduos encontrem seus espaços de liberdade/resistência para além dos poderes disciplinares e biopolíticos de nossa sociedade atual.

Assim, é a possibilidade de se perceber que o sujeito, apesar de constituído e modificado pelos eixos do poder e do saber, tem condições de questionar seus limites, que são incertos. E é a partir da percepção e enfraquecimento dessas tênues fronteiras, e do que se é possível transpor e transformar, que a liberdade tem condições de existir.

II.1 A palavra queimando

Clarice Lispector possibilita a leitura de uma escrita livre, decomposta, que recria suas próprias condições de existência, uma liberdade na escrita que, em algumas de suas obras fica ainda mais latente e que procura ser única.

O livro *Água Viva*, publicado em 1974, é exatamente um desses casos. Na realidade, toda a produção desse livro, desde a maneira como foi escrita e também cada um dos

processos de edição pela qual, curiosamente, foi submetida possibilita a leitura e análise de uma escrita em sua tentativa de ser o mais liberta possível das canonizações literárias.

A primeira versão do livro recebe o título *Atrás do pensamento: monólogo com a vida*, escrito em 1971. Segundo Gotlib (1995) essa escrita tem parte de seu material em uma compilação de textos já publicados pelo Jornal do Brasil, no período de 1967 a 1973, artifício que a autora já havia utilizado em outra de sua obra, *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* (de 1969). Depois de pronto esse material de quase duzentas páginas, Clarice o entrega ao professor Alexandrino E. Severino, sob novo título – *Objeto gritante* - com o pedido de que o traduzisse para a língua inglesa.

Em junho de 1972, em carta para Clarice, Alexandrino Severino²⁴ confessa: “Guardo ainda o propósito de traduzir seu livro, O Objeto, como lhe disse, mas não sei até hoje o que fazer sobre ele. Não recebi qualquer notícia de sua publicação no original” (Severino, 1972). Como resposta a autora lhe informa que o livro havia sido interrompido, pois não conseguia atingir o que queria e que havia resolvido deixá-lo de lado por um tempo.

No ano seguinte, por estar insatisfeita com essa primeira versão, e com o auxílio de Olga Borelli²⁵ que contribuiu não só com os cortes que foram realizados, mas também com a organização das anotações em papéis esparsos de Clarice, realizaram-se diversas alterações no material inicial do livro.

Ainda insegura em relação às modificações feitas no livro, resolve entregá-lo para leitura a diversos amigos a fim de receber suas opiniões a respeito se era válido ou não sua publicação. Segundo Borelli:

Clarice levou muito tempo para decidir publicá-lo, porque tinha dúvidas sobre o livro. Estava insegura e pediu a opinião de algumas pessoas, queria saber opinião do Fauzi Arap, da Nélida Piñon. Com outros livros Clarice não mostrou esta insegurança. Com *Água Viva*, sim. Foi a única vez que eu vi a Clarice titubear antes de entregar um livro para o editor. Ela mesma dizia isso (Borelli, 1981, p. 9).

O filósofo e crítico José Américo Pessanha é um desses leitores escolhidos pela autora e os comentários que realiza são levados em consideração a ponto de influenciar a edição final do livro. Segundo ele, a versão de *Objeto gritante* contém inúmeras referências

²⁴ Severino, em seu trabalho publicado pela Remate de Males e intitulado “As duas versões de *Água Viva* (1989) faz um importante trabalho de comparação entre as produções, diferenciando o material que recebeu em 1971 da obra final publicada.

²⁵ Olga Borelli foi amiga íntima de Clarice Lispector e esteve presente até seus últimos dias. Ela contribuía com a organização dos fragmentos de textos que a autora costumava escrever, anotações em pedaços de papéis, guardanapos e talões de cheque, prática que viria a fazer em todas as suas últimas publicações de Clarice e também nos livros póstumos. Em 1981 Olga Borelli publica “Clarice Lispector- esboço para um possível retrato”, livro em que reúne suas memórias e a construção de um cotidiano com a autora.

autobiográficas que acabavam por influenciar na identificação do livro, muito próximo com a ideia de um diário. De acordo com Pessanha, essas características poderiam ou não ser mantidas, se Clarice estivesse preparada para as possíveis críticas que receberia. Para Gotlib

O crítico aponta para o movimento de Clarice, que se dá em sequência, que se repete, do cotidiano para a ficção, voltando em seguida ao cotidiano, para dar início a nova sequência. E alerta para o caráter heterogêneo da obra, que dá impressão de bricolagem, e que poderá suscitar incompreensões, para as quais Clarice deverá se prevenir, voltando aí à questão da desficcionalização de Clarice. (GOTLIB, 1995, p. 504)

Segundo a autora, a crítica realizada por Pessanha ao livro, até então intitulado *Objeto gritante*, já apontava para uma questão importante a ser tratada aqui, qual seja, a mudança que há no processo narrativo de Clarice Lispector, um marco em sua escrita ainda mais inovadora, de uma atividade fora do âmbito literário, se desfazendo dos artifícios usados pela literatura.

Nesse livro, ao se colocar contrária às regras linguísticas e fora do jogo literário, Clarice se distancia cada vez mais de sua função-autora, promotora de uma discursividade permeada por relações de poder e saber para se tornar uma autora de uma escrita de si.

Enfim, após três anos de cortes e trabalhos intensos sobre o livro, é publicado em 1973, *Água Viva*. Enquanto vivencia esse longo processo de amadurecimento do texto, escreve de forma simultânea *A via crucis do corpo* (de 1974), *Onde estivestes de noite* (de 1974), *A hora da estrela* (de 1977), seu último livro publicado em vida, e *Um sopro de vida* (de 1978), obra publicada postumamente. Segundo Borelli (1981), *Água Viva* era uma escrita de descanso, intercalada entre suas outras produções convencionais, se é possível falar de convencionalismo na escrita clariciana. Assim, nesse livro ela dava-se mais liberdade na escrita, uma liberdade que talvez ela mesma temesse: “Vou te fazer uma confissão: estou um pouco assustada. É que não sei aonde me levará esta minha liberdade. Não é arbitrária nem libertina. Mas estou solta” (LISPECTOR, 1998b, p.33).

O livro não teve boa recepção quando lançado, como a autora já esperava, e talvez esse tenha sido seu receio desde o início por saber se tratar de livro de nova safra. Não havia leitores que conseguissem acompanhar o pensamento flutuante e sagaz da escritora, que trazia uma obra que se diferenciava em sua estrutura literária, ao não possuir narrador, nem enredo linear. Não havia público preparado para a leitura de tal obra, uma vez que este estava por demais influenciado pelas convenções literárias da época (BORELLI, 1981).

Segundo a crítica de Nunes (1973), o livro deixa transparecer o que ele denomina de “fracasso da linguagem”. É preciso compreender essa expressão a partir da leitura que o crítico faz de Clarice, relacionando-a a uma discussão filosófica sobre a busca da linguagem

como fracasso. Isso significaria que em Clarice, e ainda mais presente nessa obra analisada, a linguagem acaba por não conseguir exprimir o que realmente quer e por isso, os silêncios que a autora se impõe no texto. Ainda segundo o autor,

Jamais triunfante, a escritura de Clarice Lispector, assombrada pelo silêncio porque assombrada pela presença mística da coisa, sempre ameaçando-a com o risco de emudecimento, é uma escritura conflitiva, auto dilacerada, que problematiza, ao fazer-se e ao compreender-se, as relações entre linguagem e realidade. (1973, p. 145)

Esta pesquisa defende a concepção de que, como diz o crítico, os silêncios encontrados na obra *Água Viva*, texto aqui analisado, são intencionais, porém, faz-se outra leitura, não de acordo com o crítico, que não conseguiu compreender sua escrita e mais, as entrelinhas e segredos da mesma.

É possível abrir espaço para a argumentação de que já em livros anteriores Clarice apresenta características que a diferenciava de outros autores, como o fluxo de pensamento e as personagens femininas. Sendo assim, a escritora também já possuía uma função-autora que a precedia, visto que suas características peculiares criavam um nome a zelar, como uma persona de si mesmo. Ela também cumpre sua função-autora, pois o que produz é compreendido como literatura, ainda que não facilmente classificável, e seus livros operam de acordo com as convenções literárias, ainda que de modo parcial e descontínuo. Seus textos são passíveis de se enquadrarem no sistema literário ao identificarem em Clarice uma autora e uma produtora de discursos.

Porém, mesmo ao compreender seus escritos como capturados pelos dispositivos literários, de relações de poder e circulação de discursos, numa função-autora que se relaciona com as disciplinas, Clarice dubiamente cria discursos e, simultaneamente, reivindica a negação desses discursos ao se colocar propositalmente fora dos padrões normativos literários, numa conduta e contra conduta literária.

Mas é com *Água Viva* que a escritora apresenta uma escrita totalmente livre de qualquer convenção ou cenário literário, uma escrita ficcional como experiência limite, onde a escrita e o escrever se fundem num mesmo ato. A pluralidade das diferentes técnicas que se utiliza para escrever esse livro produz uma desconstrução, pois a unidade dessa obra é fictícia.

Tem-se, como ponto de partida, no título do livro um questionamento acerca da intencionalidade do mesmo e é possível, assim, diferentes interpretações acerca da significação dessa titulação. Pode ele referir-se a passagem bíblica onde Jesus, em Samaria, encontra a boa samaritana que lhe dá de beber e a ela é feita a promessa de que lhe será dada a água viva, água que lhe dá vida e nunca mais terá sede: “Eu te darei de beber dessa água viva”

(João 4: 5- 43). Outra interpretação é a relação do título com a criatura marinha, de tentáculos e corpo mole capaz de causar queimaduras quando ameaçadas.

Em uma ou outra interpretação a questão colocada é demonstrar que essa escritura da autora intenciona um afrontamento com a concepção da escrita de um livro tradicional. Seja ela vista como “salvadora” ou como “algo que queima”, a obra aqui analisada pretende desconstruir a literatura, por abaixo a compreensão desta como representação de dispositivos discursivos. A leitura de *Água viva* dá vida nova e novo olhar sobre a escrita ou incomoda e queima nossas certezas sobre o saber literário?

Tal livro em questão é construído aos pedaços, como uma somatória de sensações e sentimentos, mais do que uma junção de palavras para a produção de uma mensagem discursiva. Não há narrador, não há enredo linear (ou qualquer arremedo de enredo), não há espaço, não há tempo. O livro é um composto de pensamentos e vontades.

Escrever a sinopse de *Água viva* é tarefa por demais difícil. Há um arremedo de enredo, ao iniciar a escrita de uma mulher que escreve uma suposta carta ao ser amado após o rompimento do relacionamento. Não há mesmo qualquer indício de que esse personagem para o qual a escrita é direcionada é mesmo real ou uma criação da personagem-narradora. É um “eu” que não se sabe quem é que escreve para um “tu” que não é identificado. Esse personagem fantasma ao qual a personagem se direciona também pode ser compreendido no contexto da necessidade de se escrever e se direcionar a um outro, uma vez que a concepção da escrita como governo de si perpassa pelo governo do outro.

As únicas informações que se tem da personagem é que ela é uma pintora que resolve experimentar a arte da escrita e resolve dividir essa experiência numa carta, por vezes criando um paralelo entre pintura e escrita:

Quando vieres a me ler perguntarás por que não me restrinjo à pintura e às minhas exposições, já que escrevo tosco e sem ordem. É que agora sinto necessidade de palavras – e é novo para mim o que escrevo porque minha verdadeira palavra foi até agora intocada. (1998b, p. 11)

Antes de mais nada pinto pintura. E antes de mais nada te escrevo dura escritura. Quero como poder pegar com a mão a palavra (ibidem, p. 12)

Entro lentamente na escrita assim como já entrei na pintura. É um mundo emaranhado de cipós, sílabas, madressilvas, cores e palavras... (ibidem, p. 15)

Escrevo-te como exercícios de esboços antes de pintar. (ibidem, p. 18)

Escrevo-te este fac-símile de livro, o livro de que não sabe escrever; mas é que no domínio mais leve da fala quase não sei falar. Sobretudo falar-te por escrito, eu que me habituei a que fosses a audiência, embora distraída, de minha voz. Quando pinto, respeito o material que uso, respeito-lhe o primordial destino. Então quando te escrevo respeito as sílabas. (ibidem, p.54)

A própria escritora Clarice, em meio à escrita da obra, passa a dedicar-se à pintura, ainda que nunca tenha levado essa atividade a sério, e acaba por vivenciar essa relação profunda entre pintura e escrita, como artes que se complementam: “Aliás, verdadeiramente, escrever não é quase sempre pintar com palavras?” (LISPECTOR, 1999, p. 208). Em seu livro póstumo *Um sopro de vida* (1978)²⁶, sua personagem principal, Ângela Pralini, também é uma pintora. Clarice produziu dezesseis pinturas sobre madeira, que hoje se encontram no Arquivo Museu de Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa, sediada no Rio de Janeiro, e segundo Andrade, não tinham o intuito maior do que expressar os sentimentos (Andrade, 2007, p. 2-3).

Água viva não é dividido por capítulos, ele acontece num único e mesmo fôlego, ainda que dividido por parágrafos. O que a personagem pretende é transformar o ato de escrever em experiência.

Na capa original do manuscrito, que se encontra disponível para consulta no arquivo pessoal e literário de Clarice na Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro, pode-se ler “Se você considerar isto aqui mais do que uma carta, fique ciente que se trata de um anti-livro.” Essa frase encontra-se rabiscada e em letra mais legível está escrito: “Este é um anti-livro.” De fato, *Água viva* não possui uma estrutura significativa, nem mesmo um padrão linear dos livros escritos por outros escritores do período, com início, meio e final. Segundo a própria autora: “Este não é um livro porque não é assim que se escreve. O que escrevo é um só clímax?” (p. 12).

Este é livro experimental que, longe do plano romanesco, sobrecarrega a linguagem tornando-a personagem central e se distancia dos planos dos fatos narráveis.

De fato, o enredo, a “história” é quase que completamente abandonada em prol do fluxo incessante. Se formos, efetivamente, contar a história de o que diremos, se a própria narradora adverte: “Transmito-te não uma história mas apenas palavras que vivem do som”. Poder-se-ia dizer que *Água Viva* é um livro sobre nada, sobre coisa nenhuma, é um livro que se sustenta através do estilo. (ANDRADE, 2007, p. 59)

Também, por vezes, a autora adota a prática de publicar textos ou fragmentos desses já publicados em suas crônicas semanais na página do Jornal do Brasil, em 1970-1972, depois compilados no livro *A descoberta do mundo* (1984),²⁷ como um autoplágio.

²⁶ Um sopro de vida começou a ser escrita em 1974 e levou três anos para ser terminado. Clarice já se encontrava bastante doente e suas últimas páginas foram escritas já no hospital. Ao mesmo tempo que escrevia o livro, escrevia também *A hora da estrela*, seu último livro publicado em vida. *Um sopro de vida* foi publicado postumamente um ano depois e traz uma relação entre autor e personagem que se encaram como frente a um espelho para chegarem à conclusão que são a mesma pessoa, num debate sobre escrita e o processo criativo.

²⁷ Para maior aprofundamento sobre o assunto, ver: ANDRADE, 2007; e NOLASCO, 2001.

Segundo Andrade (2007), o livro recebe diversas definições, ainda na versão de *Objeto gritante*: improviso (p.187), flash de instantes (p, 187), carta-livro (p. 108), anti-livro (p.01), o livro de quem não pode (p.145). Isso vem confirmar a tese da não possibilidade de classificação da obra, nem mesmo pela autora, já que a escrita, aqui, é o próprio movimento de vida.

Nesse sentido é possível compreender um conceito trabalhado na obra, o conceito de instante-já (Waldman, 1992; Sant'Anna, 1988), conceito esse bastante debatido por aqueles que se prontificaram a analisar Clarice, que vem a modificar a compreensão de tempo em que se faz uma escritura.

Compreende-se que a autora, subvertendo inclusive a questão temporal da escrita, procura transformar o instante de escrita, em momento exato que deve ser capturado pela linguagem. Esse é uma história de instantes. É nesses instantes-já que se faz a criação de si mesmo, é nessa forma de método inovador de anotação do que se vai vivendo e sentindo que a constituição de si no si se dá.

Vejo palavras. O que falo é puro presente e este livro é uma linha reta no espaço. É sempre atual, e o fotômetro de uma máquina fotográfica se abre e imediatamente se fecha, mas guardando em si o flash. Mesmo que eu diga “vivi” ou “viverei” é presente porque os digo já (LISPECTOR, 1998b, p.18).

Estas minhas frases balbuciadas são feitas na hora mesma em que estão sendo escritas e crepitam de tão novas e ainda verdes. Elas são o já. Quero a experiência de uma falta de construção. (p. 27)

Agora vou escrever ao correr da mão: não mexo no que ela escrever. Esse é um modo de não haver defasagem entre o instante e eu: ajo no âmage do próprio instante.” (p.53)

Esse livro é a própria transgressão do que se compreende por literatura porque propositalmente desconstrói personagem, narração, gênero, relação tempo-espaço e a própria linguagem que agora é posta como a personagem principal do livro. Este livro é uma dissolução, uma não literatura.

Água viva é obra que se recusa a ser ordenada linearmente. No domínio do texto, tudo pede para ser destruído e novamente organizado; o mundo exterior apresenta-se sem sentido e obscuro e, por isso, a aventura da escrita não pode seguir a ordenação dos acontecimentos causais. Se não existe nada mais que seja organizado para a personagem-narradora, também o texto se apresenta sob a forma da desordem e da fragmentação. Não há linearidade dos segmentos textuais. O texto passa a conferir, portanto, certa autonomia aos fragmentos, permitindo desdobramentos variados. (LIBANORI, 1996, p. 26)

É dessa escrita nômade que agora se pretende fazer objeto de análise, sob a ótica foucaultiana, procurando concebê-la em seu caráter interrogativo, apresentando-a como uma

problemática: que escrita é essa que escapa para além de sua significação simbólica discursiva?

Há uma interessante leitura a citar aqui, ainda que não de cunho foucaultiano, realizada por Guarizo (2013), que em sua tese intitulada *Uma poética do escrever e da escrita em Água viva, de Clarice Lispector* (2013), apresenta um conflito que dialoga com o trabalho aqui apresentado: a autora apresenta um conflito daquele que escreve versus as demandas normativas dos gêneros que pratica. Ou em outras palavras, a busca por diferenciar o ato de escrever com o fazer literatura. E qual seria essa importante diferenciação que vale o tempo a ser tratada aqui?

Segundo a autora, escrever é processo vital do sujeito, tão necessário quanto viver, a escrita como fim em si mesmo e não como parte do processo de produção de um livro, que será editorado e comercializado. E concorre com o papel do autor, lembrando em muito a concepção de autor feita por Foucault anteriormente.

Fazer literatura, conseqüentemente, refere-se a todo o processo de produzir um livro para ser vendido, portando, inclusive, o ato de escrever que é inerente ao processo. Em consonância ao exposto, produzir um livro é escrever literatura, ou seja, este é o produto daquele que faz/escreve literatura, o sujeito escritor/autor. Fazer literatura ou narrar, neste estudo, portanto, refere-se a produzir uma história, um texto ou um livro para ser vendido, ou seja, um algo que atenda (ainda que de modo parcial) às expectativas do sistema literário. Por outro lado, o ato de escrever ou, simplesmente, escrever refere-se à própria ação de escrever quando de sua manifestação fenomênica. (GUARIZO, 2013, p. 92).

Assim, o escrever, de acordo com Guarizo, serve para constituir-se em sujeito no próprio ato da escrita, como fim em si mesmo. Essa escrita surge da própria experiência do escrevente, ou o que Clarice Lispector define como “*um isto*”, e que aqui se completa, “*um isto sou eu*”, no livro analisado. Enquanto o sujeito autor escreve livro, produzindo de acordo com as convenções literárias, o escrevente se entrega totalmente ao exercício da escrita como fim em si mesmo, não se preocupando em atender ao sistema literário.

Do que se conclui que o sujeito escrevente escreve um algo que tem valor na própria experiência de escrita – um “isto”, termo utilizado por Lispector para denominar a própria ficção *Água viva* –, um algo que é simultaneamente ato e efeito de escrita. O sujeito escritor, por sua vez, produz livro, escreve literatura, isto é, opera de acordo com as convenções literárias (mesmo que de modo parcial, como Lispector fez, de fato, em toda a sua obra). Do que se conclui que escritor, autor é aquele(a) que emerge do escrito e escrevente é aquele que mergulha no ato de escrever. Em decorrência, o “isto” que daí resulta não possui nem reconhece rótulos, pois, não raro, se situa fora e/ou contra as convenções da literatura. (Ibidem, p. 93).

Assim, a autora coloca uma questão para a discussão a respeito da escritura de Clarice Lispector, uma discussão metalinguística acerca da diferenciação entre o escrever para ser publicado, o fazer literatura, escrevendo segundo as convenções literárias e o escrever como

um fim em si mesmo, discussão essa presente na literatura clariciana, mas que se faz ainda mais forte nesse livro *Água Viva*.

Guarizo coloca também uma questão que não se pretende aprofundar aqui, da presença dupla de sujeitos: o escrevente, que se realiza no ato de escrever (na escrita como exercício) e o escritor, criado por aquilo que escreve (na escrita como literatura) e levanta uma questão: escrever se destina a produzir um livro (fazer literatura) ou para constituir-se como sujeito no próprio escrever tomado como um fim em si? A resposta da autora é que ambos os papéis ocorrem simultaneamente, estão entrelaçados ou em constante tensão.

Dessa forma, chega-se a percepção de que a experiência da escrita em si mesmo tem seu próprio valor – o *it* – como ato e efeito de escrita, “um isto” que não possui rótulos e convenções literárias. É preciso perceber que Clarice apresenta, no decorrer da leitura do livro, que a sua escrita é uma coisa, um *it*, para além de sua significação, simbolização.

O *it* é a representação, não do fracasso da linguagem, mas das palavras para além da palavra escrita e seu jogo simbólico. O *it* é o alcance da linguagem como não palavra.

Tenho uma coisa importante para te dizer. É que não estou brincando: *it* é elemento puro. É material do instante do tempo. Não estou coisificando nada: estou tendo o verdadeiro parto do *it*. Sinto-me tonta como quem vai nascer. (...) Esse processo é *it*. Não estou brincando. Estou grave. Porque estou livre. Sou tão simples. (LISPECTOR, 1998b, p.34-35).

Segundo Libanori, “Em *Água viva*, o estado ‘*it*’ revela o afastamento da realidade social e leva o eu lírico a um (re) encontro com a natureza, identificando-se com as fontes da vida, a fim de iniciar a busca da verdade.” (1996, p. 34)

A palavra, ao atingir seu estado de *it* já é criação, é pura prática de si, é estágio de subjetivação pela palavra, uma criação de si mesmo a partir da escrita e que a ultrapassa, torna-se *it*, conceito criado por Clarice para se chegar ao além da palavra. É a palavra escrita em toda sua liberdade.

Por enquanto o que me sustenta é o “aquilo” que é um “*it*” criar de si próprio um ser é muito grave estou me criando. E andar na escuridão completa à procura de nós mesmos é o que fazemos. Dói. Mas é dor de parto: nasce uma coisa que é. É-se. É duro como uma pedra seca. Mas o âmago é *it* mole e vivo, perecível, periclitante. Vida de matéria elementar. (ibidem, p.45)

A ficção de Clarice que vai se desconstruindo, pois ela percebe que a escrita inevitavelmente passa pelas redes de captura dos dispositivos de poder – saber. E assim ela vai se aventurando, vai ousando no caminho das palavras selvagens cada vez mais livres, como cavalos com rédeas soltas.

Luto por conquistar mais profundamente a minha liberdade de sensações e sentimentos, sem nenhum sentido utilitário: sou sozinha, eu e minha liberdade (ibidem, p23)

Tudo o que te escrevo é tenso. Uso palavras soltas que são em si mesmo um dardo livre. (ibidem, p.27)

Água viva, assim chega à radicalização do projeto literário clariciano, ao tornar a escrita das palavras liberta de tudo, de todos os conceitos estéticos da literatura, dos condicionamentos sociais, de todas as concessões linguísticas. Não há qualquer preocupação com público, mercado, crítica, vendas, editora, estilo de autor, nada. Liberdade e escrita andam de mãos dadas em campo aberto nessa obra, livre de todas possíveis amarras, em toda sua potência, como experiência limite.

Utilizando-se do referencial foucaultiano, assim, fazer literatura é adequar o escrito ao sistema literário vigente, que atenda às suas convenções. A escrita de si se diferencia ao fazer daquele que escreve um sujeito que enxerga no exercício da escrita um fim em si mesmo, uma forma de subjetivar-se. Mas não somente isso, a escrita, como potência criadora, é vista como prática política de correspondência com seu leitor, ou seja, ao mesmo tempo em que produz um cuidado de si do escritor, produz também um governo do outro, esse outro, o leitor, que ao ler Clarice, também produz seu próprio cuidado de si.

A escrita de si estaria em relação com a própria ação de escrever, realizado por um sujeito da escrita que se subjetiva no exato momento do exercício da escrita. Assim, o escrevente passa a se tornar sujeito na própria experiência da escrita, não mero exercício si, mas escrita como potência criadora – cria sua própria voz, cria seus silêncios, suas personagens, seu mundo real/ficção, cria também o leitor. O sujeito enquanto escrevente procura criar um texto desficcionalizado, a partir de uma escrita livre, que fuja aos moldes do sistema literário, mas escrever como um exercício de si e um valor em si mesmo.

Retomando a discussão realizada no primeiro capítulo a respeito da *parrhesia*, e reiterando o que foi dito, esta é marcada por um falar franco que se distingue da retórica, pelo fato de não representar-se com requintes linguísticos (FOUCAULT, 2017). Segundo os gregos, a retórica pode ser compreendida como um discurso marcado com o objetivo da persuasão do seu interlocutor, onde se distancia sua relação com a verdade, uma vez que o intuito é o convencimento dos ouvintes.

Clarice Lispector tem a preocupação de praticar um exercício de escrita, de uma escrita o mais pura possível, uma escrita parresiástica, procurando promover a relação do sujeito com a verdade. Sua escrita não se utiliza dos artifícios da literatura, mas no fluxo de consciência, como uma experiencição da escrita que desconstrói: “Vim te escrever. Quer dizer: ser” (Lispector, 1998b, p. 35). Para ela, a escrita é dispositivo para existir, dispositivo

de subjetivação, de um cuidado de si e de um governo do outro. Na obra analisada ela diz: “O que te escrevo não é para se ler – é para se ser.” (p. 37).

A personagem-narradora faz uma escrita franca e vai descobrindo que as palavras escondem uma atitude moral de se dizer uma verdade. Descobre que escrever é um exercício de busca e encontro de si mesmo, em si e no outro, como um cuidado de si que vira exemplo ao outro. É por isso que Clarice utiliza-se do recurso da correspondência. Não é a primeira vez que emprega esse recurso. No livro *A paixão segundo G.H.* (1964) ela já se utiliza desse instrumento para narrar a epifania vivida pela personagem G.H. e seu encontro salvador com uma barata²⁸. No livro agora analisado, a personagem vai esmiuçando, num fluxo contínuo, as descobertas que faz com a escrita a respeito de si mesma.

A personagem transforma sua escrita em duas funções que acontecem em paralelo. A primeira delas é sua função de hypomnemata, pois toma nota de tudo o que vai lhe ocorrendo nesse processo novo de escrever sobre a escrita e as palavras, como um guia de conduta. A memória de tudo o que vive se transforma em linguagem que transmite um apurado senso estético com a palavra dita.

Não cumpro nada: apenas vivo. É tão curioso e difícil substituir agora o pincel por essa coisa estranhamente familiar mas sempre remota, a palavra. A beleza extrema e íntima está nela. Mas é inalcançável – e quando está ao alcance eis que é ilusório porque de novo continua inalcançável. Evola-se de minha pintura e destas minhas palavras acotoveladas um silêncio que também é como o substrato dos olhos. Há uma coisa que me escapa o tempo todo. Quando não escapa, ganho uma certeza: a vida é outra. (Lispector, 1998b, p. 72)

Tenho que falar porque falar salva. Mas não tenho nenhuma palavra a dizer. O que é que na loucura da franqueza uma pessoa diria a si mesma? Mas seria a salvação. (ibidem, p.85)

Além dessa função hypomnemata de registrar tudo aquilo que vai tornando-se experiência, que vai transformando a realidade vivida, nesse caso, a partir do experimento da escrita enquanto técnica de si e procedimento de constituição de subjetividade, a escrita em *Água viva* tem o papel de também ser correspondência.

É pela ação de uma escrita que se destina a outro, ainda que esse outro não seja um personagem real dentro da obra, que a narradora-personagem torna real tudo aquilo que experiência.

²⁸ Nesse livro escrito por Clarice Lispector em 1964 o enredo baseia-se numa personagem, identificada somente pelas iniciais G.H. que resolveu limpar o aposento destinado à empregada após esta demitir-se. De cunho existencial, o livro toma fôlego quando do encontro de G.H com uma barata, que esmaga e come, de modo a questionar a essência de ser e estar no mundo. O livro é uma carta de confissão a um leitor inventado e, em primeira pessoa, a personagem busca a compreensão da condição humana. LISPECTOR, 2009.

Para te escrever eu antes me perfumei toda. Eu te conheço todo por te viver toda. Em mim é profunda a vida. As madrugadas vem me encontrar pálida de ter vivido a noite dos sonhos fundos. (ibidem, p. 52)

Minha voz cai no abismo de teu silêncio. Tu me lês em silêncio, mas nesse ilimitado campo mudo desdobro as asas, livre para viver. (Ibidem, p. 56)

Escrevo-te em desordem, bem sei. Mas é como vivo. Eu só trabalho com achados e perdidos. (Ibidem, p.72)

Suas vivências e aprendizagens, ou mais que isso, seu processo de subjetivar-se pela e para a escrita só passa a ter sentido quando dividido e também vivido com o outro. O outro passa a legitimar um governo sobre mim mesmo. A escrita não é mais ficção, é experiência de si. Não é mais obra, porque o autor diluiu-se nesse processo de subjetivação pela escrita.

Para Butler (2017) é impossível fazer um relato de si sem que se leve em consideração o social. O sujeito como um ser reflexivo, que toma a si e ao outro como objeto de reflexão, define códigos morais de conduta. Essa ação ética de narrar-se não é totalmente livre, nem totalmente determinada, pois se encontra no limite extremo entre as relações com o outro e as relações consigo mesmo.

Para a autora, é impossível narrar-se por completo, primeiro porque o corpo se forma historicamente, que dificulta a reflexão, e também porque as formas como as pessoas se relacionam dificultam o entendimento de si mesmas. Ao se relatar ao outro, esse outro já estabelece uma relação de interpelação com o si, o que por sua vez, já o modifica. Esse outro é representação da dimensão normativa que governa o sujeito que se narra. De outro modo, o discurso produzido por aquele que se narra (ela não utiliza a conceitualização de escrita de si) não fala somente dele, pois há uma sociabilidade e normas que excedem ao si, de modo que reconhece uma relação de vínculo entre a linguagem de si e o outro.

Utiliza-se de leituras de Hegel, Laplanche, Lacan, Freud, Lévinas, Adorno, para demonstrar a impossibilidade de narra-se por completo porque esse exercício é uma atividade de transferência, o relato feito estabelece uma relação com o outro? Ao se fazer um discurso de verdade sobre si, esse fracassa, pois esse relato se excede, pois este já está em relação com o outro.

Como diz Butler:

(...) estou fazendo algo com o que conto, agindo sobre ti de alguma maneira, e o que conto também faz algo comigo, age sobre mim, de maneiras que posso perfeitamente não compreender enquanto conto minha história (2017, p.71).

Ainda segundo a autora, ao pôr-se sob essa atividade de narrar-se aquele que narra é também influenciado por outras narrativas, outras linguagens, outros discursos.

Mas, então, como pensar Clarice?

Ao se prender à cronologia dos livros até então publicados, Clarice sai do campo dos contos e romances e, o que era uma aventura em *A paixão segundo G.H.*, torna-se real nesse livro de questionamentos subjetivos e filosóficos. Ela subjetiva a própria escrita e a torna outra coisa, uma confissão (não no sentido pastoral), no sentido de coragem e reconstrução. Segundo Butler, “a confissão pressupõe que o si-mesmo tem de aparecer para se constituir e que só pode se constituir de uma dada cena de interpelação, dentro de uma relação constituída socialmente” (2017, p. 145). É uma escrita que se confessa e se reconhece, que aprende consigo mesma.

Só que aquilo que capto em mim tem, quando está sendo agora transposto em escrita, o desespero das palavras ocuparem mais instantes que um relance de olhar. Nova era, esta minha, e ela me anuncia para já. Tenho coragem? Por enquanto estou tendo (...) (Lispector, 1998b, p. 16)

E esta é uma festa de palavras. Escrevo em signos que são mais um gesto que voz. Tudo isso é o que me habituei a pintar mexendo na natureza íntima das coisas. Mas agora chegou a hora de parar a pintura para me refazer, refaço-me nestas linhas. (Ibidem, p. 24)

A densa selva de palavras envolve espessamente o que sinto e vivo, e transforma tudo o que sou em alguma coisa minha que fica fora de mim. A natureza é envolvente: ela me enovela toda e é sexualmente viva, apenas isso: viva. (Ibidem, p. 25)

Assim, a escrita, vista aqui como exercício de si, vai se constituindo numa *askésis*, num trabalho que não se dá sobre as ações, mas sobre a subjetividade do sujeito, seu corpo, sua linguagem, transfigurado em palavras. Se a intenção deste trabalho é comprovar que a autora acredita que através da escrita é possível constituir-se a si mesma, sendo esse o objetivo do livro, defende-se também a ideia de que com uma *askésis*, no caso, uma prática específica da escrita, se pode aprender a arte de viver.

Dito isso, afirma-se a tese de que Clarice tinha consciência de que, ao adotar o fluxo de consciência contínuo e transformar a escrita e as palavras em personagens principais da obra, o que criava era a produção de uma escrita que levasse à descoberta de si e mais, a possibilitar uma relação de correspondência com seu leitor, resultando em um governo do outro.

Mas o que é essa escrita clariciana, então? Nesse livro, obsessivamente preocupado em desconstruir as palavras, até mesmo pela criação de novas palavras para designação de conceitos, Clarice repetidamente liberta seu texto do autor, compreendido como função-autor, e do conceito desse livro como obra, para caminhar para uma escritura compreendida como escrita de si, a partir de sua experiência limite, e não propriamente literatura, como a autora admite: “Isto não é história porque não conheço história assim, mas só sei ir dizendo e

fazendo: é história de instantes que fogem como os trilhos fugitivos que se veem da janela do trem.” (p. 73).

Ao fugir da captura dos dispositivos de controle dos discursos e da linguagem, ela passa a dar liberdade às palavras: “Eu quero a desarticulação, só assim sou eu no mundo. Só assim me sinto bem” (p.83). Clarice é livre em sua escrita, e ao negar-se gênero literário, procura diluir o autor na escrita.

Retoma-se à leitura de Butler uma vez mais, para demonstrar que esta sustenta a tese da impossibilidade de se realizar o relato de si mesmo, pois há sempre interrupções nessa narrativa, que nunca é neutra. Não há escrita de si que seja plena, diz a autora, mas uma escrita que se constitui nas relações com os outros. Ou seja, “quanto mais eu narro, mais eu provo ser menos capaz de fazer um relato de mim mesma. O ‘eu’ arruína minha história, apesar de suas melhores intenções” (2017, p. 89).

Mas Clarice busca libertar-se desse “governo gramatical das palavras” e das armadilhas da escrita do eu e para isso propõe um novo nesse livro: chegar à potência máxima das palavras, pois percebe que as palavras são apenas ponto de partida.

Se, segundo Butler, há o fracasso do eu, o fracasso da linguagem como forma de relatar a si mesmo, Clarice, como um ato de rebeldia, para além das convenções literárias que exige a palavra escrita, chega ao âmago da essência da palavra escrita, até seu sumo, para daí mostrar que é pelo silêncio o caminho para um encontrar-se consigo mesmo. As palavras levam ao silêncio, àquilo que é indizível. É o indizível a resposta que essa pesquisa acredita que a autora tenha encontrado para a verdadeira subjetivação do escritor, aquilo que palavra nenhuma consegue alcançar.

Segundo Nolasco (2001), a escrita de Clarice busca por uma linguagem que jamais se pronuncia, uma linguagem que lhe devolve o indizível, silêncio cheio de significados e que, por isso mesmo, jamais poderia ser chamado de fracasso. Ainda em Nolasco (2001) esse “fracasso da linguagem” (termo de Nunes sob a crítica ao livro) não deixaria o escritor de fora da escrita, mas ao contrário, este não consegue se manter à margem do texto, pois não está terminada sua obra.

Aos olhos do autor, para Clarice é preciso escrever, acima de tudo, pois “É através da responsabilidade do escritor com o ato de escrever que seu compromisso se revela, e a verdade se diz na linguagem literária” (NOLASCO, 2001, p. 54).

Clarice escreve em busca desse ponto indefinível, onde as palavras já não mais conseguem expressar o que deve ser dito. Ou dito a partir das próprias palavras da escritora:

A realidade é a matéria-prima, a linguagem é o modo como vou buscá-la – e como não acho. Mas é do buscar e não achar que nasce o que eu não conhecia e que, instantaneamente reconheço. A linguagem é meu esforço humano. Por destino tenho que ir buscar e por destino volto com as mãos vazias. Mas – volto com o indizível. (LISPECTOR, 2009, p 176)

A escrita de si passa a questionar tanto o papel de si para diluir-se do papel de escritor, que se chega à busca da perfeição pelo silêncio, porque percebe que a importância da palavra escrita não é o ato de escrever e, muito além da palavra enquanto símbolo, enquanto significado e simbolização, o que importa é a marca do que se queria dizer e não disse.

Esta é toda a radicalidade essencial de *Água viva*, é buscar aonde a palavra chega ao seu limite máximo que é o (seu) silêncio. E nele exprimir-se: “Encarno-me nas frases voluptuosas e ininteligíveis que se enovelam para além das palavras. E um silêncio se evola sutil no entrechoque das frases.” (p.21)

Mas esse não é um silêncio qualquer, é um silêncio que fala. Não se chega ao silêncio sem o exercício da escrita. Só depois de muito esforço a palavra perde seu limite de discurso, torna-se prática de si e só assim, o silêncio se apresenta como exercício de mostrar o que está atrás das palavras e “atrás do que fica atrás do pensamento do próprio pensamento” (Lispector, 1998, p. 13):

“Ouve-me, ouve meu silêncio. O que falo nunca é o que falo e sim outra coisa. Capta essa outra coisa de que na verdade falo porque eu mesma não posso. Lê a energia que está no meu silêncio”. (LISPECTOR, 1998b, p 30).

É a busca do silêncio como fuga da obra acabada. As palavras levam à obra literária, por isso a busca e a preocupação pelo silêncio. O silêncio é o espaço depois da palavra. Clarice tem consciência de que tudo o que é escrito, toda palavra pronunciada, acaba sendo aprisionada pelas convenções das regras literárias, sente as forças dos dispositivos de captura dos discursos, por isso a busca recorrente pelo silêncio: “Agora – silêncio e leve espanto” (ibidem, p. 87). Primeiro a palavra, depois o silêncio. E só no silêncio há a completude daquele que fala. Um silêncio que leva a um cuidado de si.

E assim, em *Água viva*, a autora chega à possibilidade de liberdade na literatura: a desconstrução da linguagem e a possibilidade de expressar-se pelo indizível. Sabendo-se preciso exercitar a técnica da escrita de si a narradora-personagem no livro exercita a escrita como prática de si e descobre novas possibilidades para a palavra. Ao fim, chega-se a conclusão de que a fuga, o ponto de fora da palavra literária, para uma não transformação da obra em função-obra e função-autor, é se chegar à primazia do silêncio.

Ao chegar ao fim do livro, Clarice apresenta ainda seu último ato de resistência, não finalizar o que deve ser finalizado para edição e venda. Em sua última página ela escreve:

Tudo acaba, mas o que eu te escrevo continua. O que é bom, muito bom. O melhor ainda não foi escrito. O melhor está nas entrelinhas. (...) O que te escrevo é um “isto”. Não vai parar: continua. (...) O que te escrevo continua e estou enfeitiçada.” (p.95)

Há um esforço para se livrar das palavras, estas que ficam, ao tentar escrever só o que o instante-já permite, para se chegar a um além das palavras: o indizível. Mas para se chegar ao silêncio é preciso percorrer o caminho das palavras. E assim, nesse fluxo contínuo, as palavras são eterno começo, nascimento de palavras que buscam o não sentido, como se fora do sentido pudessem se aproximar ainda mais do silêncio.

O exercício é um exercício contínuo e ininterrupto. O texto não se encerra e mais uma vez Clarice escapa, fugidia, das amarras da literatura. Para a autora, escrever é mais, muito mais do que literatura, é tão vital quanto o silêncio, e assim, ela exerce a escrita como fim em si mesmo. Como diz Marcos (2013, p. 15), em seus estudos sobre Clarice Lispector e o livro *Água viva*:

Água Viva (LISPECTOR, 1973) é este fluxo contínuo de palavras e de frases que não termina nunca. “O que eu te escrevo continua e eu estou enfeitiçada” (p. 258), escreve Clarice ao final do livro. A busca de um sentido ou de um ponto de chegada a partir do qual o sentido se ordenaria é um vão esforço. Que não nos deixemos aprisionar pelas palavras - tal é o convite do texto. Que aceitemos seguir o ritmo e a sonoridade das palavras sem buscar uma significação final. Que escutemos os traços da fuga de sentido no texto. Trata-se, em suma, de um esvaziamento do sentido.

Na angústia de perceber que as palavras não podem deixar ser tudo o que se é, o exercício de escrita continua, contínuo, presente na circularidade de uma obra que não se acaba. Mas a analogia é perfeita ao se analisar que o processo de se subjetivar-se também não se encerra nunca, e mesmo que Clarice, obrigatoriamente finde sua obra, a vida ainda prossegue e é preciso escrevê-la, para novos desdobramentos de si.

O que te escrevo não tem começo: é uma continuação. Das palavras deste canto que é meu e teu, evola-se um halo que transcende as frases, você sente? (LISPECTOR, 1998b, p. 48)

Nesse capítulo é possível articular o pensamento de Michel Foucault a respeito da constituição de uma ética de si, a partir de práticas e técnicas como o exercício da escrita com a análise da escrita de Clarice Lispector, não como escrita que se encaixe nos padrões literários, mas uma escrita liberta, como um ethos poético posto em prática que, a partir da experiência-limite, faz de seu autor um sujeito.

O intuito não é analisar o papel que a obra da autora ocupa na literatura, mas a prática do escrever, como essa prática é realizada e até onde ela é capaz de levar, afinal, qual seria a experiência-limite dessa escrita? Segundo constata-se, o exercício da escrita de Clarice Lispector leva a questionar o papel das palavras para expressar a subjetividade de si e esta se encaminha para o silêncio.

Nessa obra analisada é encontrada uma forma do indizível como fonte de subjetivação. Em outro momento, Clarice apresenta a consciência desse silêncio, não presente na palavra, mas na escrita do corpo, um corpo que fala, mas também se expressa no silêncio. Esse corpo, posto à falar e perscrutado por relações de poder e saber na sociedade atual, para Clarice é um corpo por vezes silenciado, mas extremamente expressivo, que encontra novas vias de subjetivar-se.

CAPÍTULO III - NAS TESSITURAS DO CORPO

E é inútil procurar encurtar o caminho e querer começar já sabendo que a voz diz pouco, já começando por ser despesoal. Pois existe a trajetória, e a trajetória não é apenas um modo de ir. A trajetória somos nós mesmos. Em matéria de viver, nunca se pode chegar antes. A via-crúcis não é um descaminho, é a passagem única, não se chega senão através dela e com ela. (Clarice Lispector – A paixão segundo G.H. 2009, p. 176)

No capítulo anterior, ao analisar a obra *Água viva* (1998b) foi possível acompanhar a trajetória de uma escritora que descobre na escrita uma prática de subjetivação. Mais do que isso, Clarice busca no exercício da escrita seu próprio eu. Esse processo se dá pela correspondência entre autor e leitor e chega-se à conclusão que as palavras não são suficientes para constituir o sujeito. E se a literatura clariciana é resistência, em suas obras, a subjetivação perpassa também o indizível, para além da própria palavra.

Mas ela encontra uma nova forma de levar o homem a subjetivar-se quando observa o corpo como via de um caminho que leve a constituição do sujeito. Assim, nas obras a serem analisadas a seguir, o corpo apresentado é um corpo que fala, a partir da dinâmica de sua disciplinarização. Mas é nas entrelinhas dessa fala que ela descobre um silêncio ensurdecedor. E assim, ainda pelo caminho das palavras, faz do corpo, de seus silêncios e suas falas, objeto de análise e possibilidade de liberdade.

Frente a isso, a intenção desse capítulo é focar nossas atenções sobre algumas obras específicas de Clarice Lispector, fazendo de suas leituras exemplos e possibilidades de dialogar com sua escrita, buscando compreender a forma como ela problematiza a questão do corpo e quais possíveis respostas podem ser encontradas para alguns questionamentos, tais como: Como o indivíduo pode se compreender frente à constituição de um corpo físico constantemente modelado por relações de poder? Como exercer um domínio sobre si a partir do corpo, constituindo-se de indivíduos a sujeitos?

O que somos nós diz respeito intrinsecamente à forma como nos expomos no mundo. E essa exposição no mundo está interligada com a forma como compomos nosso corpo. Mas que corpo é esse que trabalha, que se alimenta, que obedece, que resiste e transgride? Que corpo é esse que se torna belo, que ocupa um espaço, que ama e reage, que mata e morre?

Esse corpo não é o mesmo em todos os lugares e se modifica em cada época histórica. A cada sociedade há também uma forma de se conceber esse corpo, e mais, sobre ele incide tecnologias e poder. Sendo assim, o corpo torna-se objeto de análise para compreensão do que fazemos de nós, a partir da sua constituição.

Para se recordar, mudanças sociais ocorridas entre o século XVII e o século XVIII levaram às alterações no jogo do poder que, foi sendo gradativamente substituído pelo que Foucault (1988) nomeou de sociedades disciplinares que coloca o corpo como objeto a ser observado, manipulado e controlado. Observando a formação desta sociedade percebe-se que esta é fundamentada nas grandes instituições de confinamento (família, escola, prisão, fábrica, hospital).

Este sistema de poder veio ao encontro das necessidades dos meios de produção do século XVIII, nas maquinarias da economia, pois são técnicas que fabricam corpos úteis ao trabalho. Assim, as disciplinas trazem em si uma nova arte sobre o corpo que o leva a uma relação de obediência e utilidade.

Nessa sociedade o corpo se apresenta como um campo e nele operam diferentes dispositivos, todos eles com o intuito de transformá-lo em “corpo dócil”. E o que seria esse corpo dócil? Um corpo fabricado pelas diferentes tecnologias que se aplicam sobre ele, onde o indivíduo passa a ser objeto a ser modelado, ou posto de outro modo, um indivíduo cujo corpo é passível de normalização. Há uma organização do tempo/espço para que esse corpo seja o mais produtivo possível, modelando corpos disciplinados (SEIXAS, 2014). A disciplina organiza os espaços, ocupados por corpos que são moldados em função do tempo, a partir de uma ação contínua sobre esses corpos, de modo a produzir indivíduos (JUNIOR, 2011).

Ao se falar em corpos disciplinados, Foucault refere-se a corpos governáveis e para isso é preciso uma constante produção de verdades sobre esses indivíduos e, necessariamente, uma atitude de obediência dos mesmos, sob a profusão de técnicas e práticas que atuam sob cada aspecto da vida dos sujeitos (FOUCAULT, 2010).

Além de compreender esses corpos individuais, governados pelas disciplinas, em seus tempos e espaços demarcados, quando Foucault se refere aos corpos governáveis, está-se lidando com o conceito de biopolítica.

Na biopolítica é o corpo social que se encontra governável, compreendido como população e sob essa se estende uma complexa rede de relações de poder e produção de saberes, poder biopolítico, como uma técnica de regulação social, de normalização dessa corporeidade, em relação ao conceito de espécie. Temos, então, um novo personagem: a população. A biopolítica lida com essa população, como um novo corpo, com infinitas peças a serem conhecidas e compreendidas.

(...) a disciplina tenta reger a multiplicidade dos homens na medida em que esta multiplicidade pode e deve redundar em corpos individuais, que devem ser vigiados, treinados, utilizados, eventualmente punidos. E, depois, a nova tecnologia que se instala se dirige à multiplicidade dos homens, não na medida

em que eles se resumem em corpos, mas na medida em que ela forma, ao contrário, uma massa global, afetada por processos de conjunto que são próprios da vida, que são processos como nascimento, a morte, a produção, a doenças, etc. (FOUCAULT, 1999a, p. 06).

Mas toda essa incidência de poder sobre o governo do corpo não pode ser vista somente como uma estratégia repressiva, onde bastaria opor-se a ela para libertar-se. Esse poder se manifesta de forma positiva ao fazer circular saberes e discursos sobre esse corpo, que mesmo em silêncio, fala. Há assim, um controle sobre suas forças, mas também uma produção de saberes sobre o mesmo. Pelas vias de tecnologias específicas (tais como a confissão) é possível fazer com que esse corpo fale e se exponha, através de um poder que condiciona o conhecimento e a produção de um saber a partir das análises do comportamento humano. Do mesmo modo, é possível, pelo acúmulo de informações e a utilização das análises, criar um grande cabedal de conhecimento sobre esse corpo que agora é posto a nu.

Quando falamos em corpo, conseqüentemente falamos também em sexualidade. Ao pensar sobre esta, Foucault (2012) esclarece que, até então, a hipótese mais defendida é de que as sociedades modernas produzem uma repressão sexual, hipótese logo refutada pelo autor. Nessa obra procura nos mostrar que, a partir do século XVIII há uma incitação ao discurso sexual que é estimulado e se prolifera.

(...) é a multiplicação dos discursos sobre o sexo no próprio campo do exercício do poder: incitação institucional a falar do sexo e a falar dele cada vez mais; obstinação das instâncias do poder a ouvir falar e a fazê-lo falar ele próprio sob a forma da articulação explícita e do detalhe infinitamente acumulado. (2012, p. 24)

Ao invés da sexualidade ser guardada ao silêncio, ela é posta em evidência: a sexualidade é transformada em discurso no campo do exercício do poder, ela agora é um dispositivo desse poder disciplinar e seu discurso racionalizado funciona em diferentes instituições (escolas, hospitais, família, etc.).

Mais do que repressões, há um imenso saber que sobre ela se desenvolve e assim a sexualidade pode ser regulada e normalizada, pois a partir dessas discursividades ela é prescrita e circunscrita pelo poder, que tem como resultado uma economia biopolítica que observa, regula e administra as sexualidades da população, em especial, as periféricas. Sendo assim, é preciso compreender a sexualidade como um dispositivo da normalização do corpo e também como regulação das populações.

(...) a sexualidade foi esmiuçada em cada existência, nos seus mínimos detalhes; foi desencavada nas condutas, perseguida nos sonhos, suspeitadas por trás das mínimas loucuras, seguida até os primeiros anos da infância; tornou-se a chave da individualidade: ao mesmo tempo que permite analisá-las e o que torna

possível constituí-la. Mas vêmo-la também tornar-se tema de operações políticas, de intervenções econômicas (por meio de incitações ou freios à procriação), de campanhas ideológicas de moralização ou de responsabilização: é empregada como índice da força de uma sociedade, revelando tanto sua energia política como seu vigor biológico. De um pólo a outro dessa tecnologia do sexo, escalona-se toda uma série de táticas diversas que combinam, em proporções variadas, o objetivo da disciplina do corpo e o da regulação das populações. (FOUCAULT, 2012, p. 159)

Em alguns dos livros de Clarice Lispector a problematização do corpo se faz presente, seja um corpo composto por sexualidades como em *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* (1998e - [1969]), seja o corpo visto de forma nua e selvagem como em *A via crucis do corpo* (1998c- [1974]). Refletindo sobre a questão da sexualidade, bastante presente nos livros analisados neste capítulo, é possível pensar que a autora cumpre com a tradição discursiva e põe em evidência um discurso sobre a mesma. Ao prometer resguardo em relação ao tema (na introdução de *A via crucis do corpo* diz que é “assunto perigoso”) o coloca em discurso.

É necessário questionar qual papel da produção discursiva de Clarice Lispector. Poder-se-ia dizer que a autora, ao discursar sobre as *sexualidades periféricas*²⁹, cumpre em fazer com que esse discurso produza saberes sobre elas para a normalização desses comportamentos. Mas o que se procura apresentar nesse capítulo é que, ao dar voz a essas sexualidades “ilegítimas” representadas por suas personagens, Clarice Lispector oportuniza enxergar a possibilidade de uma produção de subjetividades.

Segundo Waldman (1992) “Clarice diz repetidas vezes, que deve ser entendida com o corpo, pois com ele escreve. Isso significa que sua escritura pende para o pólo da sensibilidade.” (p. 43). Diante disso, o que há em comum nessas obras é a busca da autora em representar os corpos das personagens que, para além de suas relações de poder e saber que os compõe, aceitam o desafio e a coragem de ultrapassar o que lhes é determinado, assumindo um novo ethos enquanto importante prática de liberdade, de modo a possibilitar a criação de novas formas de subjetividade, menos sujeitadas.

Assim, embora haja um poder que se incide sobre o corpo e o sujeita em gestos e comportamentos, numa relação de poder e saber sobre o mesmo, há também a produção de uma subjetividade, pois relações de poder e formas de subjetivação caminham lado a lado, de

²⁹ Termo cunhado por Foucault em *A vontade de saber*, 2012, p.48, e se refere a sexualidade dos doentes, loucos, mulheres e crianças que até então eram deixadas à margem, no final do século XVII até o atual, se tornam objetos de estudo e visibilidade sobre a questão da sexualidade. “O que significa o surgimento de todas essas *sexualidades periféricas*? O fato de poderem aparecer à luz do dia será o sinal de que a regra perde o rigor? Ou será o fato de atraírem tanta atenção prova a existência de um regime mais severo e a preocupação de exercer-se sobre elas um controle direto?” (grifo meu).

modo a nos levar à busca por respostas a essas perguntas: Como o corpo pode ser problematizado através de práticas de si que buscam produzir uma estética da existência?

Não se trata de escapar das relações de poder, mas de compreender que a ação de ser governado ou governar aos outros está diretamente ligado a um governo de si, como um contraponto ao assujeitamento e à obediência demasiada, de forma a se pensar em formas de resistências e práticas de liberdade, complementando esse poder que governa e controla (BAMPI, 2002). De outro modo, há uma interação entre o governo dos outros e o governo de si, numa relação entre técnicas de disciplinarização e técnicas do eu.

Os estudos sobre os processos de subjetivação procuram pensar as práticas sociais que constituem o indivíduo moderno e cujo efeito é produzir, para o sujeito, um modelo identitário, expressando o resultado da constituição do indivíduo, face aos mecanismos de subjetivação, presentes na atualidade; indivíduo esse, preso às relações de produção, de significação e das relações complexas de poder, ficcionado a sua própria identidade pela consciência de si. (CRUZ, 2001, p.14).

A primeira obra a ser analisada será *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* publicada em 1969, seguida pela análise da obra *A via crucis do corpo*, publicado em 1974, publicações cujo período o nome de Clarice Lispector já era significativo e representativo de nossa literatura brasileira, sendo a mesma inserida num processo de aclamação e canonização, processo esse hoje consolidado.

III.1 A aprendizagem do prazer

Quando a obra *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* foi publicado em 1969, vinte e cinco anos após a publicação de seu primeiro livro (*Perto do coração selvagem*, 1944), Clarice Lispector já tinha seu nome reconhecido no meio literário. Embora ainda houvesse dificuldades em categorizar suas obras, seu estilo de escrita já trazia em si marcas características.

O livro fala sobre liberdade. Liberdade apresentada já na nota introdutória, não mais que três linhas, onde ressalta que esse processo em escrevê-lo exigiu de si mais autonomia: “Este livro se pediu uma liberdade maior que tive medo de dar. Ele está muito acima de mim. Humildemente tentei escrevê-lo. Eu sou mais forte do que eu.” (LISPECTOR, 1998e, s.p.)

É a Clarice Lispector em sua condição de autora que confessa que se submete às necessidades da escrita porque escrever é também uma coragem, é colocar-se diante de si para aprender. No primeiro capítulo foi possível perceber como a escrita pode vir a ser instrumento de aprendizagem de si sobre si, ou de outro modo, como o processo de escrever pode ser

compreendido como um exercício que permite a compreensão de si, levando à constituição de subjetividades. Escrever, então, é abrir espaço para o novo em si mesmo, é enxergar-se como uma vida em construção.

Esse livro se inicia com uma vírgula, como uma contravenção literária, de modo a dar a sensação de continuação de uma narrativa entre Lóri e Ulisses (personagens do livro) que já vem se construindo, como se o romance já estivesse em andamento. É como se Lóri já possuísse uma história, antes mesmo do encontro entre personagem, autora e o próprio leitor. Mas o uso da vírgula é intencional, assim como são construídos esses parágrafos iniciais sem o uso de qualquer ponto que os finalize, de modo que representa uma pausa, mas também uma continuidade da relação entre os personagens e do próprio movimento contínuo da escrita.

, estando tão ocupada, viera das compras de casa que a empregada fizera às pressas porque cada vez mais matava o serviço, embora só viesse para deixar almoço e jantar prontos, dera vários telefonemas tomando providências, inclusive um difícilimo para chamar o bombeiro de encanamentos de água, fora à cozinha para arrumar as compras e dispor na fruteira as maçãs que eram a sua melhor comida (...) (LISPECTOR, 1998e, p. 13).

Se a autora subverte a literatura ao iniciar seu livro com uma vírgula, ideia de fluxo contínuo de um pensamento previamente existente, o que dizer então de sua culminância, ao encerrá-lo com dois pontos? O leitor vê-se procurando o fim da obra com a ausência da completude da fala de Ulisses abruptamente interrompida.

Então ela disse, porque sentia que Ulisses estava de novo preso à dor de existir:
- Meu amor, você não acredita no Deus porque nós erramos ao humanizá-lo. Nós O humanizamos porque não O entendemos, então não deu certo. Tenho certeza de que Ele não é humano. Mas embora não sendo humano, no entanto, Ele às vezes nos diviniza. Você pensa que –
- Eu penso, interrompeu o homem e sua voz estava lenta e abafada porque ele estava sofrendo de vida e de amor, eu penso o seguinte: (Ibidem, 1998e, p.159).

A utilização de dois pontos dá nova vida à narrativa, sinal de que ela não termina com o encontro corporal das personagens, mas há a continuidade de um processo de diálogo que por hora é interrompida, há a aprendizagem que continua. A pontuação de dois pontos na escrita nunca é utilizada como final de discurso, mas é empregada como uma anunciação e aqui nessa obra reafirma a ideia da compreensão da escrita clariciana que se encontra muito além de qualquer literatura, mas escrita de vida, dela e também de seu leitor.

Segundo Santos:

Os dois pontos são o prenúncio de uma citação que poderá ser o próprio livro como objeto que será dado a um outro-leitor, ou, quem sabe, a antecipação de um novo livro a ser escrito. Os dois pontos são a garantia que a autora tem de que o movimento é incessante e pode restituir-lhe a vida, no momento em que novamente necessitar. Não finalizar um livro, sob pena de finalizar-se. E o que

seria deste sujeito inacabado que somos se um dia ele viesse a se completar?
(SANTOS, 2000, p 111).

A desconstrução da narrativa, seja pelo uso incomum das pontuações, seja pelos seus parágrafos não estruturados (iniciando-se com letra minúscula e sem finalização pontual) leva a crer que a autora utiliza-se desses artifícios para apresentar uma desconstrução das próprias personagens que, no decorrer da narrativa, vão se descobrindo. Entre os fluxos de pensamentos fragmentários de Lóri se apresenta a trama do romance, fragmentos esses literalmente apresentados a partir da deformação não tradicional dos parágrafos. Os parágrafos só passam a se reestruturar a partir do segundo capítulo, quando Lóri já está imbuída de seu processo de aprendizagem e de seu relacionamento com Ulisses.

Dessa forma, é possível uma leitura da escrita clariciana que desestabiliza, de forma proposital, a língua escrita como forma de envolver seu leitor numa narrativa que não se inicia nem finaliza convencionalmente, simbolizando a vida em aprendizagem, não só das personagens, mas também da autora que se reconstrói. A autora utiliza-se desses recursos para mostrar que também a vida é uma passagem, lição aprendida por Lóri, não de forma linear e contínua. O leitor vivencia esse processo de aprendizagem, que é labiríntico e não tem fim, a partir das escolhas gramaticais e metalinguísticas da escrita de Clarice Lispector.

Como visto no capítulo inicial, a escrita ficcional da autora é relacionada com um estilo muito subjetivo, de linguagem introspectiva e personagens complexas. Suas narrativas fogem do padrão comum da sequência de acontecimentos, ao invés disso, são pontuadas pelas fragmentações dos episódios que se misturam em meio a um constante monólogo interior de suas personagens.

Talvez por isso, quando *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* tem sua publicação, o que mais chamou atenção do público e crítica tenha sido o fato de se encontrar uma mudança marcante no estilo da escritora: o monólogo interior das personagens dos livros anteriores dá lugar a uma ficção onde o diálogo é a peça fundamental para a construção da narrativa.

Esta é uma narrativa em terceira pessoa e cabe ao narrador exprimir os pensamentos e preocupações da personagem Lóri, apelido de Loreley, professora de ensino fundamental. Lóri tem um relacionamento com Ulisses, professor universitário de Filosofia, que a convida a uma aprendizagem de si mesmo e tem como prêmio o aprofundamento do relacionamento entre os dois. Ela é posta em desafio na coragem de realizar a travessia de se conhecer e compreender.

Benedito Nunes, conhecido pesquisador da escritora, assim define esse livro:

A ação desse romance, que ainda corresponde a uma busca, podendo ser enfeixada na trajetória que a protagonista percorre da solidão à comunhão, do auto-isolamento ao abandono na pessoa do outro que a identificará consigo mesma, põe face a face, em vez de uma protagonista e um mediador externo, duas consciências que se reconhecem, a princípio de maneira reticente, para se comunicarem em seguida através do silêncio e da palavra, da carne e do verbo. (1973, p.73)

A partir de Ulisses como seu guia e interlocutor, Lóri passa a se enxergar como uma forma subjetiva, compreendendo o que é estar viva, levando-a ao sentido pleno de liberdade e entrega sem reservas ao outro. E o diálogo é o motor de aprendizagem que aproxima as personagens.

No percurso da leitura da obra há a passagem das unidades de monólogo às unidades dialogais, de acordo com o desenvolvimento do romance entre as personagens e da maneira como Lóri vai constituindo sua aprendizagem, em si e no outro. Também se observa uma utilização da linguagem mais simplista e menos próxima da linguagem filosófica adotada pelo livro anterior, *A paixão segundo G.H* (1964). Como Sá define:

No romance seguinte, *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* (1969), Clarice Lispector parece fazer uma opção: larga toda sua pesquisa, a que já aludimos, e dos temas ‘profundos’ parte em busca de uma realidade do amor, onde estariam implícitos todos os valores humanos. A sua própria linguagem sofre um retrocesso, nesse sentido da pesquisa sem mais a inquirição parafilosófica da *Paixão*. Assim, a linguagem se despoja também da parafernália metafórica e volta à simplicidade emotiva de um livro anterior: *O Lustre* (1946). (SÁ, 2000, p. 61)

Ainda que consigamos encontrar muitas características que aproximem Lóri de outras personagens claricianas (principalmente numa relação muito próxima com G.H, personagem do livro anterior, pelo fato de ser mulher, sem filhos, solitária, introspectiva, sensível e devastada pelo dilaceramento de existir), ela agora não está só, mas conta com o auxílio de Ulisses em sua travessia pelo conhecimento de si e do mundo.

A narrativa se estende lentamente, vivenciando as etapas de aprendizagem de Lóri que, com a contribuição dos diálogos com Ulisses, vai construindo, pelas palavras e pelo silêncio, uma consciência de si no outro.

Através de Ulisses, ela conhece o que significa estar viva no prazer e, com isso, é levada a reconhecer-se também nas aspirações de liberdade e justiça da vida comum. Pela primeira e única vez, um texto de Clarice situa a entrega amorosa sem reservas, capaz de conduzir à consciência de si no outro e à consciência da própria condição social. É fato único, ainda que o diálogo tenha a força de aproximar e não separar as personagens. (WALDAN, p. 67/68)

Mas é também a partir do silêncio que Clarice Lispector rompe com os limites da experiência humana, e rompe também mais uma vez com a literatura, para experimentar uma forma de subjetividade que só acontece frente ao seu outro, o leitor,

Assim, o silêncio é aqui utilizado como recurso de linguagem, pelos espaços vazios entre as palavras e os capítulos, pelo uso intencional das pontuações, como já foi comentado, ou entre as ações e falas das personagens e do narrador, silêncios cheios de sentido, de modo a demonstrar que a aprendizagem do ser é contínua.

Em *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, só para percebermos as pistas que Clarice nos dá, o vocábulo “silêncio” ou o verbo “silenciar” são reticentes, aparecendo geralmente no meio dos parágrafos, como forma de comprovar que a aprendizagem pela qual Lóri está passando requer uma linguagem outra, que não a da palavra, mas a da transgressão dela por meio da sua mudez, por meio da reflexão, para justamente poder se alcançar o âmago do coração que só pode ser ouvido quando tampamos os ouvidos e fechamos a oralidade. (BARBOSA, 2014, p.51)

Como em outras obras da autora as experiências de epifanias pontuam o processo de transformação da personagem em sua consciência existencial. A partir da utilização do recurso dos fluxos de consciência, que surgem sempre entremeados num repente com a narrativa realizada pelo narrador, percebemos a profunda mudança que vai ocorrendo com Lóri. Nessa obra em específico, em seus fluxos de consciência, fala-se de Deus, do tempo, da eternidade.

Há uma passagem epifânica bastante significativa para a construção da aprendizagem da personagem principal que não pode ser ignorada. Em meados da obra Lóri resolve ir de madrugada à praia. Com a praia deserta, entra no mar e é nesse encontro com as águas geladas que sua aprendizagem dá os maiores passos. A experiência é narrada em detalhes: a água gélida àquela hora da manhã, os mergulhos sem saber aonde isso a levaria, o beber das águas salgadas do mar como um processo de purificação que começa pelo e com o corpo, tudo isso utilizado como artifício para descrever a personagem em encontro consigo mesma e sua coragem de vida, porque é uma coragem o primeiro passo rumo ao desconhecido: “A coragem de Lóri é a de, não se conhecendo, no entanto prosseguir, e agir sem se conhecer exige coragem” (LISPECTOR, 1998e, p. 79).

A água aqui simboliza não somente a limpeza, mas a purificação de um corpo que se quer novo, ativando a forma íntima de seu ser, um corpo a corpo consigo mesma, o reconhecimento de um corpo que sente prazer e está vivo. Essa passagem é simbólica e significativa: Lóri estava finalmente pronta para começar a se conhecer, conhecer seu corpo, suas vontades, seu ser, tanto que, quando a personagem narra a Ulisses suas experiências noturnas com o mar este fica impressionado com o crescimento de sua aprendizagem e compreensão de seu corpo e vontades.

É neste tocante com a água que toda a aprendizagem de Lóri se processa com a naturalização da sua própria imagem, como que desenvolvendo um orgulho da

própria contemplação íntima, espécie de função narcísica em simpatia com os espetáculos da água. (BARBOSA, 2014)

Essa experiência narrada pela autora como parte da aprendizagem de sua personagem Lóri apresenta novos indícios do que já foi falado no capítulo anterior sobre a escrita clariciana ser uma experiência pessoal da própria autora. Seus personagens se entrelaçam com as experiências de sua vida real. Em entrevista Clarice (GOTLIB, 2014) fala sobre essa experiência de visitas à praia acompanhadas por seu pai, que aproveitava os fins de semana e levava as filhas de encontro ao mar nas madrugadas de Recife, lugar onde viveu parte de sua infância.

Apesar de tudo o que já foi dito, é na relação de amor e prazer entre Lóri e Ulisses que está nosso foco de análise, de uma aprendizagem que se dá pelo e a partir do corpo porque feita com um corpo que ama e se descobre em si e no outro, permitindo-se uma nova moral, uma sexualidade que se relaciona diretamente com a busca pelo conhecimento.

III.1.1 Da espera à entrega, do verbo à carne

Logo nas primeiras páginas do livro somos apresentados à personagem principal, Lóri. Nos primeiros parágrafos nos habituamos ao seu universo e Ulisses já é apresentado, uma vez que faz contraponto de equilíbrio com a personagem.

Durante o processo de se arrumar para um encontro com Ulisses apresentam-se os primeiros fluxos de consciência de Lóri e um choro da angústia de ainda não compreender o que ele espera dela, o que já aponta as conversas entre ambos e a proposta de se iniciar um processo de aprendizagem, ainda que ela não saiba bem do quê.

Aos poucos o leitor é apresentado à proposta/desafio que Ulisses faz a Lóri, de aprofundarem seu relacionamento e se permitirem um prazer corporal somente depois que ela estivesse pronta. Pronta para quê? Clarice propõe enxergar a relação a dois de forma muito mais profunda e entremeada de sentido, onde o sexo e o prazer são partes fundamentais para se compor subjetividades, como forma de aprender e apreender os sentidos da vida.

Como se viu, é na longa pesquisa de Foucault (três volumes da *História da Sexualidade*³⁰) sobre a constituição da subjetividade para os gregos que podemos compreender o tema fundamental dessa obra da autora. Nesses estudos, o filósofo não vai

³⁰ Em fevereiro desse ano de 2018 foi publicado na França o quarto volume de História da sexualidade, com o título de *Confissões da carne*, livro inacabado de Foucault devido a sua morte precoce por problemas decorrentes da AIDS. O pedido do autor era que esse volume não fosse publicado postumamente. Foram utilizados manuscritos e uma versão escrita à máquina. Livro, inacabado, faz uma investigação sobre a sexualidade e o consentimento durante os primórdios do sistema de valores do cristianismo.

mais interligar a sexualidade aos dispositivos de poder, mas procura uma nova problematização para se pensá-la a partir da subjetivação dos sujeitos se trata da sexualidade enquanto mecanismo de subjetivação³¹.

Para Foucault a produção da subjetividade vai além das práticas coercitivas e dá visibilidade àquelas práticas de formação do sujeito, um modo de relação que o sujeito mantém consigo mesmo, como esse se constitui em sujeito de suas próprias ações. O autor analisa

(...) as práticas pelas quais os indivíduos foram levados a prestar atenção a eles próprios, a se decifrar, a se reconhecer e se confessar como sujeito de desejo, estabelecendo de si para consigo uma certa relação que lhes permite descobrir, no desejo, a verdade de seu ser, seja ele natural ou decaído. (FOUCAULT, 2014a, p. 10).

Seu estudo fundamenta-se na ideia de que aos homens é possível compreender-se para além do sistema de regras e coerções, ainda que atrelados aos dispositivos de poder e saber, e que estes podem se conceber como sujeitos de desejo, onde a sexualidade é vista como experiência e onde podem se reconhecer como sujeitos a partir de uma constituição de si.

Para os gregos o “conduzir-se a si mesmo” é elemento fundamental para que o indivíduo constitua a si mesmo a partir de diferentes estratégias. Assim, a relação de si para consigo se problematiza e, como vimos no primeiro capítulo, há toda uma produção de um cuidado de si. Esse cuidado de si (*epiméleia heautoû* – ocupar-se de si) é uma forma de atividade, não somente como uma atenção sobre si mesmo, mas uma ocupação regulada e refere-se

(...) a um campo de atividades complexas e reguladas. Pode-se dizer que, em toda filosofia antiga, o cuidado de si foi considerado, ao mesmo tempo, como um dever e como uma técnica, uma obrigação fundamental e um conjunto de procedimentos cuidadosamente elaborados. (FOUCAULT, 2010, p. 122).

É em *O uso dos prazeres* (Vol. II da História da sexualidade, 2014a [1984]) que se compreende que, para os gregos, o conhecimento de si perpassa por uma ascese do corpo e da sexualidade, como um conjunto de práticas e exercícios para o corpo e o espírito que levem a uma maior compreensão de si mesmo. O cuidado com a sexualidade também é uma forma de dedicar-se a essa constituição do sujeito.

Esse é o convite que Ulisses faz a Lóri, uma privação do sexo, não porque é uma prática interdita, como ocorre na moral cristã, mas como exercício de pensamento, numa

³¹ Como sugestão de leitura sobre o tema, há um livro de Foucault (suas aulas no Collège de France – 1980-1981) chamado Subjetividade e poder (2016), como resultado das pesquisas realizadas sobre as técnicas de si e a Antiguidade. As aulas de 14 e 21 de janeiro e a aula de 1 de abril de 1981, tratam de forma mais exclusiva sobre as questões da relação entre a sexualidade e a verdade, sobre a áskesis e a relação entre a sexualidade e o si.

relação entre a abstinência sexual e a aprendizagem do sujeito sobre si mesmo. Ulisses se põe em espera, à espera que Lóri, em seu processo de conhecimento sobre si mesma, conheça e compreenda também os desejos de seu corpo e que com ele a relação de ambos seja completa. A autora deixa isso bastante claro em algumas passagens do texto:

Mas era como se ele quisesse que ela aprendesse a andar com as próprias pernas e só, então, preparada para a liberdade por Ulisses, ela fosse dele – o que é que ele queria dela, além de tranquilamente desejar-la? (LISPECTOR, 1998e, p. 16)

Ulisses querendo-a e esperando com paciência que ela estivesse pronta, enquanto ele próprio dizia de si mesmo que estava em plena aprendizagem, mas tão além dele que ela se transformava em ínfimo corpo vazio e doloroso, apenas isso. (p. 41)

Lóri, apesar da minha aparente segurança, também estou trabalhando para ficar pronto a você. Inclusive de hoje em diante, até você ser minha, não terei mais nenhuma mulher na cama. (p. 97)

E sabê-lo casto, esperando-a, ela achava natural e aceitava. Pois ela, apesar do desejo, não queria apressar nada e também se mantinha casta. (p. 120)

O mundo grego produz uma ascese sobre o corpo e a sexualidade, a partir de práticas de si cuja função etopoiética é transformar a realidade em ethos. A sexualidade não é compreendida e articulada ao mundo religioso, e sim uma prática de auto constituição, pois só é possível pensar em liberdade, do corpo e da alma, a partir de um autogoverno. Não há uma austeridade que regula os comportamentos sexuais, como única forma de se portarem, mas há uma ética que se volta para as práticas.

Mas qual austeridade as personagens claricianas se propõem? A abstinência de Ulisses e Lóri não é imposta por uma moral religiosa que vê no sexo algo a ser regulamentado por ser pecaminoso, mas por uma busca de si mesmos que os levem a reconhecer-se como sujeitos livres. Não é a sexualidade compreendida como uma *scientia sexualis*³², mas uma *ars erótica*, onde o sexo e o corpo estão ligados ao conhecimento em busca da multiplicação dos prazeres e de um maior conhecimento de si mesmo. Por meio de um regime austero, Lóri vai aos poucos aprendendo a ouvir seu próprio corpo e suas vontades, de um processo de aprendizagem de si mesma que Foucault tanto levou em consideração sobre o mundo antigo.

Para constituir-se como sujeito e reconhecer-se como sujeitos de desejo, são propostas práticas de si da qual o corpo é referência, a partir de sua ascese. O convite que Ulisses faz a sua amada é que, antes mesmo do encontro sexual entre ambos, Lóri percorra o caminho de

³² Para Foucault (2012) com o surgimento da Idade moderna nossa civilização produziu uma série de procedimentos que levassem a uma produção de verdade sobre o sexo, a partir de uma relação de poder-saber com a sexualidade. Assim, a partir dos ritos da confissão e da penitência, cujo objetivo é a moralização dos discursos e das práticas, levando a um regulamento do sujeito onde o sexo é moldado a partir do que é proibido e permitido.

dedicar-se a si mesma, a partir dessas práticas de si sobre si que a levassem a um conhecimento sobre si mesma e também a uma liberdade, e assim como ele, seja possuidora de seu próprio destino.

Esse modo de relacionamento do indivíduo consigo mesmo a partir de sua prática, para Foucault, é uma questão de ética, uma relação que não se baseia nem na universalidade de um fundamento nem em uma reflexão sistemática sobre o sujeito como algo preexistente. Cada um tem as técnicas em suas mãos para que produza a própria vida, sob normas de condutas facultativas. Um cuidado de si sob uma perspectiva estética, de uma existência constituída como uma obra de arte, compreendida como

(...) um conjunto de práticas que, certamente, tiveram uma importância considerável em nossas sociedades: é o que se poderia chamar 'artes de existência'. Deve-se entender, com isso, práticas refletidas e voluntárias através das quais os homens não somente se fixam regras de conduta, como também procuram se transformar, modificar-se em seu ser singular e fazer de sua vida uma obra que seja portadora de certos valores estéticos e responda a certos critérios de estilo. (FOUCAULT, 2014a, p. 16)

Retomando o que já foi discutido, é na noção de *aphrodisia* que se encontra um cuidado moral do comportamento sexual, onde a noção de sexualidade não está somente no ato, mas em suas representações (FOUCAULT, 2014a). Não se pode esperar uma delimitação precisa de seu significado, mas não se configura como um manual de regras de conduta. Os *aphrodisia* levam em consideração que o prazer e o desejo estão fortemente associados e que o que realmente importa não é em si o ato, o desejo e o prazer, mas a dinâmica que faz circular esses três elementos, de forma natural e necessária.

Um dos dispositivos que possibilita a relação consigo mesmo a partir da moral dos prazeres é a *enkrateia*, compreendida como domínio de si, o controle do desejo sobre si mesmo. É exatamente essa estratégia da *enkrateia* que Ulisses propõe a Lóri para que eles se submetam, como uma forma de tratamento e controle sobre si, técnicas de autodescoberta e invenção de si mesmo.

Os *aphrodisia* fazem uso dos prazeres e dos desejos sem preconceitos, mas propõe um combate de si para si pela moderação, para que essas forças não dominem o indivíduo. Ulisses acredita que dessa forma, do controle de seus desejos pela abstinência da carne, eles possam conhecer e compreender cada vez mais a si mesmo, para, só então, poderem cuidar um do outro em comunhão de corpo e alma.

Comigo você falará sua alma toda, mesmo em silêncio. Eu falarei um dia minha alma toda, e nós não nos esgotaremos porque a alma é infinita. E além disso temos dois corpos que nos será um prazer alegre, mudo, profundo. (LISPECTOR, 1998e, p. 91-92)

Assim, as personagens claricianas passam a conduzir-se a partir de uma dietética, para se pensar suas próprias condutas como forma de problematização do comportamento em busca da arte de bem viver. É a partir dessa dietética adotada que Lóri torna suas visitas ao mar uma rotina de encontro e descoberta, como já foi falado.

Essa ética da existência sugerida por Ulisses seria uma busca pela afirmação da liberdade, uma vez que é possível dar à própria vida uma forma específica na qual é possível se reconhecer e ser reconhecido pelos outros. (FOUCAULT, 2004b)

Lóri aceita o desafio e inicia seu processo de busca de um autoconhecimento que perpassa por compreender seu próprio corpo e seus desejos. E ela se principia ao caminho, uma série de exercícios aplicados a si mesma para pensar sua conduta diante dos outros e do mundo.

Era cruel o que fazia consigo própria: aproveitar que estava em carne viva para se conhecer melhor, já que a ferida já estava aberta. Mas doía demais mexer-se nesse sentido. (LISPECTOR, 1998e, p.28)

Mas existe um grande, o maior obstáculo para eu ir adiante: eu mesma. Tenho sido a maior dificuldade no meu caminho. É com enorme esforço que consigo me sobrepor a mim mesma. (p. 53)

Lóri estava fascinada pelo encontro de si mesma, ela se fascinava e quase hipnotizava. (p. 72)

Considerando seriamente a questão do ocupar-se de si (*epimeleia heautou*) Lóri se impõe algumas regras de conduta que problematizassem essa relação consigo que a ajudassem e a levassem a uma arte de viver. Um dos exercícios que coloca em prática, de forma permanente, por sugestão de Ulisses, é a escrita: “(...) era bom aquele sistemas que Ulisses inventara: o que não soubesse ou não pudesse dizer, escreveria e lhe daria o papel mudamente.” (LISPECTOR, 1998e, p. 15). A escrita como exercício de fala e escuta também se relaciona com o regime da dietética e Lóri faz uso frequente dessa estratégia.

Assim, como tratado no capítulo anterior, a autora mais uma vez usa da escrita como instrumento para a compreensão da personagem, suas angústias e questionamentos, reforçando a ideia da escrita como um exercício de si, uma possibilidade de constituição de sua subjetividade, como a escrita de uma aprendizagem que se reconhece no outro. A personagem, no decorrer da obra, utiliza-se desse recurso por diversas vezes:

Já era de manhã mais alta quando ela preparou café forte, tomou-o e dispôs-se a se comunicar com Ulisses, já que Ulisses era seu homem. Escreveu: (p. 36)

Escrever aliviou-a (p. 39)

(...) eu faço poesia não porque seja poeta, mas para exercitar minha alma, é o exercício mais profundo do homem. (p.93)

Toda essa *techné* leva Lóri, não sem questionamentos, dores e retrocessos, a constituir-se como sujeito em sua formação ética e faz “de sua vida uma obra que sobreviva além de sua existência passageira” (FOUCAULT, 2014a, p.169) Depois desse processo que não se encerra nunca para aqueles que buscam dar a sua existência uma forma mais bela, Lóri está pronta para entregar-se a Ulisses que a espera.

Assim, ao fim do romance Lóri caminha para o encontro com o outro. Consegue compreender o que é estar viva e agora pronta para o prazer, numa constituição de sua subjetividade que se enxerga como alguém, que se esculpe e faz de si uma obra de arte. Agora Lóri compreende o que Ulisses lhe oferecia, um estar plena de si mesmo antes do sexo.

O encontro sexual entre o casal enfim é narrado no último capítulo. A aprendizagem que se propuseram se faz completa no encontro dos corpos. A aprendizagem se inicia no questionamento e compreensão de si mesmo para terminar na comunhão e no abandono na pessoa do outro, num caminho pela palavra, do verbo a carne.

A autora descreve o ato sexual como também parte desse processo de consciência de si no outro, onde os personagens sentem-se belos e completos. Esse processo de aprendizagem, aprendida pelos gregos e estudada por Foucault, leva a um encontro de Lóri consigo mesma, para que, inteira de si, possa se entregar a Ulisses, numa busca pelo prazer e completude do corpo.

Ele a beijou demoradamente até que ambos puderam se descolar do outro, e ficaram se olhando sem pudor, um nos olhos do outro. Ambos sabiam que já tinham ido longe demais. E ainda sentiam perigo de entregarem-se tão totalmente. Continuaram em silêncio. Foi então deitados no chão que se amaram tão profundamente que tiveram medo da própria grandeza deles. (LISPECTOR, 1998e, p. 149)

Depois do encontro de carne das personagens, caminho para a liberdade, o prazer e o amor, Lóri completa sua caminhada onde a descoberta de si chega ao seu ápice no encontro dos corpos e do erotismo entre ela e Ulisses.

A descoberta do prazer que Lóri e Ulisses chegam a atingir foge da satisfação orgânica e emerge no encontro com o outro, depois de cada um se encontrar verdadeiramente consigo mesmo. (Barbosa, 2014, p89)

Agora prontas e libertas, as personagens claricianas estão diante do limiar de novas portas. A aprendizagem continua, para as personagens, para o leitor e também para a escritora. Diante de novos caminhos, a aprendizagem de Lóri proposta por Ulisses perpassa medos, angústias, mas também prazer e liberdade. Ao finalizar o livro com dois pontos, a autora deixa aos seus leitores a missão de também eles aceitarem o desafio de uma

aprendizagem que continua, a partir da leitura de um livro que apresenta a complexidade do corpo, tema esse que tornará a ser seu alvo na escrita de *A via crucis do corpo* (1974), a partir de um corpo latente e em carne viva.

III. 2. Pela via do corpo

III.2.1 A publicação e a recepção crítica do livro *A via crucis do corpo*

Nosso interesse sobre esse livro parte do princípio de ter sido recebido pela crítica e público como obra marginal da produção clariciana, considerado como “obra menor”, “um desvio” ou até mesmo “lixo” (REGUERA, 2006), quando comparado às demais publicações da autora, uma vez que os textos da fortuna crítica de Clarice já induziam a uma leitura e avaliação muito próprias de suas obras.

O processo de criação dessa obra mostra-se singular, pois se difere de outras publicações da autora por tratar-se de um livro escrito sob a encomenda do seu editor, Álvaro Pacheco, em um período em que Clarice passava por dificuldades financeiras, escrito no período de alguns dias.

Reafirmando a questão de pensar a escrita clariciana a partir de uma coragem de um dizer a verdade, sob qualquer risco, a autora utiliza-se da liberdade da escrita para a produção desse livro. Nádía Gotlib afirma que esta obra foge do estilo usual da autora, uma vez que os contos que compõe o livro são

escritos numa linguagem mais enxuta e direta, que realça a face grotesca das personagens, envolvidas em situações tanto ligadas ao sexo quanto à magia (...) Por encomenda, escreveu *A via crucis do corpo*. E inclui uma “explicação” logo no início do volume, de certa forma, tenta se justificar diante de duas realidades que lhes são difíceis: a necessidade de ganhar dinheiro e a aceitação da proposta de escrever sobre sexo (GOTLIB, 1995, p.416)

Tal obra em questão aponta contos e histórias curtas que tem como ponto central a questão do corpo e suas relações com a necessidade da carne e do sexo, ou o que seria compreendido, como um livro de contos eróticos por se tratar de certo modismo da época (FRANCONI, 1997). As leituras críticas sobre essa publicação pautaram-se não somente pelo nome, já reconhecido, da autora, mas por alguns parâmetros específicos.

Como nos aponta Reguera (2006) em sua pesquisa, não há uma única leitura crítica de *A via crucis do corpo*, apesar de se manifestar, predominantemente, três posições.

A primeira delas focaliza a obra sob um valor negativista, considerando-a como desvio e como baixa literatura, salientado, sobretudo, por Moraes (1974, p.4).

(...) é um dos livros que não deveriam ter sido escritos. Não se tratasse de uma autora já consagrada pelas realizações anteriores, ele passaria despercebido no

entulho das más edições (...) com exceção de ‘Antes da ponte Rio-Niterói’, o resto é lixo. E lixo literário nada acrescenta.

Essa visão faz relação direta entre vida da autora e sua obra e, de certa forma, menospreza o que considera como palavras de defesa escritas pela mesma no início do livro. Ele se refere ao texto “Explicação”, presente logo no início do mesmo, e comumente abordado como o prefácio, onde a autora explica em que condições o livro foi escrito:

O poeta Álvaro Pacheco, meu editor na Artenova, me encomendou três histórias que, disse ele, realmente aconteceram. Os fatos eu tinha, faltava imaginação. E era assunto perigoso. (...) Então eu disse ao editor: só publico sob pseudônimo. Até já tinha escolhido um nome bastante simpático: Cláudio Lemos. Mas ele não aceitou. Disse que eu devia ter liberdade de escrever o que quisesse. Sucumbi. Que podia fazer? Senão ser a vítima de mim mesma. (Lispector, 1998c, p. 12).

Outra leitura realizada diz respeito a uma “tradição” da linguagem clariciana, como se esse livro em específico fosse um desvio em relação a suas outras publicações, um texto que foge um pouco do estilo a que muitos denominam como fluxo de consciência, ainda que esse estilo se apresente em um ou outro conto do livro (“O homem que apareceu”, p.35, “Por enquanto”, p.45, “Dia após dia”, p. 49, de acordo com a edição utilizada nas referências), todos escritos em primeira pessoa, numa mistura de autora – personagem, artífice que será utilizado por Lispector em outras obras.

Essa leitura é salientada por Pólvora (1974) que posiciona Clarice sob esse olhar, mas compreende a posição da autora como uma busca, mais do que “lixo”, mas uma experimentação por uma linguagem mais direta, agressiva e realista. Porém, sob essa leitura, a escrita de *A via crucis do corpo* ainda é considerada um desvio da produção de Clarice Lispector.

Dessa forma, segundo Reguera (2006) há um encarceramento da obra de Clarice, não importando se sob olhares positivos ou negativos, a partir de uma prévia do que se esperar de seus livros, relacionando o seu contexto biográfico como pressuposto para a compreensão do livro em questão e a incapacidade de Clarice em escrever um livro de contos eróticos.

Há também uma terceira forma de ler esse livro, leitura essa compartilhada por este texto, a partir da compreensão de uma heterogeneidade na escrita de Clarice, que se apresenta, não somente em *A via crucis do corpo*, mas também em outras de suas obras, num espaço híbrido de produção literária, a partir da competência da autora em transvestir-se em novas linguagens sempre que necessário (GOTLIB, 1995; REGUERA, 2006), como mais uma estratégia de escrita e forma de transgressão.

É a compreensão de uma mesma Clarice, que parece sucumbir às necessidades da vida particular e às exigências do mercado editorial, ou dito de outro modo, sucumbir às relações de poder da literatura da época, mas que, na verdade, procura perturbar esse mesmo sistema reinventando-se a partir da linguagem e do modo como o livro é construído, desestabilizando também a narrativa tradicional, questão bastante debatida no primeiro capítulo.

III.2.2 Por dentro do livro: apresentação de *A via crucis do corpo*

Depois da explicação da forma como foi publicada e recebida pela crítica e público, faz-se, enfim, a apresentação da obra. Publicado em 1974 pela Editora Artenova, o livro de setenta e oito páginas é uma compilação de treze contos e mais o texto denominado “Explicação” a que muitos atribuem o valor de um prefácio e não-ficção, enquanto outros já o consideram um novo escrito do livro, ou seja, o primeiro texto ficcional deste. Aqui se apresenta uma narradora-personagem (Clarice?) que fala sobre a escrita do livro, “ofuscando as fronteiras entre ficção e realidade”. (SIQUEIRA, 2011, p. 173).

Nesse primeiro texto a autora esclarece a respeito das condições em que o livro foi escrito, como um pedido de seu editor Álvaro Pacheco e segue-se uma explicação de quando e como eles foram escritos. Também é aqui que expõe a vontade de publicar sob a utilização de um pseudônimo (Cláudio Lemos), pedido não acatado pela editora, bem como já apresenta a opinião de alguns sobre o fato de escrever um livro de “contos eróticos”.

Alguns autores (VIEIRA, 1989; REGUERA, 2006) acreditam que o número de contos do livro faz alusão as quatorze etapas, mais comumente chamadas de estações que fazem parte da via sacra de Cristo, que carregou sua cruz até o calvário e a relação com o seu corpo crucificado. Via Crucis seria um difícil caminho a ser percorrido, como a própria autora deixa claro que foi a produção desse livro, numa escrita que também foi julgada e crucificada.

A paixão de Cristo se dá a partir do corpo, numa referência ao que Foucault faz ao corpo-espetáculo em *Vigiar e punir* (1988)³³. Na emblemática transfiguração de Cristo o

³³ Como vimos no início desse trabalho, em *Vigiar e punir* (1988) Foucault realiza um estudo sobre o corpo e suas diversas articulações com saberes, práticas e estratégias de poder. Nessa obra ele faz referência a uma prática comum até o século XVIII, os suplícios, que tem no corpo dos condenados seu alvo principal. O suplício e a tortura formavam o conjunto punitivo mais utilizado pelos reis, ainda que não tenha sido utilizada somente por estes (vide as práticas de tortura utilizada pela Igreja nesse período). Trata-se de um papel ritualístico do corpo do supliciado para a execução da pena, a tortura física utilizada pelo poder real, de modo a servir de exemplo a outros, inspirando medo e respeito a esse poder. Um poder que se torna visível a partir do espetáculo. Nesse caso, há também um aspecto político importante que deve ser levado em consideração: o crime cometido atacava diretamente a força e a lei do soberano. Assim, do corpo do sentenciado faz-se valer o poder do soberano, como efeito da vontade do soberano de “deixar viver e fazer morrer”, de forma que sintam incidir sobre eles o poder soberano de vida e morte. O poder soberano continuou usando dessas técnicas até o fim do

corpo tem lugar central: pelo corpo se vive, por ele passa pelos percalços da Via Crucis para morrer e ressuscitar. Nos contos da autora, a via sacra também se dá pelo corpo, que será ou não crucificado em cada um de seus finais, numa relação com as etapas que também suas personagens passam em busca de suas identidades.

Segue-se ao texto “Explicação” os contos: “Miss Algrave”, “O corpo”, “Via Crucis”, “O homem que apareceu”, “Ele me bebeu”, “Por enquanto”, “Dia após dia”, “Ruído de passos”, “Antes da ponte Rio-Niterói”, “Praça Mauá”, “A língua do P”, “Melhor que arder” e “Mas vai chover”.

Nesses contos o personagem principal é o corpo, em toda sua plenitude e vicissitudes, em sua truculência e fome erótica. Uma vez que o corpo é o centro de todas as narrativas, a linguagem utilizada é mais próxima da realista do que da poética, como a nos lembrar do corpo com sua crueza e nudez, ou nas palavras de Waldman (1992): “Como o gênero (conto) pede uma economia máxima, não há espaço para digressões filosóficas e o resultado mostra-se então enxuto, direto, tenso e intenso” (p. 107).

O tempo utilizado é o tempo linear dos acontecimentos narrados, pouco utilizado pela autora em seus romances, porém, eles são vagos, em um tempo indeterminado (um dia). O tempo-espaço será demarcado somente em três contos específicos: “O Homem que apareceu” (p. 35), “Por enquanto” (p.45) e “Dia após dia” (p.49), onde apresenta uma escrita realizada num período de um fim de semana, como veremos mais adiante.

Os contos fazem a apresentação de um corpo feminino com suas limitações e carregado de estigmas sociais.

Especificamente, a coletânea de contos que enfeixa a obra *A via crucis do corpo* reúne narrativas nas quais o corpo, destacado no próprio título que dá nome ao volume, torna-se um objeto recorrente em cada uma de suas passagens. O corpo recriado pela artesã das palavras é um corpo que clama, pede, pena, dói, tece estratégias, entrega-se, refuta, reage, ou seja, vivencia os meandros da experiência humana. (COMIN, SANTOS, 2010, p. 03)

Clarice possibilita, a partir da escrita desses contos, uma análise desses corpos dóceis, a partir da narrativa de suas personagens que, da relação de forças entre o poder disciplinar/biopolítico e a subjetividade, encontram novas formas de conceber esses corpos, um corpo que não é mais só físico, mas espaço de experiências subjetivadas.

Assim, o corpo é compreendido como lugar de encontro com o mundo e percebido em suas necessidades e manifestações: a alimentação, a sexualidade. Esse novo olhar que as

século XVIII, quando movimentos de reforma do sistema penal ganham força. Para maior compreensão, além da leitura do livro já citado, vale também: FOUCAULT, 2005.

personagens têm sobre si mesmas e sobre seu corpo abre caminho para a descoberta de um novo sujeito que se constitui.

Todos os contos possuem como personagens principais mulheres, ainda que sob diversas e tão diferentes condições, sejam elas moças, idosas ou senhoras, casadas ou solteiras, homossexuais e freiras, de forma a representar a “via crucis” na busca pelas identidades e suas relações com o gênero e a sexualidade, a maneira de verem-se através do corpo, a forma de amarem e de sentirem dor, a gravidez e o aborto, as confidências, os segredos, as solidões e as esperas, a virgindade, a masturbação e as traições, a vingança e a culpa, o estupro, a prostituição e até mesmo a morte.

(...) a referência ao corpo, a um corpo de mulher, é o fio temático que subjaz a todas as narrativas e será esse motif por meio do qual ela promoverá alguns de seus mais vigorosos relatos sobre os papéis desempenhados pelas mulheres na sociedade. (VIEIRA, 1989, p.74)

Nesses contos está presente uma característica que se apresentará no decorrer de todos os escritos: a descrição física é um elemento importante que compõe o texto, geralmente presente no primeiro ou segundo parágrafo inicial. Nela está contida a compreensão de corpo e suas identificações.

Outra forma em que Clarice utiliza-se da escrita para apresentar esse corpo é relacioná-lo com a alimentação. Novamente percebemos a relação que é possível fazer entre a passagem bíblica da paixão de Cristo com o livro analisado. Cristo se transfigura em alimento na última ceia e com ele faz uma ligação com toda a humanidade, levando à transformação em um novo ser. No ritual cristão o ato de alimentar-se do corpo e sangue de Cristo traz purificação e remissão dos pecados. No livro, cada personagem alimenta-se de forma característica, ato de alimentar-se que se modifica conforme a necessidade e os desejos do corpo, ora de forma grotesca e rude, ora a partir de um regime cuidadoso de escolha dos alimentos.

O conto “*Miss Algrave*” é a primeira narrativa do livro e trata da transmutação do corpo virgem e dócil da personagem para um corpo livre. Como dito anteriormente, há uma tecnologia política sobre os corpos correspondente a uma microfísica do poder que o sujeitam em seus gestos, escolhas, comportamentos, atitudes, tempos e espaços, criando sobre eles uma forma de controle.

O corpo normalizado é um corpo corrigido. A mão invisível do poder guia todo deslocamento, corrige todo gesto, como a corda que direciona o crescimento da árvore. Os entraves, para essa ortopedia corporal, são feitos de materiais resistentes, obstáculos físicos, dispositivos solidificados: muros, tabiques, aparelhos que esquadrinham o espaço, empecilhos que bloqueiam a espontaneidade. O corpo, nesse contexto, é passivo, suportando a orientação que

o modelo. A disciplina fabrica corpos submissos. (WELLAUSEN, 2006/2007, p. 18)

Miss Algrave é solteira, branca e ruiva, e virgem. Toma poucos banhos, só de lingerie para não ver o próprio corpo nu e não come carne, pois considera ato pecaminoso, assim como pecaminoso é o sexo, como uma instrumentalização do mesmo a partir da penitência da carne e das confissões (LISPECTOR, 1998b).

Logo no segundo parágrafo é apresentada uma lembrança da personagem, de quando brincava com seu priminho de marido e mulher e tentavam fazer filhinhos, lembrança carregada de culpa. Isso, aliado a outras descrições (comer carne era pecado/ enjoo de prostitutas/ indecência da estátua de Eros/ ofendida pela imoralidade da humanidade e dos animais) expressas ao longo do conto possibilitam construir um perfil claro da personagem.

Há uma concepção de moral cristã na ideia de sua sexualidade, a partir de uma produção de verdade sobre o indivíduo, onde este é visto como algo a se envergonhar, uma concepção de corpo moderno marcado por formas de poder e moralmente confesso, como fica claro na narrativa:

Mas não adiantava protestar, ao que parecia. A falta de vergonha estava no ar. Até já vira uma cachorro com uma cadela. Ficou impressionada, mas se assim Deus queria, que então fosse. Mas ninguém a tocara jamais, pensou. Ficava curtindo a solidão. (LISPECTOR, 1998c, p.15/16)

O comportamento de Miss Algrave se descreve como inscrito numa governamentalidade pastoral, uma noção própria da tradição judaica-cristã, que reproduz a lógica da relação pastor-rebanho (FOUCAULT, 2008), relação baseada em técnicas de fixação de identidades, proveniente do diretor de consciência com seu conduzido, que produz verdades sobre o mesmo.

O poder pastoral tem em seus pastores e suas ações junto aos indivíduos seus mecanismos de poder e nela se produz toda uma rede de saberes sobre os mesmos. Cabe ao pastor recolher informações detalhadas sobre cada um, sobre suas almas, seus pecados, seus segredos, a partir de técnicas como as confissões, o exame e a direção de consciência, para a produção de um discurso que cada um é obrigado a pronunciar sobre si mesmo (*scientia sexualis*). Os indivíduos são submetidos à confissão, como prática obrigatória e à penitência da carne, atrelada à medicalização e à normalização da sexualidade³⁴.

No início do conto a autora faz referência a Deus, um deus que Miss Algrave pressupõe que também se envergonhe do ato sexual tanto quanto ela.

³⁴ Foucault vai desenvolver estudos sobre essa temática na aula de 19 de fevereiro de 1975, no curso Os Anormais (Foucault, 2001b), bem como se pode encontrar vasta discussão sobre o assunto em “Omnes et singulatim (1994d). Para leituras sobre o tema sugere-se também: PRADO FILHO (2006) e SANTOS (2010).

Sua postura, alimentação e olhar sobre o mundo (rezava, cantava no coral, comia pouco e modestamente, sentia pudor sobre o que considerava imoral) são disciplinados e moralmente confessos. Porém, em alguns momentos a autora nos possibilita enxergar, de forma bastante sutil e nas entrelinhas, certo descontentamento em relação a essa vida que segue (ficou ao sol sem ler a bíblia, tricotava um suéter amarelo como o sol, suspirava de solidão). São vislumbres, quase sombras de insatisfação, frente à personalidade rígida de Miss Algrave.

A certa altura do conto analisado tudo se transforma e a personagem já é outra, após relacionar-se com um ser de outro planeta, mantendo o ocorrido em silêncio por saber que ninguém lhe acreditaria. Após o sexo, modifica sua alimentação, sua higienização, suas vestimentas, numa ascese³⁵ de si mesma, num corpo agora livre, um corpo que, para além dos efeitos do poder disciplinar em si, consegue também constituir sua própria subjetividade. Esse corpo, motivo e efeito do poder, produz agora modos de subjetivação.

Como era bom viver. Como era bom comer carne sangrenta. Como era bom tomar vinho italiano bem adstringente, meio amargando e restringindo a língua. Era agora imprópria para menores de dezoito anos. E se deleitava, babava-se de gosto nisso. (LISPECTOR, 1998c, p.19)

Depois da descoberta do próprio corpo e de seus prazeres, a identidade de Miss Algrave se modifica, como o poder de um contra governo. O caráter feroz dessa nova identidade se manifesta pelo sexo e pelo alimentar-se vorazmente, a partir de um corpo determinado que vive plenamente, como ser sexuado e visto como carne, numa relação de resistência a um governo dos outros que só ocorre a partir de um governo de si, governos esses que não se excluem, ao contrário, só podem ocorrer quando em relações intrínsecas de um com o outro.

Assim, eis que se apresenta o “desenvolvimento daquilo que se poderia chamar ‘cultura de si’, na qual foram intensificadas as relações de si para consigo” (FOUCAULT, 2014b, p. 49). Miss Algrave não é mais objeto de renúncia de si mesma, mas sua própria meta de realização. Busca em sua ascese sua forma mais plena de atingir uma relação consigo mesma, uma ataraxia, uma forma de prazer que, segundo Foucault, é alcançada através de um conhecimento de si e uma subversão e resistência aos códigos morais. Para se alcançar a

³⁵ Em seus estudos sobre a prática dos gregos de um cuidado de si, Foucault compreende o termo *ascese* (áskesis) como técnicas e exercícios que tem por objetivo o sujeito encontrar-se com uma verdade sobre si mesmo, ou seja, mediante exercícios determinados referentes à alimentação, à escuta, à leitura e escrita, entre outros, o sujeito concebe-se como um sujeito ético, fazendo de sua vida uma obra de arte. Este conceito foi trabalhado em suas obras: *A hermenêutica do sujeito* (aula proferida no Collège de France em 1976 e publicado em 2001) e *História da sexualidade - Volume II* (O uso dos prazeres, 1984) e *Volume III* (O cuidado de si, 1984).

ataraxia, atingida pela personagem clariciana, é preciso uma dietética e uma erótica sobre si, como alternativa ética e resistência política, que leve a um domínio sobre si e a sua relação com o outro, já que o outro é parte importante para um cuidado de si.³⁶

Se antes seu corpo era uma superfície moldável e remodelada por técnicas disciplinares, agora é visto como espaço para processos de subjetivação. Para Foucault, um corpo não é somente passivo, submetendo-se às disciplinas do poder, mas também corpo ativo, como num jogo de forças que se opõem, e procura pensar como essas relações de forças produzem modos específicos de subjetividades.

(...) pode-se dizer que o corpo seria um arcabouço para os processos de subjetivação, a trajetória para se chegar ao “ser” e também ser prisioneiro deste. A constituição do ser humano, como um tipo específico de sujeito, ou seja, subjetivado de determinada maneira, só é possível pelo “caminho” do corpo. (MENDES, 2006, p.168)

É no dar-se para o outro, o ser de outro planeta, que a personagem principal se realiza, a partir de suas corporeidades, que se encontram e produzem subjetividades. Miss Algrave se recusa a ser conduzida e busca outras formas de conduta e outros modos de conduzir a si mesma. Aqui, não se coloca a questão de não ser governado, mas de uma não aceitação de ser governado de uma forma específica, recusando-se à obediência ao governo pastoral cristão:

Se Mr. Clairson, o sonso, quisesse que ela trabalhasse para ele, teria que ser de outro bom modo. Antes compraria o vestido vermelho decotado e depois iria ao escritório chegando de propósito, pela primeira vez na vida, bem atrasada. E falaria assim com o chefe:

- Chega de datilografia! Você que não me venha com uma de sonso! Quer saber de uma coisa? Deite-se comigo na cama, seu desgraçado! E tem mais: me pague um salário alto por mês, seu sovina! (LISPECTOR, 1998c, p.20).

Tanto no conto “Ruído de Passos” quanto em “Melhor do que arder” e “Mas vai chover”, encontramos um corpo que se angustia, uma vez que este é permeado pelos desejos físicos, desejos esses que se encontram opressivamente reprimidos, seja pela compreensão do que seja a velhice, seja pela vida recatada no convento.

“Ruído de passos” conta a história de uma senhora viúva, Cândida Raposo, oitenta e um anos, que tinha “vertigem de viver” (p. 55). Ela, um dia, angustiada de ainda sentir desejo sexual, procura um ginecologista com o aflito questionamento de quando esse desejo passa.

³⁶ No livro de Ortega (1999), o autor apresenta as influências que Pierre Hadot tem sobre o pensamento de Foucault, principalmente em relação aos estudos de Hadot sobre os exercícios de formação de si, mas como práticas espirituais, que não se centrava sobre a questão da ética, mas de uma transcendência individual. Nesse momento, preocupa-se com a diferenciação que Hadot faz sobre ataraxia, compreensão do conceito de forma diferente de Foucault. Para Hadot, a ataraxia refere-se ao sentimento de alegria que se toma quando em relação com o Divino, ou de outra forma, quando o indivíduo constitui-se no cosmo numa constituição transcendental e chega ao estado de prazer. Como sugestão de leitura, o artigo de Stephan (2016), “Pierre Hadot e Michel Foucault: sobre a felicidade estoica e a experiência da alegria”, contribui para essa discussão.

Diante da negativa do médico “Minha senhora, lamento lhe dizer que não passa nunca... é a vida” (p. 55), ela procura outras formas de se satisfazer, a partir da masturbação. A autora usa algumas palavras, tais como “vergonha”, “solitária”, “mudos fogos de artifício”, “depois chorou”, “sempre triste”, entre outras, para demarcar a forma como isso acontece e o sentimento da personagem diante do ato, de vergonha e tristeza. O conto termina com a morte da personagem e os ruídos de passos do marido a vir buscá-la.

Em “Melhor que arder” a ficcionista narra a história de Madre Clara, uma freira portuguesa que se angustia com os desejos inconfessáveis do corpo. A personagem, por orientação de outra freira amiga e do padre, seu confessor, mortifica seu corpo, faz jejum, mas de nada adianta (p.71/72). Até que cansada, decide abandonar a vida austera do convento. Ao ir morar numa pensão conhece o dono de um botequim e com ele acaba se casando e engravidando, muito feliz (p.73).

No último conto do livro “Mas acho que vai chover” apresenta-se Maria Angélica de Andrade, viúva de 60 anos, que começa a relacionar-se sexualmente com Alexandre, de 19 anos, antigo entregador da farmácia e agora amante da personagem principal. Mais uma vez o tema é a sexualidade na terceira idade, onde se descreve a forma como Alexandre se aproveitava dos sentimentos e do dinheiro da viúva (p. 77/78). O conto chega ao seu final com o abandono de Maria Angélica pelo amante que já não vê mais vantagens no relacionamento, deixando-a perdida e frente à relação dolorosa com sua idade.

Nos três contos há um olhar sobre o sexo como algo proibido, seja por conta do preconceito com a terceira idade, seja pelo fato de princípios cristãos da igreja exigir um celibato de seus devotos, e assim o corpo é apresentado com seus inconfessáveis desejos. O que se pode pensar é a concepção de um corpo marcado por formas de poder e moralmente confesso.

Como já se tratou aqui, para Foucault a sexualidade como a conhecemos é fabricada a partir das relações de poder com o corpo para produção de corpos normais e dóceis. A autora apresenta corpos disciplinados de modo que se associe o exercício de poder aos discursos e práticas sobre o corpo e a sexualidade.

Ao corpo cabe um trabalho intenso, desde as práticas mais banais, de modo que seja introjetado comportamentos à revelia de suas vontades próprias. Um corpo idoso não deve mais sentir desejos. Um corpo marcado pela prática cristã deve abdicar dos prazeres do corpo. Assim, as personagens se angustiam ao possuir um corpo que acaba por ser desqualificado diante da discursividade produzida pela sexualidade moderna.

O corpo como lugar de desejo e força natural precisa ser regrado e assim o sexo se transforma também em instrumento político, sob uma subjetivação jurídica do corpo, a partir de uma moral, acarretando limites e normalizações a respeito da sexualidade: controle do corpo, dos desejos e dos prazeres confessos, uma objetificação disciplinar do sujeito.

Mas compreende-se o corpo também como uma potência que, a partir das práticas de si, se organiza para um autogoverno. A sexualidade é uma das possibilidades de fazer-se a experiência de si e reconhecer-se enquanto sujeito a ser constituído. As personagens reencontram o próprio corpo, não sem dor ou tristezas, mas como corpo livre, sob novas formas de experiências. A masturbação e o casamento, ainda que elementos comuns à sexualidade moderna, nesses contos representam o caminho para uma nova forma das personagens conceberem sua própria sexualidade (seja pela masturbação na terceira idade, seja pelo casamento de uma mãe).

Já em relação à personagem de Maria Angélica, o relacionamento com seu amante mais novo lhe dá um novo sentido de vida, lhe devolve a jovialidade da juventude, que ela vaidosamente aceita, ainda que sob a exploração financeira e psicológica de seu amante Alexandre. É nessa relação de governo do outro de Alexandre por Maria Angélica que ela encontra nova identidade e torna-se outra pessoa, mais ativa e alegre, para um governo de si. Mas sabe-se que é uma identidade passageira (apesar dessa relação durar mais de dez anos), uma vez que se ressentido do desprezo e da solidão que o amante lhe dedica. É passageira pelo fato de não ser da ordem das liberdades, mas da dependência de seu parceiro. Ao fim do conto, enfim abandonada por seu amante, ela volta a enxergar-se como uma senhora idosa e ferida, e busca voltar ao cotidiano ordinário.

Alguns contos se seguem no livro, como o conto “O corpo”, onde as personagens são Xavier e suas duas concubinas Carmen e Beatriz. Para além das descrições físicas de seus corpos, robustos, avantajados, bem alimentados, o conto também apresenta uma relação não muito comum, uma vez que Xavier é bígamo. O que se segue são corpos sexualizados e que vivem em comum acordo, até que descobrem a traição de Xavier com uma terceira garota, uma prostituta, e decidem pelo seu assassinato.

Nesse conto o sexo é compreendido como uma das manifestações da subjetividade, a partir da escrita clariciana, numa linguagem franca e direta, em que narra uma história pretensiosamente de humor:

Xavier era um homem truculento e sangüíneo. Muito forte esse homem. Adorava tangos. Foi ver O último tango em Paris e excitou-se terrivelmente. Não compreendeu o filme: achava que se tratava de filme de sexo. Não descobriu que aquela era a história de um homem desesperado. Na noite em que viu O último

tango em Paris foram os três para a cama: Xavier, Carmem e Beatriz. Todo o mundo sabia que Xavier era bígamo: vivia com duas mulheres. Cada noite era uma. Às vezes duas vezes por noite. A que sobrava ficava assistindo. Uma não tinha ciúme da outra.(CLARICE, 1998c, p. 21)

Ao descobrirem a traição do amante Xavier, decidem adiantar sua morte sob a brutalidade do assassinato feito a golpe de facões. Por amor que ainda sentiam pelo falecido decidem enterrá-lo no jardim e plantar rosas vermelhas, que florescem, de modo que a autora represente esse grande corpo fértil que era Xavier. É no corpo do amante bígamo que se expressa os afetos, as dores e vicissitudes vividas, de amores, culpas e traições e, por isso, sua morte vital.

Clarice procura apresentar uma escrita que escandaliza o olhar pela sua falta de encaixe nos padrões comuns da sociedade: ele é bígamo, há uma relação homossexual entre as duas esposas, um assassinato por amor, um perdão inesperado por parte dos policiais.

Os corpos aqui expostos são corpos indóceis, por se encontrar fora dos padrões propostos por nossa sociedade, mas que vivem em constante harmonia entre si, ataraxia que só é perdida com a descoberta da traição. Suas ações podem ser compreendidas como uma contra conduta, ao se deixarem conduzir de outro modo do que aquele esperado pela sociedade.

É possível pensar que os personagens não buscam uma verdade profunda e oculta sobre si mesmos, mas ao viverem de forma não convencional em nossa sociedade, vão compondo sua própria existência. Na arte de viver, como artesãos de suas próprias existências, vão tecendo suas próprias histórias cotidianas.

E assim era, dia após dia. (CLARICE, 1998c, p. 22)

Passavam-se dias, meses, anos. Ninguém morria. (p. 22)
A vida lhes era boa. (p.22)

Foucault, ao conceber a possibilidade da produção de uma subjetividade a partir de um cuidado de si, compreende-a a partir de uma estética da existência, onde o sujeito percebe sua própria vida como uma obra de arte. Esse processo se daria de forma bastante racional, por meio de exercícios e técnicas. Aqui, os personagens de Clarice Lispector não apresentam tal consciência de sujeitos de sua própria conduta, esse lapidar-se enquanto obra parece ser um movimento inconsciente dos personagens, mas escrita consciente da autora do conto, representado pela singularidade de suas personagens, escrita essa em constante estado de resistência.

Nos contos “O homem que apareceu”, “Por enquanto” e “Dia após dia” o corpo físico deixa de ser personagem principal. Nestes, Clarice Lispector volta à sua escrita mais intimista,

comum a outras obras da autora, desnudando-se numa narrativa em primeira pessoa, onde há um narrador-personagem, mesmo método adotado em *A paixão segundo GH* (2009 [1964]).

Nos três contos aqui investigados a escrita em primeira pessoa levanta o questionamento se esse narrador-personagem é a própria autora do livro. Estes textos vão apresentando indícios de que essa afirmação é válida, ao referir-se ao universo clariciano particular. O tempo na escola Cultura Inglesa, as falas sobre literatura, a presença do cachorro, a referência ao filho que a visita e outro no exterior e ao ex-marido, a conferência em Brasília, o signo de sagitário, os remédios para dormir e os cigarros desnudam a autora em meio ao processo de escrita deste livro, elementos esses que podem ser encontrados em sua biografia (BORELLI, 1981; GOTLIB, 1995, 2014; MOSER, 2009).

Essas narrativas apresentam um tempo demarcado, de um fim de semana, que se supõe ser o tempo de produção deste livro. O conceito de tempo faz-se importante nesse contexto, pois faz relação direta com o texto inicial “Explicação”. Se a autora escreve sobre si mesmo, ou cria uma personagem narradora, o que importa é que os contos estão sob a mesma marcação temporal e alguns fatos se entrelaçam.

O primeiro, “O homem que apareceu”, tem sua narrativa presente no sábado e se trata de uma ida da autora a um botequim onde lá se reencontra com um antigo conhecido (Cláudio Brito), poeta, atualmente alcoólatra e com neurose de guerra.

A presença da alimentação, como nos outros contos, também se faz presente, ainda que de forma sutil, ao oferecer café e Coca-Cola à sua visita: “Você tem mania de oferecer café e Coca-Cola. – É porque não tenho mais nada a oferecer” (LISPECTOR, 1998c, p. 39).

Assim, confirma-se a tese de que Clarice utiliza-se do ato de alimentar-se como uma referência a um corpo físico que também possui uma subjetividade que é constituída no dia-a-dia. Se a alimentação, em outros contos, representa o corpo vivo, a carne e todas suas agruras e vicissitudes, neste conto o ato de oferecer as bebidas representa a sensação de impotência que a personagem sente ao ver o fracasso do amigo e não poder ajudar: “Como é que eu posso ser mãe para este homem? Pergunto-me e não há respostas. Não há resposta para nada” (p. 40).

O conto “Por enquanto” é narrado no transcorrer do domingo do Dia das mães, todo um longo cotidiano comum e a angústia de se deixar passar o tempo. Uma pequena escritura de apenas uma página e meia que é marcada pelo passar das horas do relógio e suas atividades triviais, uma narrativa do “por enquanto” da narradora-personagem, onde problematiza as fronteiras do que é ficção e realidade.

É o tempo dos “enquanto” que são narrados, durante seu processo de escrita, onde o tempo é demarcado pelas horas, numa constante. Clarice fala um pouco sobre a visita do filho, sobre um telefonema que a informa da morte de um conhecido e sobre seu trabalho em escrever o livro. “Mas eu trabalhei sozinha o dia inteiro. (...) Meus dedos doem de tanto eu bater à máquina. Com a ponta dos dedos não se brinca. É pela ponta dos dedos que se recebem os fluidos.” (p. 46).

A alimentação surge aqui como saída para o tédio que se segue ao dia. Em Foucault vemos a descrição da dietética, na cultura Greco-romana, como importante forma de cuidado de si (2014a)

Já sei o que vou fazer: vou comer. Depois eu volto. (...) Descobri que estou morrendo de fome. (...) Ah, já sei o que vou fazer: vou mudar de roupa. Depois eu como, e depois volto à máquina. Até já (p. 46).

O terceiro conto dessa sequência, “Dia após dia” é onde Clarice interliga essas três escrituras, tão pessoais, tão diferentes do restante do livro, mais que falam nas entrelinhas, sobre o processo de escrita da obra, aceitação dolorosa da encomenda, referida no texto inicial que se coloca como texto explicativo:

Respondi-lhe que não sabia fazer história de encomenda. (...) Todas as histórias desse livro são contundentes. E quem mais sofreu fui eu mesma. Fiquei chocada com a realidade. (...) Vão me jogar pedras. Pouco importa. (p. 11).

Segunda-feira, dia de Libertação dos escravos. A autora trabalha com as palavras e demonstra também a sensação de liberdade que sente ao dar por encerrada a produção do livro, escrito em três dias, como aponta no texto Explicação. “Hoje, 13 de maio, segunda-feira, dia da libertação dos escravos- portanto da minha também- escrevi ‘Danúbio azul’, ‘A língua do P’ e ‘Praça Mauá” (p. 12).

A referência à alimentação aparece aqui de forma discreta, o corpo está saciado, da fome e da necessidade de escrever. Neste conto só faz pequenas alusões a almoços e jantares e suas sensações sobre eles.

O texto também trata do cotidiano da autora, inclusive fazendo referência ao poeta bêbado que encontra no botequim, descrito no primeiro conto e sobre a morte do conhecido, acontecimento apresentado no segundo. Entrelaça pensamentos, descrições do dia, lembranças e até mesmo pequenas narrativas dispersas. São fatos corriqueiros que ela mesma vivencia, inclusive sobre a escrita polêmica desse livro que se segue a análise:

Quando cheguei em casa uma pessoa me telefonou para dizer-me: pense bem antes de escrever um livro pornográfico, pense se isso vai acrescentar alguma coisa à sua obra. Respondi:

- Já pedi licença a meu filho, disse-lhe que não lesse meu livro. Eu lhe contei um pouco as histórias que havia escrito. Ele ouviu e disse: está bem. Contei que meu primeiro conto se chamava 'Miss Algrave'. Ele disse: 'grave' é túmulo. (p. 50)

Outro elemento onde podemos perceber esse entrelaçamento dos contos com a personagem, que é (ou pelo menos há indícios para se afirmar que sim) a própria autora do livro, diz respeito a sua alusão à morte. Último componente a ser analisado nos três contos, a morte é inerente a um corpo que se encontra vivo. A morte aqui representa as aflições desse corpo-autor, que sofre e se angustia com o cotidiano e com a escrita do livro e assim encerra os referidos contos, cada qual a seu modo.

No primeiro conto, "O homem que apareceu", a ideia da morte se apresenta como um sinal de consternação diante da impotência de não poder ajudar ao amigo, ou seja, a sensação de ter as mãos atadas leva-a a condição de morte: "Fui me deitar. Eu tinha morrido" (p.40). No segundo conto, "Por enquanto", o leitor tem a possibilidade de vivenciar a ansiedade do dia da autora, ansiedade essa referente ao fato de ser Dia das mães e ela ter como obrigação a tarefa de terminar o livro e o passar das horas: "Se me descuido, morro. É muito fácil. É questão do relógio parar" (p. 47). E por fim, é no conto "Dia após dia" que há uma contra ideia de morte presente na escritura, uma vez que nessa a autora faz referência ao dia da libertação dos escravos e também sua própria libertação ao terminar a escrita da obra encomendada e assim ela descreve a sensação de sentir-se viva: "Estou feliz, apesar da morte do homem bom, apesar de Cláudio Brito, apesar do telefonema sobre minha desgraçada obra literária. (...) Viva eu! Que ainda estou viva." (p. 52, 53).

Diferentemente dos outros escritos que compõe o livro, nesses contos a personagem confunde-se com a própria autora, característica que comumente faz em outros livros, de modo a nos mostrar que o corpo, para subjetivar-se, também passa pela via crucis.

Na produção desses contos a autora produz um processo de construção ficcional no qual tanto o escritor, seja ele personagem ou não, e o narrador tornam-se os atores da escrita. Como foi dito, é razoável apontar uma possível narrativa que interliga esses textos com o texto inicial – "Explicação", de modo que possibilite à escritora desestabilizar o sistema literário, ao misturar ficção e realidade.

Pois é. Sei lá se este livro vai acrescentar alguma coisa à minha obra. Minha obra que se dane. Não sei por que as pessoas dão tanta importância à literatura. E quanto ao meu nome? Que se dane, tenho mais em que pensar. (p. 50)

Em suas obras, sua escrita narrativa, e neste momento isso se repete, reflete uma linguagem onde apresenta a invasão dos espaços limites entre a autora e seus personagens, como uma autora ficcionalizada. Ao fazer isso, confunde crítica e leitores, pois mais uma vez

foge aos limites da literatura da época³⁷. É nos ditos e não ditos, nas palavras e seus silêncios que a autora usa a linguagem para se colocar de forma resistente perante os editores que encomendam o livro e a forma como ele é produzido, resistência essa que busca a si mesmo e a sua forma de se dizer a verdade.

Assim, Clarice apresenta o corpo em sua ambivalência entre o corpo das personagens e o corpo do texto (conceito que seja tratado logo adiante), ambos em processo de formação e busca. É na discussão realizada inicialmente sobre as leituras e recepção do livro que podemos perceber a construção corporal do texto da autora sendo desconstruído a partir da tradição literária e reconstruído a partir de um novo enfoque. Assim como nos aponta Reguera: “Na tessitura de *A via crucis do corpo*, ao mesmo tempo que se apresenta o corpo carnal, desejante e viril de suas personagens, aponta-se o texto, como corpo escritural, construindo-se e sendo construído. (p. 36).

Em “Ele me bebeu” Aurélia Nascimento é a personagem principal dessa pequena trama. Em um tempo vago, a personagem é amiga e cliente de Serjoca, maquiador de mulheres. As características físicas de Aurélia são aqui marcadas pela busca por um corpo idealizado: ela usa lentes de contato e seios postiços. A história se desenvolve quando a dupla recebe carona de Affonso, um industrial de metalurgia, que bebe e come em suas companhias, comida sofisticada (*escargots* e champanhe) para mostrar a riqueza de Affonso, objeto de interesse de ambas as personagens que tentam lhe chamar a atenção.

O conflito entre os amigos acontece quando Aurélia pede para ser maquiada por Serjoca para novo encontro a três e sente que esse, ao maquiá-la, está propositalmente apagando sua personalidade:

Mas antes de se encontrarem, Aurélia telefonou para Serjoca: precisava de maquiagem urgente. Ele foi à sua casa. Então, enquanto era maquilada, pensou: Serjoca está me tirando o rosto. A impressão era a de que ele apagava os seus traços: vazia, uma cara só de carne. Carne morena. Sentiu mal-estar. Pediu licença e foi ao banheiro para se olhar ao espelho. Era isso mesmo que ela imaginara: Serjoca tinha anulado o seu rosto. Mesmo os ossos – e tinha uma ossatura espetacular- mesmo os ossos tinham desaparecido. Ele está me bebendo, pensou, ele vai me destruir. E é por causa de Affonso. (p. 43, 44)

³⁷ Este livro, especificamente, é escrito durante os anos da ditadura militar brasileira, e um dos aspectos dominantes da literatura do período é o texto de exaltação ou de denúncia, bem como os textos biográficos. A autora coloca em questão a própria narrativa contemporânea dos anos 70, onde havia a paixão pelos textos biográficos, bem como uma preservação da memória nacional.

Aurélia sente que perdeu sua personalidade, aquilo que a identificava dos demais e todo seu comportamento faz jus a essa perda durante toda a noite: fala pouco, não participa das conversas de Serjoca e Affonso, nega novo programa para saírem a três. Durante o banho fica a pensar e se procurar. A presença do banho e do olhar-se no espelho é referência nos textos claricianos como momento de introspecção, busca e encontro e já discutido vastamente por alguns autores (NUNES, 1973; SÁ, 2000).

Ao esbofetear seu próprio rosto, violência física contra si mesma, é que passa a enxergar pelo espelho seu novo nascimento, nascimento de si mesma, nascimento de seu nome.

No conto “A praça Mauá” o corpo também é visto como personagem, quando se narra a história de Luísa, dançarina do cabaré Exótica que se apelida de Carla durante o trabalho. A história contrapõe a vida de Luísa/ Carla, distante do marido, Joaquim, que só trabalha, com a vida de seu amigo de bar Celsinho, um travesti cujo nome de guerra é Moleirão. A homossexualidade está de novo presente, mas ao contrário do conto analisado anteriormente, onde este assunto não se destaca, aqui é o grande destaque. Moleirão, em seu tempo livre, cuida bem da casa e de uma criança, Claretinha, que adota “como uma verdadeira mãe” (p.63). Dessa forma, Clarice apresenta ainda uma inversão entre a concepção do sexo biológico e a do gênero socialmente construído, desconstruindo essa legitimidade física binária do corpo.

Na contraposição dos personagens de Luísa/ Carla, a fútil e preguiçosa mulher, mas boa dançarina no cabaré com Celsinho/ Moleirão que, além de travesti, é boa mãe e dona de casa, é que o enredo da história se desenvolve, quando os personagens passam a se interessar pelo mesmo homem, cliente da boate onde trabalham. A inveja, que Moleirão sente de Carla, a mesma que Serjoca sente por Aurélia apresentada no conto anterior, nesse momento leva-o a vingar-se da amiga ao acusá-la de “não ser mulher de verdade” (p. 64), uma vez que esta não sabe sequer fritar um ovo, procurando assim colocar-se numa condição superior de mulher, condição essa automaticamente aceita por Luísa/ Carla, que abandona o bar acolhendo sua condição de não-mulher e passa a enxergar-se como simples prostituta.

Aqui, apresenta-se um poder disciplinar a partir do jogo de adestramento dos corpos dóceis, de modo a condicionar o comportamento dos mesmos. A partir do dispositivo de sexualidade (FOUCAULT, 2012) ficam evidentes as estratégias disciplinares e os jogos de poder que impõem uma heterossexualidade que normaliza, constituindo o sistema sexo/gênero de nossa sociedade. Isso fica claro no momento em que a autora apresenta um comportamento

idealizado de mulher (comportamento esperado de Luísa, a dona-de-casa preguiçosa) como transferência para o comportamento de Celsinho (a “mãe dedicada”).

No conto há uma inversão de corpos disciplinados e nessa inversão a trama se desenvolve. Celsinho se acha mais mulher que Luísa, apesar de Carla, em seu papel de dançarina da boate, ser mais mulher que Moleirão. Ao final do conto Carla volta a ser Luísa, que fica na Praça Mauá “como a mais vagabunda das prostitutas” (p.65), plenamente consciente de sua falta de disciplinarização corpórea, ao reconhecer-se menos mulher.

- É tão bom dançar com um homem de verdade.
Celsinho pulou: - Mas você não é mulher de verdade!
- Eu? Como é que não sou? (...)
- Você, vociferou Celsinho, não é mulher coisa alguma! Nem ao menos sabe estalar um ovo! E eu sei! Eu sei! Eu sei!
Carla virou Luísa. Branca, perplexa. Tinha sido atingida na sua feminilidade mais íntima. (Ibidem, p 64)

O conto apresenta a presença de uma sexualidade que rompe com os padrões normativos aceitos socialmente, onde as personagens apresentam as fissuras que existem na busca pela identidade entre o sexo do corpo e o gênero que é construído, numa relação complexa de apropriações e desapropriações de papéis.

São papéis corporais, ao mesmo tempo, disciplinados e subjetivados. Celsinho subjetiva o próprio corpo ao encontrar uma nova identidade para ele, para além de seu sexo biológico, como um corpo que se rebela da identidade que recebe. Assim, é possível pensar uma relação consigo a partir de uma não identificação binária de gênero, ou seja, há outras formas de compreensão de si mesmo que ultrapassa as identidades sexuais normativas.

Há a possibilidade de que os indivíduos escolham suas próprias formas de ser, ainda que o limite entre a constituição de si e o poder biopolítico seja bastante tênue, pois ao adotar o papel de mãe, enquanto escolha de gênero culturalmente construído, tem, paradoxalmente, seu corpo submetido aos ditames do papel social do que é ser mãe na sociedade e seu corpo volta a ser submisso ao significado desse papel.

Os transgêneros apresentam um aspecto paradoxal: por um lado não quebram o esquema binário ao contrário, reforçam a representação do humano sexuado em opostos, reivindicando um status de mulher ou homem, contrário a definição de seu gênero definido pelo x=sexo biológico. Por outro lado, ao realizar performances, os transgêneros quebram esta imagem do gênero ligado à genitália por ficar claro que a aparência externa não está necessariamente conjugada ao sexo biológico
(SWAIN, 2011, p. 05)

A sexualidade torna-se um dispositivo que permite o acesso e regulação do corpo populacional. Dessa forma, a homossexualidade é, a partir do século XIX, uma espécie a ser classificada, um problema populacional (FOUCAULT, 2012). Segundo Miskolci (2011),

durante a década de 1980, a HIV/Aids aparece como um fenômeno que dá condições para se repensar a homossexualidade no Brasil. A partir dessa epidemia foi possível classificar e inserir o homossexual num espaço controlado pelo biopoder, cujos efeitos normalizadores são presentes.

O conceito de biopoder aparece como tema central na obra de Foucault em “História da sexualidade – A vontade de saber” (2012). No século XVIII o Estado tem como foco e atenção o cuidado com a vida e a população. Esse conceito representa uma espécie de estatização do biológico, ou seja, sobre as condições demográficas, geográficas e históricas da população o Estado detém maior atenção.

A preocupação com o sexo como objeto de estudo e de regulação torna-o estatística da população, de onde emerge o biopoder. Há o surgimento de uma nova racionalidade política que leva em consideração a necessidade de quantificar suas forças, internas e externas, de modo que a política se organize em torno da biopolítica. Os indivíduos são organizados em populações sobre os quais se exerce um gerenciamento sobre a vida e a morte. Daí seu interesse pela sexualidade, pela alimentação, pelos exercícios físicos, entre outros, que estivesse atrelado a essa multiplicidade de corpos.

O discurso sobre a sexualidade se transforma em dispositivo biopolítico do Estado moderno e, assim, são normalizados comportamentos e identificações sexuais, relacionadas ao sexo e ao gênero. Assim,

Nossa sociedade é heterossexista, ou seja, pressupõe a heterossexualidade como algo supostamente natural ao mesmo tempo em que a impõe compulsoriamente por meios educativos, culturais e institucionais. Ainda permanece um desafio encarar que vivemos em uma ordem heteronormativa, na qual mesmo homossexuais são induzidos a adotar a heterossexualidade como modelo para suas vidas transferindo a linha da abjeção para quem rompe com as convenções de gênero, por exemplo. Não por acaso, travestis, transexuais e gays femininos tendem a sofrer mais violência do que homossexuais que seguem uma estética de gênero dominante, ou seja, gays masculinos e lésbicas femininas. (MILKOLCI, 2011, p. 63)

Percebe-se que Celso/ Moleirão, subverte seu sexo biológico ao se definir homossexual, mas encaixa-se perfeitamente no modelo de sexualidade feminina ao adotar uma criança comportar-se como boa mãe e dona de casa, referências dominantes de um portar-se no mundo. Desse modo, mesmo possuindo uma sexualidade fora dos padrões normativos binários, a travesti apresenta uma conduta esperada da mulher na sociedade, uma vez que toma-se

(...) o gênero como um dispositivo (lineamentos) do poder e que se incide sobre as relações humanas, estabelecendo as expressões normativas autorizadas para as expressões de masculinidades e de feminilidades. (PERES, 2011, p. 78).

Para se romper com esse dispositivo de poder que enxerga o sexo/gênero relacionado a uma heterossexualidade, é preciso construir um novo dispositivo que possibilite novos territórios existenciais. Uma dessas possibilidades encontra terreno fértil na Teoria Queer, que procura enxergar esses corpos, até então transgressores e desobedientes, como novas formas de subjetivação.

A teoria Queer³⁸, que emerge a partir do final da década de 90 no Brasil, busca o estabelecimento de relações não normativas para consigo e para com os outros, numa tentativa, inclusive, de contrapor-se ao movimento gay e lésbico que se esforçava em se adequar aos padrões normativos de conduta³⁹.

Assim, é possível enxergar no comportamento de Moleirão, para além de suas confluências ao poder disciplinar e biopolítico, as fissuras que constroem também suas formas de resistências, procurando desnudar e questionar as estratégias de legitimação heterossexual.

Em sua nova estética o corpo travesti traz uma ambivalência grande se considerarmos que embora proponha uma nova estética generificada feminina que se inserem sobre um corpo que foi sexuado masculino, as apropriações do feminino se dá de modo normatizador. Ao mesmo tempo em que expressa uma singularidade nos brinda com a repetição de modelos previamente dados pelas normas estabelecidas. Neste sentido o corpo travesti deve ser pensado como um corpo híbrido, materializado por múltiplas linhas de subjetivação, ora singularizadora, ora normatizadora.
(PERES, 2011, p. 86).

Como vimos no capítulo que inicia esse estudo, se compreendemos que, a partir de Foucault (2012), a arte da existência é a prática de uma ética que possibilita espaços de

³⁸ “Em paralelo com as manifestações políticas queer, emergia uma vertente teórica que se distanciou criticamente dos movimentos gay e feminista tradicionais e foi “batizada” por Tereza de Lauretis como Teoria Queer, em 1991, durante um evento na Universidade da Califórnia em Santa Cruz. Segundo o sociólogo Steven Seidman, a linha queer buscou mudar o foco dos estudos sobre homossexualidade ou sobre homossexuais para questões suscitadas pelo binarismo hetero/homo, sublinhando sua centralidade como princípio que organiza a sociedade contemporânea.” (MISKOLCI, 2011, p. 60). Para a teoria deveria ser questionado qualquer tipo de binarismo, seja do sexo biológico quanto dos gêneros adotados a partir de uma desconstrução crítica, interrogando-se a respeito da crença de que essas categorias realmente pudessem definir a verdade sobre as pessoas. A perspectiva, aqui, é a constituição de novas corporeidades, novas expressões de sexualidades e de gêneros e também novos processos de subjetivação, pois são influenciados pela leitura das obras de Foucault, principalmente as que tratam sobre a história da sexualidade. Para maior aprofundamento sobre o tema, sugere-se a leitura de BUTLER (2002).

³⁹ Segundo Paul Preciado (2014), um dos filósofos feministas que mais tem se destacado frente a discussões a respeito dos estudos de gênero, a partir dos anos 2000, define a Teoria Queer como uma teoria de empoderamento dos corpos subalternos, que ocupam margens e se fazem fortes. Através de sua obra “Manifesto Contrassexual. Políticas subversivas de identidade sexual”, publicado em 2000 e traduzido para o português em 2014, o autor apresenta a contrassexualidade como categoria de análise críticas e subversivas às categorias fixas de identidade do sujeito, principalmente aquelas ligadas ao sexo, gênero e sexualidade, que seriam vistos como resultados de dispositivos inscritos em uma sociedade tecnológica e social. Apesar de suas confluências com a teoria de Butler, Preciado faz uma crítica à sua linha de pensamento da Teoria Queer, ao anunciar que esta deixa de lado a problematização dos corpos como corpos e as transformações sexuais presentes nos corpos transexuais e transgêneros, questão que Butler vai resolver somente em suas obras posteriores a 2000. Para maior compreensão sugere-se as leituras dos artigos de Miskolci (2009) e de Liblik (2016).

liberdade, Moleirão também resiste à normalidade imposta pelo biopoder e expressa pelo dispositivo da sexualidade como heteronormativa. A personagem resiste e ao enxergar-se como travesti, dá passagem a novas formas de criação e existência de si. A sua relação com seu corpo produz uma nova corporeidade, não mais submissa aos ditames do poder normalizador, mas para além desse, com novos usos de prazeres e novos saberes sobre o mesmo.

Para finalizar, é com a personagem travesti Moleirão, de Clarice Lispector, que se apresenta a luta, constante, entre o corpo submisso, normatizado por constantes “verdades” de uma ordem heteronormativa e o corpo subjetivado, capaz de constituir a tessitura do corpo a partir de uma nova estética da existência, resistindo a um padrão único de identidade sexual e de gênero. Assim, numa relação de um processo duplo, que não nega um ou outro lado, mas, ao mesmo tempo, que caminham juntas, são relações de reciprocidade e diálogo, mas também relações de resistência.

A preocupação de Clarice, a partir das narrativas ficcionais presentes nos contos analisados, suas tramas narradas sobre traição, adultério, virgindade, desejo, demonstram a preocupação que a autora apresenta ao debater sobre o corpo e seus silêncios, um corpo desviante da normatividade. Nessas histórias, é um corpo único que busca sua voz ativa, que, a partir de suas personagens femininas, contesta a autoridade masculina em relação à sexualidade, possibilitando que, ao construir novas e diferentes subjetividades, o corpo feminino encontre sua própria voz e seja dono de sua corporeidade.

Assim, a autora apresenta uma multiplicidade de personagens femininas que buscam compor a materialidade de seus corpos, os outros desse corpo prescrito por poderes e saberes que sobre eles se incidem, procurando apresentar em suas narrativas novas formas de constituição do eu a partir da subjetividade dos outros. Como sintetiza Ortega,

O papel do outro é indispensável para a produção de um esboço de si compreensível. Este pensamento constitui uma constante de toda tradição greco-romana. Portanto, Foucault não reivindica nas suas análises uma autoconstituição isolada que exclua qualquer relacionamento com o outro, mas para ele o outro está sempre presente na origem da constituição estética de si. (1999, p.133)

Ao acreditar que a literatura é mais do que uma esfera da arte, mas uma espécie de pensamento transgressor, em Clarice há a apresentação de um corpo que se rebela desse disciplinamento biopolítico atual. Isso só seria possível a partir de um cuidado de si aos moldes foucaultianos (FOUCAULT, 2014a; 2014b), de modo a levar-nos a uma atitude crítica e a um pensamento que seja autêntico nessa sociedade, de modo a inventar-se enquanto

sujeitos, como um sujeito criado da mesma forma que Clarice Lispector cria seus personagens que também se reinventam em suas problematizações, como Ulisses convida Lóri a fazer.

É pela via da escrita que Clarice dá ao corpo um novo status, uma vez que não é mais receptáculo passivo de poderes, mas corpo ativo, que produz novas significações e experiências. A escrita é via de subjetivação e a partir das obras analisadas, dá-se voz a um corpo ativo e vivo.

Há também um outro corpo, o corpo-texto⁴⁰, que aqui é desconstruído na narrativa clariciana, onde a autora utiliza-se da sua linguagem escrita para dar vida a um corpo que agora é corpo textual único, desconstruindo os próprios elementos básicos que compõem as narrativas clássicas, elemento adotado nos dois livros analisados.

Mas é preciso compreender o que significa esse corpo- texto. Assim, utilizou-se de dois conceitos da área da Antropologia, quais sejam: a antropeomia e a antropofagia, para se explicar o que é compreensível como corpo-texto. A autora da tese tomou a liberdade de fazer uma leitura própria desses conceitos, e não uma leitura antropológica sobre os mesmos, buscando relacionar os mesmos com a arte escrita.

Sendo assim, a primeira dessa categoria de análise, pouco vista, a antropeomia, toma aqui a compreensão do processo vivenciado pelo artista para expor suas vontades e desejos, a partir da sua arte, aquilo que lhe vem do interior dos pensamentos e é exposto. Já a antropofagia, muito utilizada e comentada por artistas no período do Modernismo e da escola da Arte Moderna (década de 1920/1930), seria o processo de incorporar os elementos exteriores ao qual o artista também se entranha, assimilado em si e em sua produção artística.

Ao se fazer as leituras dos textos claricianos, objetivo desta tese, é possível identificar como sua estratégia de escrita o conceito de corpo-texto, enquanto uma prática. Assim, a escrita de Clarice é corpórea, é viva, pulsa. Um corpo-texto que sente a necessidade de ser antropeômico, ou seja, que precisa expor aquilo que carrega em seu interior.

Dessa leitura que aqui se faz dos textos de Clarice, torna-se possível perceber e compreender melhor seus textos e essa relação que a autora tem com seus personagens, onde esse corpo-texto responde a essa necessidade de Clarice ser sua própria experimentação. Um texto que se corporifica, num corpo feminino, para dizer aquilo que não poderia ser dito de

⁴⁰ Foi realizada uma busca sobre o conceito de corpo-texto utilizado aqui nesta pesquisa. Foram encontradas quatro formas de utilização do conceito, em quatro pesquisas diferentes: uma relação com o corpo teatral; um corpo enquanto construção de cenário teatral; uma relação do corpo com a linguagem das libras; e uma última relação, também utilizada numa pesquisa sobre Clarice Lispector, num conceito de corpo-texto canibal, fazendo referência à sexualidade: “O corpo-texto canibal em Clarice Lispector” (ANDRADE, 1993). Em nenhuma das leituras o conceito que se construiu aqui é apresentado.

outra forma, sob outras regras literárias, mas que busca, a todo instante sua realização, seu ponto de chegada.

Clarice segue as ordens de seu corpo para realizar uma escrita sobre o mesmo. Um corpo que é escrito, esmiuçado nas palavras e nas entrelinhas do texto, um corpo que ganha seu próprio texto escrito, mas também uma escrita que cria esse corpo, numa via de mão dupla.

Enfim, pensar o conceito de corpo-texto é pensar em uma composição realizada pelo escritor, entre seu corpo, que sente, deseja e reivindica sua fala e seu texto como extensão desse corpo, um texto que também se manifesta, que também sente, para, só assim, haver a possibilidade da escrita tornar-se prática de si.

Também é pela escrita da autora que se é possível debater a forma como o corpo é subjetivado e recriado pela literatura, pois é nesse corpo encenado que a escrita clariciana ganha densidade, seja a partir de uma ascese imposta ao corpo pela personagem de Lóri, em “*Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*”, seja por narrativas que tornam o próprio corpo personagem principal e o sexo como manifestação de subjetividades como nos contos de “*A via crucis do corpo*”.

No capítulo anterior percebe-se a necessidade do silêncio das palavras para se chegar à subjetivação. Ao tratar do corpo e de seus silêncios, Clarice percebe que aos corpos silenciados, dessa vez não por técnicas de subjetivação, mas por práticas normativas do poder/saber, é possível encontrar lugar para que eles falem.

Nesse capítulo foi possível perceber que, utilizando-se da escrita, Clarice dá voz aos corpos silenciados pelas normatividades. Em Lóri é possível encontrar um corpo que passa pela aprendizagem das práticas de subjetivação e aprende a se conhecer, silenciar e falar quando sente vontade. Nos contos de *A via crucis do corpo* é na escrita ficcional que o corpo ganha a voz que por vezes é ignorada no discurso científico, de modo que possibilite apontar caminhos de investigações poucos percebidos quando se trata de escutar ao corpo e suas subjetividades.

Nessas obras, é preferencialmente o corpo feminino que chama a atenção da autora. No capítulo a seguir discute-se a posição em que Clarice foi posta como representante de um campo feminista na literatura e como é possível compreender um novo feminino a partir da sua escrita.

CAPÍTULO IV. ENTRE GRITOS E SUSURROS⁴¹ OU A SUBJETIVAÇÃO DO FEMININO

*Por caminhos tortos, viera a cair num destino de mulher,
com a surpresa de nele caber como se o tivesse inventado.
(Clarice Lispector – Laços de família, 1979, p. 18).*

Ao falar sobre o corpo, viu-se nos capítulos anteriores como este é tratado nas obras de Foucault como possível de ser normalizado e disciplinado por relações de poder/saber, corpo sendo capturado pelas redes da sociedade biopolítica. Mas observou-se também que, num processo análogo, esse mesmo corpo pode ser compreendido como uma obra de arte em construção, quando sobre ele se dão as diferentes práticas de si, ao molde de uma *askesis* grega. Um corpo capaz de se perceber e resistir, e, dessa forma, constituir-se como sujeito.

Nas obras de Clarice os corpos falam, são corpos-textos escritos pela autora, corpos que se escrevem, possuem lugares, se descobrem, se modulam e reformulam tantas vezes quanto preciso for. O corpo-texto é a força vital, a potência criadora que guia a escritora nessa busca do que é ser mulher, onde o texto é a extensão desse corpo feminino.

Escrita e corpo são uma só coisa, um só elemento, se fundem de modo que a linguagem dá ao corpo liberdade de expressão e o corpo dá à linguagem uma escrita própria. Nesse caso, uma escrita feminina que assume seu papel político, pois oportuniza à mulher tomar as rédeas do seu próprio discurso. E esse caminho da escrita feminina, caminho escolhido pela autora, é também o espaço de empoderamento do próprio corpo feminino, texto como manifestação do corpo.

⁴¹ É preciso que se faça uma confissão: o título para esse capítulo surge da pura intuição de sua autora, que confessa que, ao ser escrito, desconhecia o filme do famoso diretor sueco Ingmar Bergman, *Gritos e sussurros*, de 1972. Apesar disso, diante da informação sobre o filme, este foi assistido, ou poder-se-ia dizer, vivenciado, já que assistir aos filmes do diretor é vivenciar experiências. *Gritos e Sussurros* narra a história de três irmãs: Agnes (Harriet Andersson) que está à beira da morte e recebe a visita e os cuidados das irmãs Karin (Ingrid Thulin), a mais velha e Maria (Liv Ullmann), a caçula, e também da criada Anna (Kari Sylwan) que está na família há tempos. Segundo o diretor, o título do filme, que também aqui se torna título do último capítulo dessa pesquisa, foi inspirado em uma sonata para piano de Mozart, apesar de alegar não saber qual. Bergman definiu que seu filme fugia dos princípios clássicos hollywoodianos e podiam ser visto muito mais como um estado de alma, com suas personagens femininas e seus fluxos de consciência. É impossível não realizar uma leitura comparativa com a forma como Clarice Lispector desenvolve suas personagens, também sob camadas, que vão sendo reveladas ao decorrer da escrita. O processo de subjetivação, da escritora, das personagens e do leitor, vão ocorrendo de modo a ir em direção à constituição de um sujeito em construção de si mesmo, entre gritos e sussurros, assim como o diálogo de Bergman com sua câmera, que permite, em ângulos perfeitos, que suas personagens sejam desveladas por seu público. Não há como afirmar se Clarice assistiu à Bergman, mas sua escrita é tão autoral quanto à filmografia do diretor. Para maiores informações, vale a leitura do livro de BERGMAN (1996).

“Ouçamos o corpo!” é o grito que a literatura clariciana exige, pois ela sabe que é preciso deixá-lo transbordar pela escrita. Todavia, não são corpos quaisquer, mas corpos femininos. É pelo corpo da mulher que a autora vai se descobrindo e se identificando com seu leitor, como visto nos capítulos anteriores, uma vez que suas personagens trazem algo de si mesma. E esse corpo feminino, tão objetivado e disciplinado por nossa sociedade, pode ser lido em Clarice como um corpo em processo de subjetivação.

Sendo assim, esse capítulo trata de buscar esse universo feminino identificado pela escrita de Clarice, da mulher Clarice. Nesse momento, a autora é posta em seu lugar de escritora e produtora de sua subjetividade que é feminina, e inspira (me inspira) a seus leitores e leitoras a também serem produtores de sua própria subjetividade.

Pela escrita subjetivante de Clarice Lispector, onde a arte escrita pode ser vista como luta constante entre práticas de subjetivação e dispositivos biopolíticos, não há vitória para ambos os lados, a luta é permanente. Porém, sua leitura é condição política de liberdade por ser possibilidade de experimentação do feminino, que leva à compreensão e emancipação da identidade do ser humano, do seu outro, “uma outra” sufocada pelo sistema dominante em busca de respiro.

O objetivo é perceber esse universo feminino devidamente composto e narrado pela escrita feita por uma mulher, não qualquer mulher, mas Clarice Lispector, autora que deixou sua marca na história da literatura. A partir da análise de algumas de suas personagens, procura-se demonstrar uma estética feminina, que grita no silêncio, que se incorpora na escrita, num feminino que se inscreve e inscreve o outro, pois aqui a escrita é ferramenta ética para pensar de um modo novo.

Mas é preciso pensar e questionar esse conceito de feminino, se compreendido como comportamento típico da mulher, convertida aqui numa figura frágil e submissa, em contrapartida ao papel masculino, que se transcreve na virilidade e na força. O conceito também não pode ser segregado somente à sua sexualidade ou ao seu gênero, pois isso seria minimizar a questão. Para além dos estereótipos que recebe a partir de uma representatividade social, o feminino aqui compreendido, está relacionado às possibilidades de ser de uma pessoa, e assim, o feminino pode estar tanto no homem como na mulher, como libertação das normatividades de gêneros. E essas possibilidades, nesta pesquisa perpassará pela opção de se pensar e recriar suas subjetividades.

A partir do universo da escrita clariciana há uma profusão de estudos e discursos sobre os mais variados assuntos e temas que procuram formular perguntas e encontrar respostas.

Um desses temas que foram amplamente debatidos é a influência de Clarice Lispector sobre o movimento feminista.

Com sua literatura, Clarice serve como musa inspiradora para o movimento feminista, com suas personagens mulheres que buscam liberdade e vivem momentos epifânicos que levam à reflexão e as tornam outras, de modo a inspirar também suas leitoras a se libertarem das correntes que as prendem a uma sociedade, hoje declaradamente, patriarcal e machista.

Sabe-se que o ativismo feminino, que vem de longa data, também fez uso da literatura como forma de combate (DUARTE, 2003), a partir de escritoras que utilizam da escrita para encontrar liberdade política e ideológica. As transformações foram em longo prazo, desde a ocupação de espaços que até então a mulher não frequentava, espaços políticos, por exemplo, até mesmo a compreensão do conceito de gênero e feminismo.

As necessárias mudanças políticas referentes ao mundo da mulher e os seus direitos não se fazem presentes de forma confessional nas obras de Clarice. Ainda assim, apesar de não apresentar suas convicções a respeito desse assunto, a autora, a partir de suas personagens e de sua escrita ética, vai apresentando a mulher em seu universo feminino e suas necessidades, que a partir da luta e resistência, seja ela ativa ou interior, se constituem como sujeitos. A autora faz ainda mais, ao levar seus leitores também a esse processo, pois o processo de subjetivação é sempre de si e também do outro, nesse caso, daquele que lê. A sua escrita de si e do universo feminino também se configura no solo dialógico.

É a compreensão de Clarice sobre o mundo que habita, um mundo que é sempre político, de relações biopolíticas, de poder e saber, e a forma como ela compõe seu olhar sobre a mulher a partir das palavras, que possibilitou que sua literatura fosse compreendida como uma possível intervenção feminista sobre a realidade.

Para Gotlib (2009), a autora acaba inspirando o movimento feminista ao escolher a sua forma de expor esse universo feminino, entre a delicadeza e a voracidade de viver, e apresenta sua visão sobre o tema, entre gritos e silêncios, a partir da exposição de questões como a pobreza, a solidão, a angústia, o medo ou a própria morte.

Em sua vida particular não ficou alheia às questões políticas de sua época, mantendo diálogo com movimentos e passeatas contra a ditadura militar, que passam a acontecer a partir do ano de 1964, onde essas lutas unem suas reivindicações como liberdade e direitos femininos. Assim, acaba por apresentar uma realidade social que os críticos tanto lhe cobraram, como em seu último livro publicado em vida *A hora da estrela* (de 1977), ou em crônicas jornalísticas como “Mineirinho”, “Daqui a vinte e cinco anos”, “Carta ao Ministro da

Educação”, entre outros textos jornalísticos publicados na década de 60 e 70 que foram compilados no livro *A descoberta do mundo* (1999). Porém, seu ativismo político ficava mais por conta de uma transgressão literária do que por uma participação efetiva nos movimentos.

Segundo Rosenbaum:

Seu papel como escritora era buscar uma linguagem própria, original, que descortinasse as sutilezas das formas de poder e mostrasse a natureza contraditória e ambígua do ser humano – em qualquer tempo e lugar. Por isso, Clarice manteve-se distante dos apelos ideológicos, preferindo explorar o mundo das relações domésticas e interpessoais, espaço privilegiado para a reprodução das ideologias. No seu trabalho como cronista do *Jornal do Brasil* (de 1967 a 1973), levantou questões relativas à sua época, mas nunca se submeteu a qualquer patrulhamento que lhe tirasse a liberdade radical de dizer a verdade de si mesma. (2007, s.p.),

Mesmo sem uma confissão pública para uma ação/teoria feminista, seus estudiosos (CIXOUS, 1999; NUNES, 2006; ROSENBAUM, 2007; GOTLIB, 2009; entre outros) conseguiram encontrar, nas formas como sua escrita se apresentava e toda simbologia encrustada nessa escrita e em sua produção, possibilidades de uma literatura feminista.

Apesar de, como já foi mencionado em capítulo anterior, o autor ser uma peça nos dispositivos das relações de poder/saber existentes nas relações sociais, (FOUCAULT, 1992a), Clarice deixa claro suas rupturas conscientes com essa literatura padrão, se posicionando a partir da escrita, uma escrita que é resistência, é estética, é um corpo-texto que fala.

Mas é preciso, antes de continuar esse debate, compreender como essa pesquisa conceitua o que é o feminismo. E nada melhor do que buscar conceitualização naquela que é considerada ícone do movimento, Simone de Beauvoir, a explicação de como enxergar a mulher na sociedade.

Simone de Beauvoir⁴² é autora de uma das mais célebres frases que definem o movimento feminista: “Não se nasce mulher, torna-se mulher” (*O segundo sexo*, 1967, p.9), declaração que abalou as estruturas da sociedade do pós-guerra. Por justiça à autora, é preciso ressaltar o contexto dessa frase com sua continuação:

Nenhum destino biológico, psíquico, econômico define a forma que a fêmea humana assume no seio da sociedade; é o conjunto da civilização que elabora

⁴² Simone de Beauvoir (1908-1986), filósofa e escritora, pertencente à corrente filosófica existencialista, a partir de suas obras e ações, foi considerada representante do movimento feminista por defender, entre outras, a liberdade feminina do padrão masculino da sociedade e ao defender que a mulher deveria se libertar da identificação característica do feminino construído culturalmente por uma sociedade. Percebia uma hierarquia social de gêneros que devia ser combatida, onde a mulher estava sempre em condição menor ao homem, possibilitando às diversas vertentes do feminismo condições de luta contra a desigualdade de gêneros. Outras obras de Simone de Beauvoir: *O segundo sexo* (1949), *Privilégios* (1955), *Memórias de uma moça bem comportada* (1958), *Uma morte muito suave* (1964), *A velhice* (1970), entre outros.

esse produto intermediário entre o macho e o castrado, que qualificam de feminino. (1967, p.9)

Claro que Beauvoir recebe inúmeras críticas e não é compreendida pelo universo acadêmico que frequentava, pois, obviamente, o livro questiona e busca analisar a forma como a mulher é vista na sociedade, e esse é sempre um olhar sob a perspectiva do masculino. Assim, a mulher, sua condição de ser, é constituída pelo outro que é sempre um homem, o que já a torna hierarquicamente inferior. É o meio masculino, de uma estrutura de sociedade falocêntrica, que define a forma de ser vista e os papéis que a mulher assume na sociedade.

Então, ser mulher, para a autora, não é algo natural, muito além do sexo biológico, mas uma identidade culturalmente estabelecida, de construções simbólicas, construção essa feita pelo olhar do homem. Assim, nessa relação, que não é igualitária, pois a referência é sempre do masculino, o homem encontra seu espaço de liberdade, enquanto a mulher é vista como um outro, o reflexo feminino do homem, como o segundo sexo e não consegue construir sua própria liberdade, pois não há reconhecimento recíproco.

Dessa forma, a francesa defende em sua obra a liberdade feminina, de seu corpo e de sua construção identitária, não mais à espera do reconhecimento masculino. Ela permitiu que as mulheres pudessem perceber que sua condição feminina derivava das imposições culturais, de modo que possibilitasse um novo olhar sobre como essas mulheres se enxergavam.

Apesar de necessário para o momento, falar sobre o feminismo não é o foco deste capítulo. Em nota, deixa-se uma série de outros autores e autoras que contribuíram para que o movimento feminista pudesse ter suporte teórico e engajamento crítico⁴³, principalmente na

⁴³ **Primeira onda do feminismo** (Século XIX - 1930): Mary Wollstonecraft (*Uma Reivindicação pelos Direitos da Mulher*, 1792), Virginia Woolf (*Um teto todo seu*, 1929), Gertrude Stein (*Autobiografia de Alice B. Toklas*, 1933), Simone de Beauvoir (*O segundo sexo*, 1949). **Segunda onda do feminismo** (1930 – 1990): Betty Friedan (*A mística feminina*, 1963), Heleith Saffioti (*A mulher na sociedade de classes*, 1969), Kate Millett (*Política sexual*, 1970), Ursula K. Le Guin (*Os despossuídos*, 1974), Bell Hooks (*Feminist theory: from margin to center*, 1984), Margaret Atwood (*O conto de Aia*, 1985). **A terceira onda do feminismo** (Início de 1990 até os dias de hoje): Patricia Hill Collins (*Black feminist thought*, 1990), Naomi Wolf (*O mito da beleza*, 1990), Judith Butler (*Problemas de gênero*, 1990), Nancy Fraser (*Justice interruptus*, 1997), Roxane Gay (*Má feminista*, 2014). No Brasil, a partir de meados do século XIX já encontramos mulheres, escritoras ou não, mas sempre vinculadas à escrita como forma de manifestação social, que se colocaram em frente à linha de batalha em defesa dos direitos da mulher, de sua emancipação política e direito ao voto, direito aos estudos e formação superior, bem como ao uso de seu próprio corpo, como representação de sua feminilidade e luta. Em seus estudos, Duarte (2003) faz um levantamento das principais mulheres que influenciaram, pela publicação de seus livros como escritoras ou pela criação de veículos de leitura que possibilitassem dar voz à mulher. São elas: Nísia Floresta Brasileira Augusta (*Direitos das mulheres e injustiça dos homens*, 1832 e *Conselhos à minha filha*, 1845), Ana Eurídice Eufrosina de Barandas (*O ramalhete*, 1845), Maria Lacerda de Moura (*Em torno da educação*, 1918 e *A mulher é uma degenerada?*, 1924), Ercília Nogueira Cobra (*Virgindade inútil – novela de uma revoltada*, 1922), Diva Nolf Nazário (*Voto feminino e feminismo*, 1923), Rosalina Coelho Lisboa (*Rito pagão*, 1921), Mariana Coelho (*A evolução do feminismo: subsídios para a sua história*, 1933), Rachel de Queiroz (*O quinze*, 1930), entre tantas outras autoras que mudaram a forma de enxergar a questão feminina e a literatura, além de uma infinidade de jornais e periódicos criados por mulheres com esses objetivos.

Literatura. O objetivo é mostrar que, por conta das influências dessas leituras e desse olhar sobre a mulher, que é livre e autônoma, Clarice Lispector é considerada, por muitos, uma autora feminista.

Clarice sempre negou essa posição de escritora de um discurso feminista ao qual foi atrelado com maior ênfase a partir dos estudos de Hélène Cixous⁴⁴. Esta autora (1999) defende a ideia de haver, na literatura, não uma oposição entre o masculino e o feminino, mas o que ela chama de uma “economia libidinal literária”, ou seja, características que modulam o texto de modo a criar um gênero a ele. Uma dessas características da escrita feminina seria a falta de enquadramento quanto à literatura canônica, e reconhece que Clarice é uma grande representante desse estilo.

Em seu ensaio *L’heure de Clarice Lispector* (*A hora de Clarice Lispector*, 1999) afirma que Clarice escreve filosofia poética ou poesia filosófica, muito além da possibilidade de ser enquadrada na literatura da época. Segundo Cixous,

Ela ousa casar, ousa celebrar o casamento da escrita mais leve, quase oral, com o pensamento mais profundo. E é absolutamente excepcional. Sim, porque tenho a sensação de que ela tem uma maneira direta de escrever que tem a ver com o relato. E ela recupera na escrita, o que é muito raro, muito feminino, a economia oral. No limite, poder-se-ia dizer que, para chegar a escrever como se fala, é preciso levar a escrita ao ápice. (...) Para uma mulher que escreve, Clarice Lispector é uma iniciadora, abriu um território que eu sequer imaginava adentrar um dia. (...) Clarice me salvou e me deu um universo. (CIXOUS, in MILAN, 2012).

Mesmo negando esse compromisso com o movimento feminista, ainda assim, as personagens femininas claricianas e sua própria trajetória como autora acabam por desempenhar um papel importante na forma como a mulher é vista e identificada, num período em que se discute com fervor essas questões.

Um bom exemplo do olhar feminista sobre a literatura claricianas, um tanto quanto dissimulado, talvez possa ser seus escritos entre os anos de 1950 a 1960⁴⁵, onde, como

⁴⁴ A autora Hélène Cixous é considerada uma profunda estudiosa do feminino, auxiliou a criação da Universidade de Vincennes, na França e ainda criou o Departamento de Estudos Femininos - o primeiro da Europa. Sua produção intelectual varia entre textos ensaísticos, peças teatrais, poesia, romance. Cixous é responsável pelo termo *écriture féminine* (traduzido como “escrita feminina”, 2007), onde defendia o desejo de que todas as mulheres pudessem falar sobre sua sexualidade de forma livre, uma linguagem que fosse própria do feminino, contribuindo para o empoderamento de outras mulheres. Com o ensaio *L’heure de Clarice Lispector* (*A hora de Clarice Lispector*, 1999), foi a primeira a divulgar a obra de Clarice na França e levou seu nome para países como Canadá, Estados Unidos e Itália.

⁴⁵ O texto faz alusão ao livro *Correio feminino*, de Clarice Lispector, organizado por Aparecida Maria Nunes, que compilou os textos jornalísticos da autora (2006). Lispector inicia seus trabalhos como jornalista na década de 1950, por ter dificuldades em encontrar editor para seus livros. Assim, a convite do amigo Rubem Braga, que a iniciou nesse campo, ela escreve no semanário *Comício* e na coluna *Entre mulheres* (1952), entre 1959 e 1961 uma coluna chamada *Correio Feminino*, para o *Correio da Manhã*, e *Só para mulheres*, para o *Diário da Noite*.

colunista jornalística, tanto em periódicos no Jornal Comício, quanto em sua coluna *Só para mulheres* (2006), no Diário da Noite e Correio da Manhã. De forma simulada acaba levantando discussões a respeito do papel e da condição feminina na sociedade, aconselhando suas leitoras a estudarem a si próprias.

Sob os pseudônimos de Helen Palmer, Teresa Quadros e Ilka Soares, enquanto dava conselhos sobre modos de se comportar, estilos e moda, dicas de beleza e relacionamentos, de forma mais indireta, ou por entrelinhas, desmascarava de forma irônica o machismo que havia nesse período. Para Gotlib, a autora

Tem agora acesso a um público maior, composto de mulheres, com o objetivo de levar até elas o terrível e fascinante universo do “fingimento”, que é questionamento e valores, abertura de horizontes mais conscientes, sensíveis e participantes, universo que aparece ficcionalmente disfarçado em inocentes e miúdos conselhos de ordem estritamente doméstica (1995, p. 281).

Claro que há quem diga que Clarice, nesses textos, reforça o construto de um modelo de mulher, onde sua estratégia discursiva era, além de troca de receitas e figurinos, a escrita de conselhos que reforçavam essa identificação da mulher que aderiria ao modelo apresentado (CORRÊA-ROSADO, 2013).

Não se pode esquecer que, como já se discutiu aqui, Foucault (2005, 2007) já antecipa em seus estudos que as discursividades são instrumentos de relações de poder, e sendo assim, possibilitam seu exercício e acabam por fortalecer o status quo. O sujeito do enunciado é um sujeito de seu tempo e o autor, é porta-voz dessas discursividades.

Porém, para Nunes (2006), essa é a forma como Clarice, nas entrelinhas de seus textos, procura refletir sobre o destino das mulheres e uma maneira de denunciar que estas não deveriam se submeter aos caprichos da sociedade machista, mas buscar algo mais, não deixando que o feminino seja esquecido, mas respeitado.

Mas o que é esse algo a mais? Tendo clareza de que a noção de feminino é uma construção, a escritora-jornalista sabe que reconhecer-se nesse feminino é, a partir de um estudo de si mesma, constituir-se enquanto sujeito, com um corpo próprio.

Para Lispector, esses escritos em jornais é sua compreensão da feminilidade da mulher, sua constituição enquanto sujeito e a imagem idealizada que isso representava, a partir de um discurso que sabe não poder fugir da estilística da escrita jornalística. Para Nunes, Clarice “(...) indica o seu viés feminista que, apesar de sutil, é passível de ser percebido em algumas passagens sobre a mulher” (2006, p.10), como é possível de ler nos trechos a seguir:

A mulher esclarecida é a mulher que se instrui, que procura acompanhar o ritmo da vida atual, sendo útil dentro do seu campo de ação, fazendo-se respeitar pelo

seu valor próprio, que é companheira do homem e não sua escrava, que é mãe e educadora e não boneca mimada a criar outros bonequinhos mimados” (LISPECTOR, 2006, p. 18 – grifo meu)

A mulher moderna estuda, trabalha, de modo que as suas faculdades sejam despertadas e desenvolvidas, para constituir seu lar guiando de maneira consciente a formação dos seus filhos. (apud, p. 24)

Não creia que seu encanto possa sensibilizar indistintamente morenos e louros, esportivos e boêmios. E, estabelecido que não adianta copiar o “sex- appeal” de outras mulheres – e, sim, *criar o próprio* - o que você pode começar por fazer é examinar-se metodicamente. E descobrir as características que você deve e pode acentuar. *Faça a descoberta de si mesma* – e aos poucos você descobrirá que é mais seguro e compensador valorizar-se, do que ser hoje um carbono manchado de Sophia Loren, e amanhã outro carbono manchado de Lollobrigida. Livre-se da “obsessão-vedete”, e *você encontrará o seu próprio caminho.* (p. 36)

Você, minha leitora, não limite o seu interesse apenas à arte de embelezar-se, de ser elegante, de atrair os olhares masculinos. A futilidade é fraqueza superada pela mulher esclarecida. *E você é uma mulher esclarecida, não é mesmo?* (p.56)

Pode-se também defender a tese feminista nos escritos claricianos com uma de suas primeiras publicações, seu texto *Deve a mulher trabalhar?* (1941), trabalho produzido pela autora enquanto acadêmica do curso de Direito, entre 1939 a 1942, e inserido na compilação de textos escritos da autora, feitos por Montero e Manzo (Outros escritos, 2005). Nesse texto, Clarice busca problematizar algumas questões acerca da inserção da mulher no mercado de trabalho, preocupando-se com sua condição de mulher, bem como as consequências dessa inserção, de modo que acaba por se confrontar com paradigmas que devem ser quebrados e a sociedade machista da época.

Sendo a escrita e o ato de escrever que interessa a essa pesquisa, Clarice Lispector, ao se negar fazer de sua escrita uma literatura convencional, e ao ser lida como uma escrita de si, dá condições de se realizar uma leitura feminista de seus escritos, ao tornar suas personagens a representação de mulheres livres e não padronizadas, que também passam por processos de subjetivação do feminino.

Entretanto, segundo Duarte (2003),

O “feminismo” poderia ser compreendido em um sentido amplo, como todo gesto ou ação que resulte em protesto contra a opressão e a discriminação da mulher, ou que exija a ampliação de seus direitos civis e políticos, seja por iniciativa individual, seja de grupo (p.3).

Se levarmos em conta essa concepção de feminismo⁴⁶, Clarice não deixa explícito qualquer participação ou defesa de qualquer movimento de gênero, ainda que seu universo literário seja composto por personagens femininas. A autora não se pronuncia feminista.

⁴⁶ A quem interessar-se em conhecer de forma breve a história do feminismo no Brasil, relacionada ao tema da literatura e das suas escritoras, entre tantos autores, sugere-se a leitura do artigo de Duarte (2003): “Feminismo e literatura no Brasil”.

Assim como não se deixa capturar pelas amarras da literatura convencional, também não se deixa classificar por nenhuma dessas teorias. Ainda assim, personagens como Joana (*Perto do coração selvagem*, 1943), sua primeira personagem ou Macabéa (*A hora da estrela* – 1977), garota pobre e retirante nordestina, última personagem da autora, acabam sendo vistas como ícones do feminismo.

Segundo Josiowicz,

Lispector no esgrime un feminismo explícito sino que contradice los presupuestos hegemónicos patriarcales en forma implícita, de modo doble: por un lado, transgrede el género crónica, volviéndolo escritura intimista que abre las puertas a la lectora femenina. Por otro, exhibe los estereotipos de lo femenino como máscara para esconder la ruptura que implica la liberación de los flujos del deseo en su literatura (2010, p. 4)

Posto isso, é inegável que Clarice apresenta em suas obras um universo feminino, que se expressa em suas personagens desde a primeira obra, e que, ao caminhar de sua escrita, torna-se cada vez mais expressivo. Apresenta o universo da mulher, em seus gritos e sussurros, suas fragilidades e fortalezas, ainda que por vezes desconhecidas. Suas mulheres vão se descobrindo e se constituindo enquanto sujeito, um sujeito de lutas e resistências, de mulheres que sofrem e choram, mas que, no encontro consigo mesmas, passam a ser mais livres.

O enfoque, porém, não é o movimento feminista. Em momento algum esse trabalho desqualifica toda luta da mulher por seu espaço no mundo, mas deixa-se claro o recorte que se pretende fazer, ao tratar do universo feminino desenvolvido pela autora, que, num processo de alteridade, cria personagens em elaboração, personagens femininos (por que não dizer, nessa altura da pesquisa, alter egos), que poderiam muito bem ser masculinos, como algo frágil pela ausência do outro. Esse outro que é seu leitor e legitima seu processo de subjetivação.

Assim, o que aqui interessa, não é a caracterização de sua escrita como uma escrita feminista, mas a forma como a escrita de Clarice permite pensar os processos de subjetivação femininos. Afinal, a literatura não pode ser compreendida como lugar de existência e de resistência do feminino? Lugar de criação e constituição de Clarice enquanto sujeito, e mesmo por conta disso, e sob um olhar político a respeito do processo de subjetivação, trata-se também da constituição de seus leitores em sujeitos. E qual seria a força política das obras claricianas senão essa possibilidade de produção de um sujeito ético?

IV.1 O feminino se corporifica

Como foi discutido anteriormente, é pela escrita de Clarice Lispector, pela criação e composição de suas palavras em textos, que se dá uma existência que pode ser vista como ponto de fuga das relações de poder. A escrita clariciana, que frequentemente inverte a ordem de valores da sociedade masculina, e ultrapassa as margens da própria linguagem (vide a busca pelo indizível discutido ao final do capítulo II, quando da análise do livro *Água Viva*), não é só uma forma de compreensão do mundo, mas uma forma de constituição de seu mundo e de si mesma, um universo todo composto pelo feminino, e assim, consequentemente, também a constituição de um modo de existir de seu leitor e de sua leitora, modo de existir que dá condições de transcender o contexto masculino da sociedade atual.

A obra de Clarice Lispector coloca questões sobre as mulheres e a criação assinalando o espaço da escrita como lugar possível de existência para o outro sexo. Procedendo dessa forma, ela abala a ordem fálica. (MARCOS, 2007).

Assim, Clarice é analisada nessa pesquisa não como autora (como se viu no conceito de autor, no capítulo II), no seu papel de anunciadora do discurso vigente, mas como produtora de uma subjetividade que perpassa e se dá pela escrita como um exercício de si. Sua produção pode ser compreendida como violadora de um governo de condutas objetivadoras, ao colocar suas personagens no campo do feminino, e mais, no plano das contra condutas, como bem se percebeu nas análises feitas sobre o livro *A via crucis do corpo* (1974), no capítulo III.

O espaço da escrita é, então, possibilidade de um espaço do corpo feminino, e também do lugar da própria autora, questionando o papel das mulheres, mas mais do que isso, assinalando o espaço da escrita como lugar possível de existência e de produção das subjetividades femininas. A escritora, ao escrever sobre esse campo, do universo das mulheres, como busca e forma de constituir-se, faz da escrita uma potência criadora e dá condições para que seu leitor (e para quem aqui lhes escreve) construa estruturas sólidas de compreensão e defesa desse universo feminino.

O feminino deve aqui ser compreendido não somente como algo em contraposição com o homem (um não-homem), ou da representação de um corpo-mulher, biologicamente atestado, mas busca-se enxergar através de outro sistema de significação, onde este feminino possa ser compreendido em seu contexto maior de sujeito, onde é possível utilizar uma linguagem própria, não normativa e falocêntrica, mas uma linguagem que conceba a mulher como ser inteiro, onde ela tenha direito ao grito.

Assim, é fácil perceber que no conjunto de obras de Clarice Lispector, sua escrita conduz à insurreição da subjetividade feminina, uma escrita de si que é a porta de entrada para

esse universo único, onde corpo e texto se fazem um só elemento de constituição dessas subjetividades, que já não são mais subalternas. Como defende Souza e Pereira (2018): “Sendo assim, não há contornos e limites: o ser mulher transborda as fronteiras estipuladas pelo falocentrismo e por isso sua escrita se torna subversiva”.

Ler Clarice é vivenciar personagens que conseguem tomar vida, do corpo ao texto (da autora, da personagem, do leitor), com a proposta de buscar uma vida verdadeira, uma vida que se diferencia das vidas normalizadas. A autora faz de sua própria vida um exemplo de uma vida que vale a pena ser vivida, ao se reconhecer viver somente em função e pela escrita. Em meio ao seu corpo-texto, também ela se torna sua maior personagem, a tal ponto, que muitos conhecem a narrativa de Olga Borelli para Gotlib:

Na véspera da morte, Clarice estava no hospital e teve uma hemorragia muito forte. Ficou muito branca e esvaída em sangue. Desesperada, levantou-se da cama e caminhou em direção à porta, querendo sair do quarto. Nisso, a enfermeira impediu que ela saísse. Clarice olhou com raiva para a enfermeira e, transtornada, disse: você matou meu maior personagem! (1995, p. 484).

Com essa narrativa têm-se condições de se pensar a autora, que se preocupa com sua obra, não enquanto ser ou não uma celebridade, mas que seu processo de escrita seja mesmo uma prática, um exercício que lhe leve a um ethos, uma vida digna de ser vivida e lembrada. Esse compromisso em fazer de si personagem de sua escrita, dar a si um corpo textual é também uma busca pessoal por uma estética da existência, por uma ética em se tornar sujeito.

A escolha sobre qual obra ou personagem de Clarice pudesse melhor representar esse universo do feminino e poder discutir com exemplos o que até então foi debatido a partir da teoria, não foi fácil, afinal, desde sua primeira obra, *Perto do coração selvagem* (de 1944), a autora já apresenta à literatura uma personagem forte o suficiente para enfrentar os ditames de sua sociedade. As subversões literárias de Clarice dão resposta à sua compreensão de mundo e demonstra a força estética das suas necessárias mudanças. O processo de escolha se deu sob a condição de analisar uma de suas obras que mais apresentasse suas personagens mulheres e sua visão de mundo sobre elas, de recusa a esse processo de sujeição e opressão ligada ao gênero.

E assim, chega-se a *Laços de família*, que a seguir, essa pesquisa propõe-se a debater, livro de Clarice Lispector publicado em 1960, uma coletânea de contos, a partir do contexto de uma escrita produzida por uma mulher e composto por mulheres, ainda que fictícias (ou não?), para o processo de subjetivação do feminino.

IV.2 Os laços que subjetivam o feminino

Clarice Lispector já havia publicado três de seus romances - *Perto do coração selvagem* (1943), *O lustre* (1946) e *A cidade sitiada* (1949), quando resolve publicar o livro *Laços de família*, em 1960. Para além do choque inicial com seu primeiro livro e aceitação contrariada da crítica literária, já discutida no primeiro capítulo desta tese, agora ela é uma autora que começa a galgar os caminhos árduos da literatura e buscar um espaço único e só seu.

A autora escreve sob a utilização de uma escrita que busca a todo instante contrapor-se com a literatura da época, uso esse consciente da palavra, com o propósito de demonstrar que é possível fazer mais da escrita do que a costumeira literatura, mas enxergar nas palavras escritas uma possibilidade de um vir a ser no mundo.

Mais conhecida pelas suas colaborações em jornais e entrevistas realizadas esporadicamente, do que propriamente pela leitura dos livros publicados, a insurgência do livro que aqui será debatido anuncia o retorno de Clarice, do estrangeirismo dos países em que morou (por conta das ausências em companhia de seu ex-marido diplomata), da posição que seus leitores e críticos lhe dão na literatura e do longo período de dez anos sem publicar livro algum.

A grande ausência e solidão dos amigos próximos quando fora do país e a espera angustiante de uma possível publicação de seu novo romance *A maçã no escuro*⁴⁷, que prometido para 1958 só conseguirá ser publicado em 1961, faz com que a autora comece a produzir pequenos contos que são enviados e lidos por amigos como Paulo Francis, Carlos Scliar, bem como de Fernando Sabino e Rubem Braga, de forma mais próxima.

O divórcio, ainda recente (realizado no primeiro semestre de 1959), começa a apresentar consequências na vida financeira da escritora. Ainda que ganhasse uma pequena pensão do ex-marido e os direitos autorais de seus livros, que ela chamava de irrisório, o dinheiro não era suficiente para ela e seus dois filhos pequenos. Assim, para garantia de sua subsistência e de seus filhos, e com ajuda de amigos, volta a trabalhar como jornalista, publicando pequenos textos na revista *Senhor*. Mantém uma coluna no jornal *Correio da*

⁴⁷ O livro *A maçã no escuro* recebe suas primeiras anotações em 1950, quando Clarice mora com o marido e filho em Londres. Em 1952, após nascimento do segundo filho e já morando nos Estados Unidos, continua a escrever o livro, mas encontra dificuldades, de tempo e de inspiração. O primeiro título que o livro recebe é “A veia no pulso” e encontra enormes dificuldades em lançá-lo, pois não há editora que por ele se interesse. Troca inúmeras cartas com amigos, entre ele Érico Veríssimo e esposa, Fernando Sabino, Lúcio Cardoso, Otto Pellegrino, solicitando intermediação para a publicação do mesmo. Mas ainda demora alguns anos para o livro sair da berlinda. Nesse meio tempo Clarice escreve o livro infantil “O mistério do coelho pensante”, a pedido do filho (de 1957) e publica o livro de contos: *Laços de família* (de 1960). Em 1959 recebe carta de Sabino dizendo que encontrara editora para seu livro, agora com novo nome: *A maçã no escuro*. Porém, o livro só será lançado em 1961, pela Editora Francisco Alves. Para maiores informações, ver GOTLIB (1995).

Manhã e outra coluna no *Diário da noite*. Também volta a fazer entrevistas para a revista *Manchete*, além da revista *Fatos e Fotos* e mantém uma crônica semanal no *Jornal do Brasil*.

Paulo Francis (In: GOTLIB, 1995), muito amigo da autora e seu editor na revista *Senhor* dizia que Clarice tinha relação de amor e ódio com estes seus escritos, pois ao mesmo tempo em que se ofendia por ter que escrever por conta de sua situação financeira, por outro lado se afeiçoava a esses textos, que surgiam de pequenas anotações perdidas em gavetas, de acontecimentos fugazes de sua própria vida, de olhares que percebia no cotidiano. Mais tarde, muitos desses pequenos escritos tornam-se trechos de suas futuras obras.

Por que são importantes essas informações? Porque serão esses frutos, dos contos e pequenos escritos que escreve para jornais e revistas, que irão compor o livro *Laços de família*, publicado em 1960, pela Editora Francisco Alves.

Mas há ainda um motivo secreto: Clarice experimenta novas formas de escrita, já não são mais romances, mas textos que, apesar de narrarem o cotidiano, e iniciarem-se com a estrutura clássica de conto, com começo, meio e fim, durante o processo de escrita, a autora acaba por desestruturar essa estrutura primária, de forma consciente, e assim, ousa “desmontar os valores do universo ficcional, num texto que, se de fato foge aos padrões, não pode ser considerado falho do ponto de vista literário” (GOTLIB, 1995, p.316).

É preciso também levar em consideração que esta obra foi lançada num período de transição democrática, que deu voz às lutas pela emancipação das mulheres, numa sociedade predominantemente ditatorial e patriarcal.

Na época do lançamento do livro, a crítica recebe muito bem seu livro, sendo generoso em suas análises. Uma das críticas recebidas foi a de Portella (1961) que diz:

A extraordinária narradora que se esconde em Clarice Lispector criou uma estilística das sensações, que rege a sua adjetivação e a natureza de seu dicionário pessoal. A extraordinária carga emocional que seus vocábulos carregam, aquelas palavras-chaves produzem um efeito que é antes de tudo estético. Estético e eficaz. E para ser mais eficaz, mais móvel, o seu discurso se serve de ritmos intercambiantes, ao mesmo tempo velozes e lentos. (s.p)

Primeiro livro de contos da autora⁴⁸, *Laços de família* é uma coletânea composta por treze contos. O mesmo número de contos escritos contém o livro *A via crucis do corpo*, analisado no Capítulo III. Também serão treze os contos do livro *A legião estrangeira* (1964) e da coletânea *Felicidade clandestina* (1971). Coincidência? Parece haver intencionalidade, já

⁴⁸ Alguns contos, de 1952, é na verdade, a primeira publicação de contos de Clarice Lispector, que também reúne escritos publicados já na imprensa, mais especificamente, seis deles. Porém, essa obra é vista mais como uma forma de boletim do que de livro, tendo divulgação restrita e sendo promovida pelo Ministério de Educação e Saúde, integrando a coleção Cadernos de Cultura e assim, perdendo seu caráter comercial. Por isso, os estudiosos da autora consideraram *Laços de Família* sua primeira publicação de contos.

que Clarice se considerava supersticiosa, frequentemente visitava uma cartomante e pedia para sua amiga Olga Borelli, que organizava e datilografava suas últimas obras, para sempre iniciar a datilografia a partir da página treze.

Curiosidades à parte, Olga de Sá (2000, p. 322) faz um rico trabalho comparativo entre os contos que são publicados de forma inédita e aqueles que são republicados em outros livros de contos da autora. Não será feito aqui uma cópia fiel do quadro, pois há informações que não nos interessa. A partir do trabalho de Sá, apresentam-se somente os contos que compõem o livro a ser analisado, seguindo a ordem utilizada na publicação do livro *Laços de família*.

Quadro demonstrativo da reedição dos contos do livro <i>Laços de Família</i> Clarice Lispector			
	<i>Alguns contos</i>	<i>Laços de família</i>	<i>A imitação da rosa</i>
Devaneio e embriaguez de uma rapariga		1960	1973
Amor	1952	1960	1973
Uma galinha	1952	1960	1973
A imitação da rosa		1960	1973
Feliz aniversário		1960	1973
A menor mulher do mundo		1960	1973
O jantar	1952	1960	
Preciosidade		1960	1973
Os laços de família	1952	1960	
Começos de uma fortuna	1952	1960	
Mistério em São Cristóvão	1952	1960	1973
O crime do professor de matemática		1960	
O búfalo		1960	

Quadro 1. Demonstrativo da reedição dos contos do livro *Laços de Família*, de Clarice Lispector.

A partir da leitura do quadro apresentado pode-se perceber que na edição do livro analisado há sete contos originais. São eles: Devaneio e embriaguez de uma rapariga, A

imitação da rosa, Feliz aniversário, A menor mulher do mundo, Preciosidade, O crime do professor de matemática e O búfalo. Os outros seis contos serão reeditados no livro de 1973, *A imitação da rosa*. Para Nolasco (2004), essa ação comum de se republicar, recortar e provocar releituras de seus próprios textos já publicados é o que ele denomina de autoplágio, mas não será tratado desse assunto nesse capítulo.

Estes contos se interligam sobre uma temática comum, onde o feminino se apresenta, ora como sombra, ora como potência, e a questão do grupo familiar, suas relações no interior de cotidianos urbanos e domésticos estão presentes. É possível esboçar a natureza íntima das pessoas e das coisas, e com sua escrita, vai enredando seu leitor nos domínios do que é mais intenso no ser humano, de modo que se possa constituir o interior de suas personagens.

É a força da escrita de Clarice que se permite fugir do campo literário, libertando suas personagens das amarras do cotidiano linear e a partir delas, tornando-se capaz de se constituir como alguém para além do seu papel de autora, bem como possibilitando aos seus leitores, enredados nos momentos epifânicos da leitura, também constituírem em si mesmos.

Um processo de subjetivação pensado pelo viés político, como uma via de mão dupla, um subjetivar-se a si e ao outro, afinal, esse processo não é solitário, isolado, mas permeado por relações significativas com o outro. Esse processo não ocorre de forma solitária, ela espera seu outro, seu leitor, para juntos poderem transformar as subjetivações em formas de resistências das relações biopolíticas.

Ainda que o contexto dos contos seja o âmbito familiar, em oito desses contos é a condição feminina que tem voz. É no universo feminino que Clarice vai tratar do papel da mulher, na sociedade e no âmbito doméstico, em suas dores, agruras e felicidades, medos e desejos. São esses os contos: Devaneio e embriaguez de uma rapariga, Amor, A imitação da Rosa, Feliz aniversário, Preciosidade, Os laços de família, Mistério em São Cristóvão e O búfalo. Os demais contos ainda se encontram no ambiente familiar, mas focam outros membros da família.

Segundo Waldman, pesquisadora e analítica dos textos claricianos,

A visão que se depreende da mulher em *Laços de família* é a de um ser que encarna uma falta. Ocorre que o substrato geral de carência é o denominador comum que move *todas* as personagens de Clarice, fazendo-as caminhar em direção a uma busca (1992, p. 119 – grifos da autora).

Compreende-se nesses contos a escrita clariciana como uma escrita feminina, que descreve os lugares dos quais se destinam as mulheres, enclausuradas no espaço privado das casas, do cotidiano repetitivo e silenciado, das portas que se fecham diante da saída do masculino, seu oposto. É possível resistir? E a resposta de Clarice é deslocar o feminino do

seu espaço de confinamento, espaço familiar, para retornar a ele de uma nova forma, o feminino vivenciado pelas epifanias através de um corpo textualizado.

Acredita-se que pela linguagem clariciana pronunciada pela via da literatura, ainda que cheia de características que a destoam de outras linhas literárias, torna-se possível a escrita ser incluída como um exercício de si, onde o escritor, muito mais do que seu papel de autor em uma sociedade disciplinar, torna-se também seu sujeito. E mais, para além da discursividade do autor, palavras estas usadas como dispositivos de um poder/saber sobre os homens, defende-se também a proposição de que, ao se fazer a leitura dos textos claricianos, dá-se também um processo onde seu leitor passa a inteirar-se com a linguagem e se subjetiva também.

As personagens, postas em distração em suas ações cotidianas, são pegas de surpresa por algum acontecimento que instaura a desordem e o caos. E assim, pela linguagem e pelas palavras, Clarice desequilibra o que suas personagens compreendem como caminho a seguir, para fazer com que tenham a coragem de tatear o escuro em busca de novos caminhos. Clarice faz isso com suas personagens, faz isso consigo mesma, faz isso com seu leitor, num jogo de cadeira aonde se vão trocando os lugares, até que todos passem por essa subjetivação e se vejam como sujeitos de si.

Dito de outro modo, a autora, utiliza essa técnica da imersão num momento de epifania e usa da técnica da escrita em suas diferentes formas, descobrindo o que dali nasce, se testando e se descobrindo, ao mesmo tempo em que procura descobrir até onde o jogo com as palavras pode se estender (de dizer e chegar ao indizível). Em entrevista, ela mesma assume ser um exercício de linguagem o que produz, e que movida pela curiosidade, procura construir uma escrita: narrador – enredo – personagem - momento sublime - volta à realidade - transformação.

Da estrutura literária do conto, ela transforma o que seria uma narrativa linear em uma experiência, de si e das palavras, violentando intencionalmente essa ordenação estrutural, com momentos epifânicos. Assim, passa a se enveredar pelos caminhos da epifania, de acontecimentos excepcionais que levam suas personagens a grandes descobertas. Clarice já tem clara noção do que pode realizar com o uso das palavras e até onde elas podem levá-la.

Nesse livro, como já utilizado em alguns momentos nos três romances anteriormente publicados, o uso do recurso da epifania se faz bastante presente. Os elementos essenciais de uma epifania podem ser compreendidos por sensações táteis e/ou visuais, uma visão transfigurada, um deslumbramento de alguma coisa vista, a contemplação e o silêncio, a ideia

do sagrado e do profano, o avesso de um cotidiano, a revelação da vida em si, entre outros elementos que levam à beleza ou à náusea, mas possuem o mesmo destino: uma transformação da realidade vivenciada (SÁ, 2000).

Assim, a epifania leva a um momento onde, pela introspecção, as personagens se colocam num processo de experimentação de si e se subjetivam, já não são mais as mesmas, transformação essa vivenciada também por Clarice como criadora, num verdadeiro processo de constituição de autora em sujeito, como na afirmação que o crítico Massaud⁴⁹ lhe faz em 1970 de que “suas personagens são mais modos de ser da autora” (p.4), e admitida pela própria autora, ao fazer referência ao conto Amor:

A intensidade com que caí com o personagem dentro do Jardim Botânico não calculado, e de onde quase não conseguimos sair, de tão encipoadas, e meio hipnotizadas – a ponto de eu ter que fazer meu personagem chamar o guarda para abri os portões já fechados, senão passaríamos a morar ali mesmo até hoje (CLARICE, 1999, p. 172).

Nesses momentos epifânicos observa-se que Clarice tende a levar suas personagens ao que ela compreende como sua natureza selvagem, ao âmago e princípio de si, como forma de compreensão do universo vivenciado. Elas não rompem com a linha invisível da vida, ao contrário, retornam a ela, mas já modificadas, já não são mais as mesmas. Esses momentos tratados em suas obras a leva a receber o título de “ficcionalista à beira do ser” (SÁ, 2000, p. 136), ou pode-se dizer “à beira do abismo”.

Novamente, é luta e resistência de Clarice com a linguagem literária, uma forma de desconstrução do que ela mesma construiu em seus contos. Deste modo, a autora transforma esse recurso, utilizados por tantos escritores, a epifania, em técnica de subjetivação. É como se a autora escrevesse esses contos, suas personagens e vivências cotidianas e depois, tomada pela destruição, pudesse mostrar para o círculo literário que a escrita é capaz de construir algo novo que levasse à liberdade. Mas depois, abalada pela limitação da palavra, buscasse o indizível, o silêncio (como tão claro deixa em *Água viva*, livro analisado no capítulo II).

Em referência ao livro analisado, a epifania das personagens da qual a autora se utiliza, da interrupção do comum do dia-a-dia e seu retorno em vida plena e renovada, pode ser compreendido como técnica utilizada pela autora e elemento de organização dos contos de *Laços de família*. A autora utiliza-se da escrita, dessa escrita aqui especificada, para uma busca de si mesmo e de seu papel de mulher na literatura.

⁴⁹ MOISÉS (1970).

Segundo Waldman (1992), essa obra representa um conflito de Clarice Lispector de questionamento existencial, e como mulher, também de indagações a respeito do papel ocupado pelo feminino na sociedade. Para a autora, o resultado dessas inquisições são esses contos onde personifica a condição feminina. Dessa forma,

Em *Laços de família* erige-se, nítido, um modelo social que fixa a mulher em papéis estabelecidos, força opressiva que a desencoraja de articular de modo claro sua própria vida. Talvez por isso a mulher se prive da linguagem, tanto para expressar o seu desejo quanto para expressar sua posição com relação a questões gerais. As vozes que interagem no corpo das narrativas indicam uma crítica de sua dificuldade com relação à expressão verbal (p. 108).

IV. 3 O corpo-texto em *Laços de família*

Durante a leitura dos treze contos, dois deles se destacam e serão aqui analisados, por conterem em si todos os elementos que, no decorrer desse capítulo, foram levantados. Tais contos, que serão descritos a seguir para melhor compreensão da análise a ser feita, na verdade, se fizeram escolher, durante sua leitura.

As suas histórias interessam porque a maneira como são narradas, a forma como Clarice vai se utilizando das palavras e do papel consciente da linguagem como mais do que produção de um discurso, mas uma potência, acabam por fascinar a ponto de deixar seu leitor envolvido nas tramas do conto. O corpo-texto da escrita toma forma, as personagens sendo corporificadas pela escrita. E ao término da leitura, se encontra parado, perplexo, sentindo na boca o gosto bruto da matéria viva.

O primeiro conto chama-se *Amor*, e pode-se supor que, talvez, Clarice relacione esse sentimento à mulher, sua relação com o outro e a maternidade. Vamos a ele. O conto é narrado em terceira pessoa e a personagem principal, Ana, é apresentada já no primeiro parágrafo. Com as compras no saco de tricô, ela senta-se ao bonde e começa a refletir sobre como sua vida é boa e feliz. A autora usa algumas palavras como referências *aos filhos, à cozinha, ao fogão, à costura, ao tanque e a comida*, fazendo uso das palavras escolhidas para inserir seu leitor nesse universo. Não deixa que nenhuma referência feita ao papel da mulher na sociedade seja esquecida, afinal a autoridade masculina só lhe permite que se entregue aos afazeres domésticos e cotidianos.

Apesar de Ana se satisfazer com isso, pois vê como uma construção sua, uma conquista, chegando a comparar com uma plantação e sua colheita, no terceiro parágrafo Clarice apresenta o primeiro “porém”, ao demonstrar que quando a personagem não se vê

ocupada com os trabalhos domésticos, a casa e a família, como forma de manter seu equilíbrio interior, sente-se inquieta e incomodada, um incômodo que ela foge sempre que possível, pois “certa hora da tarde era mais perigosa” (LISPECTOR, 1979, p.18).

No decorrer dos pensamentos de Ana, o leitor vai reconhecendo a distinção de como ela era na juventude (a felicidade e a liberdade relacionada à vida) e o quanto esta justifica seu modo de viver atual, de modo que “também sem a felicidade se vivia” (p.18). A sutileza das palavras utilizadas por Clarice vai aos poucos direcionando a leitura para uma Ana que, em algum momento do dia se sente incomodada e em perigo, pelas lembranças de como era quando jovem, com medo de uma possível saudade, e que, para salvaguardar-se do sentimento de insatisfação, põe-se a ocupar-se com coisas triviais, numa resignada aceitação a que o futuro lhe reservou.

Desde o princípio pode-se observar que a autora, de forma intencional, usa da linguagem literária para apresentar a forma como a sociedade enxerga a mulher e as obrigações que lhe cabem, numa identificação feminina centrada no lar. Estar fora desse universo doméstico (e domesticado, disciplinado por relações de poder) é não ter lugar na sociedade e por isso, Ana se convence de que tem o bastante.

Porém, há um momento em que o conto dá uma reviravolta quando, ao enxergar um cego mascando chiclete, a personagem por algum motivo, perde a estrutura que lhe dava a base e a mantinha de pé. Estava em perigo.

Inclinada, olhava o cego profundamente, como se olha o que não nos vê. Ele mastigava goma na escuridão. Sem sofrimento, com os olhos abertos. O movimento da mastigação fazia-o parecer sorrir e de repente deixar de sorrir, sorrir e deixar de sorrir – como se ele a tivesse insultado (p. 20).

A partir daí, do momento epifânico de Ana ao enxergar um cego e o inesperado do chiclete, a personagem tenta recompor-se, mas “O mal estava feito” (p.21), frase que será repetida mais duas vezes, pela força da expressão. Assim, quando o extraordinário perturba sua normalidade, a personagem perde seu lugar de segurança e se vê, agora em total sobreaviso, diante de um novo mundo que surge e que ela tentara a todo custo afastar.

Nas páginas que se seguem a autora faz escolhas de um rol de palavras que demonstram como Ana se sente, e tanto temia, e assim, são usadas palavras tais como: *ódio, hostil, perecível, mal-estar, periclitante, pálida, escuridão, espanto, força, revolução, sofreguidão, bondade, susto, despedaçar, livre, prazer, vida pulsante*. Com esse conjunto de palavras, que provam que a escrita possibilita a compreensão de seu mundo e do seu leitor, Clarice demonstra o processo da angústia ao prazer de viver com liberdade que a personagem

tem nesse momento experiencial. Ana está livre das amarras que a prendiam ao seu papel-função de mulher. Viver e sentir plenamente a enchia de um susto bom.

Através de um instante apenas, tão passageiro como aquilo que se vê passar correndo pela janela de um bonde, Ana defronta-se em cheio com o que faz parte da vida, e toda sua subjetividade represada é exposta. A personagem passa ser outra mulher que não apenas mãe e esposa dedicada, de modo que Clarice denuncia, de forma sutil, quase se utilizando do imaginário do leitor, o estreito do universo doméstico, agora inconciliável com a descoberta de si de Ana.

Chega-se agora ao segundo momento do conto. Ana, em susto, perde o ponto ao qual deveria descer e acaba por chegar ao Jardim Botânico. Ali terá uma nova experiência, agora mais vívida, corporal, já que as barreiras estão postas ao chão. Novo conjunto de palavras é escolhido: *crueza do mundo, secreto, morte, repulsa, nojo, apodrecia, mundo faiscante, monstruosas, vida periclitante, ânsia, chamado, vontade de viver, misericórdia*. E novamente é possível enxergar a importância do corpo-texto em Clarice. As palavras escolhidas dão corpo à Ana, e o leitor passa a vivenciar, sentir, respirar o mesmo ar umidificado do Jardim junto com a personagem Ana que ganha corpo, seus leitores ganham as palavras, e juntos, autor/personagem/leitora se subjetivam.

Com esse novo rol de palavras, já é possível perceber que Ana, sentada no banco, entre as árvores do Jardim Botânico, começa a enxergar a vida brutal que existe ao seu redor, “parecia à beira de um desastre” (p. 25). Era como se ela fosse o cego e passasse a enxergar. O cego a guia para um novo mundo em que comunga com o corpo todas as sensações e sentimentos vivenciados no Jardim Botânico. E vivencia essa experiência com seus sentidos, com o corpo. Todo corpo e sentidos de Ana parecem renascer e se agudizar e mesmo o nojo ou a morte a complementa e é visto como algo bom, porque natural, porque corporal. Pelo corpo ela passa pela vertigem, pelo delírio, sensações tão fortes que ela não consegue conter. A experiência é intensa, vívida, e a personagem agora já é outra, sujeito de si mesma, reconhece sua própria individualidade, ainda que não lhe compreenda o significado, manifesta pela paixão em viver.

Mas Ana lembra-se que precisa voltar para casa, à chamada de volta ao lar e à realidade é inevitável, e chega-se assim ao terceiro e último momento do conto. Seu amor pela existência resistiu às suas limitações do papel social de mulher que cumpria até então e venceu. Ana agora ama o mundo! Como voltar? Dessa função comum do que é ser mulher, e mais, conduzida e amparada por seu homem, não necessita mais para seu equilíbrio interior e

isso a assusta, causa-lhe medo. Volta à realidade e se lembra do jantar a ser preparado, dos filhos e do marido. A resistência é momentânea? Clarice parece captar e transmitir em linguagem essa condição social da mulher que, de alguma forma, lhe garante uma suposta segurança e reprime as manifestações de suas subjetividades.

Chegando ao fim do conto, Ana volta ao lar e observa a casa como se a estivesse vendo pela primeira vez: “que nova terra era essa? E por um instante a vida sadia que levava até agora pareceu-lhe um modo moralmente louco de viver” (p. 25). Sentia ainda o chamado do cego, que é como Clarice demonstra o chamado à vida sofrido pela personagem: “Não havia como fugir. Os dias que ela forjara haviam-se rompido na crosta e a água escapava” (p. 26).

Cheia de medo da vontade de viver que ainda lhe toma o peito, e repete, várias vezes, “estou com medo!” (p. 26, 27), o jantar com os parentes ocorre, as crianças brincam até se cansarem, o calor faz-se presente na noite abafada, mas a crueza de cada detalhe daquilo que é vivo ainda a mantém atenta. Quando todos partem, seu marido acaba sofrendo um pequeno acidente doméstico e a personagem principal fica assustada, afinal, seu mundo todo fora abalado aquele dia.

Quando o marido lhe dá a mão para irem dormir, gesto que Clarice faz questão de apresentar como não usual, “levando-a consigo sem olhar para trás, afastando-a do perigo de viver” (p. 30), uma tentativa de salvação pelas mãos de um homem, fica-se a sensação de incompletude, como se Clarice quisesse avisar seus leitores que Ana agora é outra, pois passara pela experiência de Ser, afinal “hoje de tarde alguma coisa tranquila se rebentara” (p.29). A personagem volta ao lar e cumpre seu papel de mulher dona-de-casa, de volta à rotina e às obrigações domésticas, mas volta diferente, livre, pois agora é uma escolha que assume.

Quem conta esse conto é Clarice Lispector que se conta através dele (Waldman, 1992). E acaba por transparecer a forma como, também ela como mulher, assume e desempenha seus diversos papéis na sociedade patriarcal. Assim, é possível fazer uma relação com a própria vida da autora que, apesar de escritora reconhecida e mergulhada em suas obras, ainda assim cumpre seus cuidados com os filhos e a casa, mesmo depois de divorciada.

Ao pensar em suas personagens como mulheres livres, Clarice, como uma boa contestadora de seu tempo, deixa em aberto essa liberdade, como o próprio princípio que o

feminismo propõe: as mulheres livres para ser o que quiserem, inclusive esposas e mães, pois os papéis assumidos pela mulher na sociedade não possuem uma hierarquia de legitimidade.

Dando continuidade à análise da história, o espaço recortado é o espaço dentro/fora da casa, ambiente nomeado como da mulher pela sociedade. O núcleo narrativo, como se viu, é entrecortado por momento de tensão narrativa. Essa tensão leva a personagem em momento de ruptura com o mundo (ao ver o cego mascar chiclete).

A partir do devaneio, a personagem vive o estranhamento do mundo que a cerca. O momento da epifania serve como mediador entre o mundo antigo, onde todas as coisas estão postas em seu lugar, com seus papéis assumidos (função de mulher) e o novo mundo, onde ainda precisa encontrar seu caminho, mas é livre para procurá-lo por si mesma. É pela função ética da escrita que Lispector narra a transformação da realidade de Ana em descrição de um ethos onde a constituição do sujeito é problematizada.

Assim, ao refletir sobre o conto, é possível perceber o movimento circular que Clarice faz com sua personagem Ana, que, parte da insatisfação pela posição social feminina que desempenha (mãe, esposa, dona-de-casa), para o momento epifânico que a leva ao conhecimento de si mesma, momento do clímax da história, e o retorno ao seu papel inicial e particular, posição sancionada pela sociedade, mas agora feita de forma livre, por escolha. Por amor?

Segundo análise de Abiahy:

Acreditamos que Clarice Lispector [...] desconstrói e questiona formas de organização social que foram constituídas com base nos princípios de gênero. Principalmente mediante a ironia, a autora exibiu as construções sociais forjadas no sistema de gênero, fazendo as personagens questionarem-se sobre suas identidades. Elas não são heroínas que, de um momento para o outro, rompem com esses limites; ao contrário, mostram como as engrenagens do sistema patriarcal podem ser difíceis de romper. Com verossimilhança, o questionamento das personagens só aflora naquelas situações que interferem no cotidiano mecanizado, desconstruindo a lógica da rotina, através da epifania. (ABIAHY, 2006).

A palavra Amor, tantas vezes representada pela relação afetiva com a família e amigos, no conto, vai à sua direção oposta e simula o universo livre e selvagem em que Ana é lançada quando do momento de “tensão conflitiva” (termo utilizado por Nunes, 1973) que se inicia com a cena do cego mascando chiclete, o insólito do mundo, e chega ao seu máximo com a experiência corporal que vivencia no Jardim Botânico: Ana ama o mundo! Para Nunes (1973) “o desfecho de Amor deixa-nos entrever que o conflito apenas se apaziguou, voltando à latência de onde emergira” (p.81). Dessa forma, Clarice torna o conto *Amor* uma promessa.

Algo novo, no âmbito da vivência de Ana, no universo das personagens apresentadas nessa coletânea de contos sobre os laços que constituem o subjetivo das mulheres, está por vir.

O segundo conto a ser analisado recebe o título de *A imitação da rosa*. Diferentemente do conto anterior, que já havia sido publicado em 1952, esse que aqui será analisado é conto de nova safra, escrito especialmente para essa coletânea.

Como em todos os contos da obra, este também tem como personagem principal uma mulher, Laura, que não é apresentada em seu início, pois o conto, narrado em primeira pessoa, utiliza-se do fluxo de consciência como método para conhecermos a garota no decorrer da narrativa.

Na verdade, quem é apresentado logo no primeiro parágrafo, a partir dos pensamentos de Laura, é Armando, o esposo, seu oposto. É sob o olhar atento de Armando que Laura busca cumprir um tipo de comportamento padrão esperado por “mulher decente”, e uma aceitação que vem da troca de olhares. Ao esposo, simbolicamente, cabe o papel daquele que julga, mesmo sendo seu destino não compreendê-la, aquele que, mesmo de fora da cena, orienta as escolhas de Laura, aprisionada e silenciada no ambiente da casa.

Mas como conhecer Laura? A personagem aparece inicialmente nos planejamentos metódicos que faz do uso de seu tempo, um tempo de futuro próximo onde sairá com o marido, pela primeira vez depois do “acontecido”, para um jantar na casa de um casal amigo, Carlota e João.

Já no segundo parágrafo Laura demonstra a forma como pensa o papel do feminino na forma como ordena os pensamentos de imaginar como deve se portar com seu esposo, o braço dado a ele, a sua merecida paz em conversar com outro homem esquecido de sua presença, as conversas banais que teria com Carlota, tão diferente de si, fazendo-a submissa à sua autoridade, sem que esta se ofenda, tão liberal em suas ideias de igualdade com o marido, coisa que ela silenciava, mas por dentro condenava.

Mas é também nesse mesmo parágrafo que Clarice atiga a curiosidade de seus leitores quando expõe, pelos pensamentos de Laura, que as pessoas a ajudariam a esquecer do acontecido, fato esse que ainda não fica claro ao leitor. A pergunta “há quanto tempo?” retoma muitas vezes na escrita do conto, sob o fluxo de consciência de Laura, que se sente culpada por algo que ainda não é revelado.

No terceiro parágrafo há a presença de um espelho, objeto de cenário bastante utilizado pela autora em seus escritos, por simbolizar o encontro do eu consigo mesmo. Também aqui, Clarice põe Laura em frente ao espelho. E o que ela vê? A cor marrom

predomina, “olhos marrons, cabelo marrom”. Veja bem, a autora sutilmente não utiliza a palavra “castanho”, como usualmente é feito para descrever cabelos e olhos, mas a palavra “marrom”, para criar um efeito proposital de monotonia, monotonia essa que dá segurança à Laura. Por que Laura não se sente segura? E aqui Clarice lança ao leitor a primeira de suas pequenas pistas ao longo do texto:

Por acaso alguém veria, naquele mínimo ponto de surpresa que havia no fundo de seus olhos, alguém veria nesse mínimo ponto ofendido a falta dos filhos que ela nunca tivera? (LISPECTOR, 1979, p 36).

Agora sim se começa a clarear a visão que se tem de Laura. Além de sua monotonia e de sua busca regrada por cumprir o papel de mulher na sociedade, o que a perturba, e que se esconde sob seus olhos marrons, é a falta de um filho que nunca veio. Assim, dá-se o primeiro passo para a compreensão da personagem, uma vez que talvez uma de suas angústias seja não sentir-se mulher por completo, da redução da sua humanidade doméstica pela sua falta da maternidade.

Ainda sem ter qualquer ação no enredo, Clarice vai descrevendo os pensamentos em fluxo de Laura, que passa a programar como se vestirá para o jantar, com um vestido também marrom, de gola de renda bege. Alienada de qualquer outro universo, Laura se preocupa, com seu jeito metódico, a organizar de forma mental o que lhe cabe em um espaço único e repetitivo, da casa, e por isso, a monotonia sem novos horizontes.

Enquanto toma o copo de leite, por ordens médicas (nova pista da autora), deixa seus pensamentos soltos, pensando na amiga Carlota e sua falta de compostura social e liberdade em ser (que lhe causa, sem admitir, certa inveja). Lembra-se das ordens médicas que cumpre com obediência cristã, mesmo que as considere contraditórias, uma vez que, ao mesmo tempo que lhe passa uma dieta de leite que deve ser seguida a risca para evitar ansiedade, no instante seguinte aconselha-a a não se preocupar demais e deixar que as coisas sigam seu percurso, não se esforçando muito a se encaixar ainda: “Abandone-se, tente tudo suavemente, não se esforce por conseguir – esqueça completamente o que aconteceu e tudo voltará com naturalidade” (p. 38).

Aqui o leitor começa a unir as peças do jogo espalhadas pela escrita clariciana, um jogo do não-dito feito por Clarice em sua escritura, a saber, que Laura volta de um período internada em um sanatório. Por isso sua preocupação com o jantar, por isso sua preocupação com a ordem da casa, onde tudo deve estar minuciosamente em seu lugar, porque a ordem local deve transmitir sua ordem interna.

Mas Lispector, de forma arguta, escolhe as palavras para demonstrar que ela senta-se como *visita* no sofá da casa, de uma casa que lhe é *impessoal*. Sente-se satisfeita com seu retorno ao que Laura denomina de planeta Marte, lugar da perfeição e da liberdade, de sua independência, já de volta ao mundo de seu esposo e amigos, de lugares e ocupações femininas, onde seus cansaços físicos lhe fazem bem, pois não possibilita que ela pense em Marte.

Porém, como Rosenbaum descreve, a autora demonstra essa “tensão entre o modelo de adequação e perfeição, que subsiste à custa da saúde mental de Laura, e a vertente desregradora que a empurra para a ruptura de tal aprisionamento” (2006, p. 122). Voltar à normalidade é estar ocupada e se cansar com as tarefas cotidianas, é ter seu marido não prestando atenção ao que ela lhe falava,

(...) o que não a magoava, compreendia perfeitamente bem que suas conversas cansavam um pouquinho uma pessoa, mas era bom poder lhe contar que não encontrara carne mesmo que Armando balançasse a cabeça e não ouvisse (LISPECTOR, 1979, p.44).

Quando nessa análise se apresenta uma atenção maior para o uso das palavras de Clarice é para demonstrar que a escrita é intencional, não é usada de forma neutra pela autora, mas ela escolhe sua linguagem para conduzir sua personagem, e também seu leitor, ao seu objetivo final.

Durante o fluxo de pensamentos de Laura, pensamentos que se misturam, de seu gosto pela rotina e pelo detalhe, do que deveria fazer para o jantar, acaba adormecendo e acordando um pouco mais tarde.

O conto parece mesmo levar ao jantar que terão mais tarde, até que, desperta de seu sono, Laura vê as rosas em cima da mesa. Eram rosas silvestres, pequenas e da cor rosa claro. Laura fica atônita diante da beleza das rosas, e repete “Como são lindas!” por seis vezes durante esse trecho do conto. Aqui se dá o momento catalisador de sua epifania: a beleza das rosas a fascina, mas também a constrange e perturba. É dado o primeiro passo. Em direção a quê? E Laura mesmo responde: “E também porque aquela beleza extrema incomodava. Incomodava? Era um risco. Oh! Não, por que risco? Apenas incomodava, eram uma advertência, oh, não! Por que advertência?” (p.47). A personagem é surpreendida na comparação entre a beleza perfeita das rosas e sua imperfeição de mulher comum, “marrom”.

Laura já pressente o perigo, um retorno às raízes de Marte de onde fugira há pouco tempo. E trata de pedir à empregada que, antes de partir, leve às rosas a sua amiga Carlota. Vê isso como uma forma de se livrar do risco. Assim, passa a se imaginar, em terceira pessoa, outra que não ela mesma (talvez porque não se reconheça nessa Laura que imagina), toda

tranquila e senhora de si, ao lado de um marido que não se preocupa se ela fica um pouco mais em silêncio, sem olhares trocados a um suspirar seu, e seria benevolente e atenciosa durante toda a noite. E assim esqueceria as rosas.

Era preciso nunca mais dar motivo para espanto, ainda mais com tudo ainda tão recente (...) nunca mais essa coisa horrível de todos olharem-na mudos, e ela em frente a todos. Nada de impulsos (p. 48).

É quando se segue o segundo ato pós epifania. E se agora se trata o texto como uma peça teatral dividida em atos é para dar maior emoção à narrativa e à análise. Em seu interior começa por se questionar por que não poderia ela ficar com as rosas, se já eram suas? Por que não tinha o direito de ficar com algo belo? E, em meio a uma culpa pastoral de que aquilo não eram modos de mulher casada e não poderia ficar com as rosas por pura birra, vai procurando argumentos que a persuadam da não entrega das rosas. “As rosas eram lindas” - volta a escrever Clarice, “Nunca vi coisa mais perfeita”, volta a repetir Laura, e o leitor a não compreender porque a beleza das rosas não poderia ser dela, e assim, também sua.

Lembrou-se do médico a lhe pedir que não se preocupasse, pois tudo voltaria com naturalidade. Mas ter o que era excepcionalmente belo, para Laura, não era natural, a coisa bonita nunca era de se ter, mas de se “Ser”. Apropriar-se das rosas era uma forma de apropriar-se de sua subjetividade. Por medo de mudar de ideia e parecer incoerente, Laura entrega as rosas para Maria, a empregada. Mas no fundo de seu ser, algo despertava “elas são lindas e são minhas, é a primeira coisa linda e minha!” (...) oh só desta vez! Só desta vez e eu juro que nunca mais!”(p.53). Laura se reelaborava, a partir de uma nova estética de criação de si. Ela era o Belo das rosas! Algo se quebrava, alguma coisa acontecia, algo que não é dito, revelando a intimidade de seus sentimentos reprimidos, mas pressentido pelo leitor, que já sente as mesmas sensações que Laura e a mesma falta pelas rosas.

No terceiro ato que se segue à epifania, momento anterior crucial para a mudança de Laura, - por onde anda Laura? – esta está sentada no sofá da sala, no silêncio que se segue à partida da empregada e ao princípio da noite. Já sem as rosas, sentindo falta das mesmas sobre a mesa. Não, como uma falta ainda maior. “Cadê minhas rosas?”, queixava-se como uma criança, ou como uma mulher que encontrara nas rosas a porta de saída de um mundo monótono e regrado da qual não pertencia. Sentia-se desperta. E como tão bem Clarice utiliza as palavras como formas de comparação para levar seu leitor a seu universo literário: “se sentia acesa, assim, como um vaga-lume se acende” (p. 55). E Clarice, assim como conduzindo uma criança pela mão, vai também escrevendo o que é difícil de ser narrado e por

isso mesmo, chega-se ao quase dos limites poéticos, no limiar do indizível: a estupefação diante desse mundo, de Laura e também de seu leitor.

No quarto e último ato, talvez o mais esperado, momento em que a escrita clariciana vive em sua potência máxima, dá-se a chegada do marido. O marido, representação daquilo que Laura deve ser. O marido, a negar-lhe ouvidos atentos, a olhá-la todos os dias em expectativa, para depois, num sorriso de alívio, acordo selado no silêncio com sua esposa, perceber que nada mudara. Laura ainda continuava lá e sorriria de volta. Armando, a representar o lugar dado a ela, como mulher, em sua casa, Sua, como se fosse dona de um espaço extraordinariamente bom, reprimida em suas manifestações de subjetividades. Pois Ser era sinal de loucura, era sinal de não pertencimento a essa sociedade patriarcal que vivia.

Finalmente o encontro com o marido. Momento de clímax, onde Clarice merece ser transcrita:

E na porta mesmo ele estacou com aquele ar ofegante e de súbito paralisado como se tivesse corrido léguas para não chegar tarde demais. Ela ia sorrir. Para que ele enfim desmanchasse a ansiosa expectativa do rosto, que sempre vinha misturada com a infantil vitória de ter chegado a tempo de encontrá-la chatinha, boa e diligente, a mulher sua. Ela ia sorrir para que de novo ele soubesse que nunca mais haveria o perigo de ele chegar tarde demais. Ia sorrir para ensinar-lhe docemente a confiar nela. Fora inútil recomendarem-lhes que nunca falassem no assunto: eles não falavam mas tinham arranjado uma linguagem de rosto onde medo e confiança se comunicavam, e pergunta e resposta se telegrafavam mudas. Ela ia sorrir. Estava demorando um pouco, porém ia sorrir (p. 56).

Mas como ao homem cabe o não entendimento, ele não compreendeu quando ela lhe diz: “Voltou, Armando, voltou.” (p. 56). E é no silêncio que Clarice decide fazer com que eles se entendam, não nas palavras proferidas, mas nos sussurros das entrelinhas daquilo que não foi dito, no silêncio antes das palavras, naquilo que só mais tarde, quando da escrita de *Água viva* (1973) Clarice vai nomear de indizível.

Ao observar Laura irradiada de “luz de vaga-lume”, revelada em sua existência, liberta de sua tutela (ela não precisa mais dele), constituindo-se em sua subjetividade, mesmo que pela destruição de si mesma, Armando busca a compreensão não revelada: Laura se tornara a própria rosa! E é pelo silêncio que Clarice leva compreensão ao homem, pela observação de Laura, por sua solidão perfeita e inalcançável, que ele finalmente compreende a revelação do humano, o descortino da existência, que se dá pela liberdade. “Da porta aberta via sua mulher que estava sentada no sofá sem apoiar as costas, de novo alerta e tranquila como num trem. Que já partira” (p. 58).

As mulheres, neutralizadas pelo cotidiano doméstico, onde nos limites da casa se constroem o papel feminino, sentem carência e caminham em busca daquilo que pode completá-las. Personagens que descobrem que o que lhes é oferecido pela sociedade como meio de realização pessoal acaba sendo uma redução das dimensões do seu próprio eu.

Clarice, por sua própria condição de mulher, e pela condição que sempre nega de escritora, encontra a partir da criação e do caráter libertário das palavras, na concepção de suas personagens mulheres a sua representação, e assim, sua própria liberdade.

A fuga a esse cenário onde o homem é o epicentro de tudo, onde às mulheres cabe a ordem da vida doméstica, dos cuidados com os filhos e marido, só pode se dar através do devaneio, da loucura ou da luta, daquilo que interfere e fere seu ambiente “marrom”, ou seja, sempre no limiar de si mesmas, sob um estado de eterna vigilância em que Clarice as coloca para se descobrirem em si. O universo que compõe a normalidade é o do âmbito familiar, das lembranças ou das esperas. A existência represada é caótica.

E assim, a autora rompe com a imagem submissa da feminilidade, e torna a mulher alguém que decide seu espaço privado e público, nem sempre de forma espontânea, por vezes às duras penas, para a utilização das ferramentas que as constituem em si mesmas, num projeto de literatura em construção com a subjetivação de si e de outras mulheres.

E nesse limite extremo onde a vida torna-se periclitante que Clarice vai se utilizar da linguagem, e do recurso da epifania, e também do silêncio das entrelinhas, para possibilitar que essas mulheres encontrem suas linhas de fuga, sua liberdade e a constituição de si, rumo ao descortino da existência.

Não, o caminho não é fácil, Clarice já demonstra isso com suas obras. E encontra nas palavras uma forma de apontar as possibilidades de um vir a ser no mundo feminino. Mas as palavras estão vivas e são corpos, e assim, é pelos descaminhos das epifanias e dos corpos-textos que a autora dá as possíveis respostas às mulheres, para que saibam que não estão sozinhas e que as saídas estão lá, em algum lugar, entre a escrita, o corpo e o indizível.

CONSIDERAÇÕES FINAIS OU À BEIRA DO ABISMO

Ouve, por eu ter mergulhado no abismo é que estou começando a amar o abismo de que sou feita. (Clarice Lispector – A paixão segundo G.H. 2009, p. 146).

É preciso finalizar a tese, ainda que ela tenha aberto novas e muitas portas para outras pesquisas e debates. Clarice, em sua linguagem e suas obras, é estilhaço de vidro colorido ao sol, refletindo luz para todos os lados.

No primeiro capítulo, partiu-se da compreensão do sujeito, não como sujeito ontológico filosófico, transcendental, mas sujeito histórico. Esse sujeito é normalizado por relações de força, pelos dispositivos biopolíticos de poder e saber que o enovelam, mas que também encontra seus pontos de fuga, escapando das linhas que se emaranham ao seu redor.

Nesse capítulo a preocupação foi apresentar alguns dos conceitos foucaultianos usados ao longo da pesquisa, como a questão do sujeito, da sociedade disciplinar e biopolítica, da possibilidade de se constituir um sujeito ético a partir de uma *àskesis*, o que acaba por constituir-se numa subjetividade ética.

Tal sujeito constitui-se a si mesmo a partir de práticas onde se prenuncia uma estética de si, ou em outras palavras, técnicas que fazem do sujeito tornarem-se sujeito político, no sentido de uma prática de um governar-se a si e um governo do outro, pois falar em processo de subjetivação já contempla o outro nessa arte.

Nesse capítulo a escrita foi apresentada como uma forma de processo de subjetivação, uma escrita própria dos gregos antigos, que tinha por dever a enunciação de uma verdade sobre si mesmo e dessa forma, o objeto desse estudo é delineado: a partir do interesse em se demonstrar que na sociedade moderna, é possível a realização da constituição do sujeito, que pode dar-se pela escrita, a pesquisa volta-se para a leitura dos textos de Clarice Lispector. A escrita em Clarice cumpre seu papel de apresentar sua verdade, de uma escolha ética sobre sua vida e sua obra, ou nas palavras da própria autora: “Mas a palavra foi aos poucos me desmitificando e me obrigando a não mentir” (LISPECTOR, 1973, p 52).

Deste modo, buscou-se enxergar, a partir de sua escrita inovadora, em seus métodos, seus usos linguísticos, seus fluxos de consciência, nas suas epifanias, na sua forma de libertar-se, enfim, pelas e nas palavras, naquilo que torna sua escrita única, aquilo que os gregos chamavam de exercício de si.

E assim, em suas obras, e em especial, naquelas que foram aqui debatidas, a alteridade torna-se espaço de releituras, de si e também de seu outro, quer seja um narrador criado, quer seja seu leitor.

Essa forma de conceber a linguagem tornou-a livre, ainda que enredada pelas relações de poder (relações de produção e venda com sua editora, por exemplo, processos que nos tornam subordinados), de uma literatura que a aprisionasse, vide a dificuldade em classificá-la e o vasto rol de temas de pesquisas que a utilizam como objeto. Para além de seu papel de autora e produtora de uma discursividade disciplinadora, e aqui lembrar-se das discussões em Foucault (1992a), Clarice transforma sua escrita num caminho, uma saída para um subjetivar-se, tornando-se sujeito de si e dando ao seu leitor a mesma oportunidade de subjetivação.

Suas obras são exercícios de si, de uma prática escrita em Clarice. Uma prática que se inicia com *Perto do coração selvagem* (de 1943), já como um soco no estômago de seu leitor, e não se estagna, ao contrário, vai se desenvolvendo e tomando forma, constituindo-se no sujeito Clarice. Cada livro, uma proposta e um convite de sujeitar-se a si mesmo a partir de um autogoverno e também ao outro, porque o cuidado de si leva ao cuidado do outro, numa íntima relação de correspondência.

O outro para Clarice é a ponte, o outro lado de sua escrita, que só se realiza a partir do conhecimento de que o outro está lá. Como diz Clarice ao *Jornal do Brasil*, na década de 1960,

(...) O atalho com sombras refrescantes e reflexo de luz entre as árvores, o atalho onde eu seja, finalmente eu, isso não encontrei. Mas sei de uma coisa: meu caminho não sou eu, é outro, é os outros. Quando eu puder sentir plenamente o outro estarei salva e pensarei: eis o meu ponto de chegada (LISPECTOR apud GOTLIB, 1995, p. 465).

Sendo assim, no segundo capítulo, foi possível pensar a escrita de Clarice como uma espécie de prática de um governo de si que leva a um ethos poético, sendo a escrita um ato de liberdade, e dá as possibilidades de seu leitor, a partir de suas personagens, também se tornar sujeito.

Depois de realizado seu estado da arte, compreensão desde sua produção até sua recepção pelo público, seu livro inicial pôde ser utilizado como forma de prática dos conceitos foucaultianos, e mais, onde Clarice colocava a si mesmo na escrita.

Para que tal olhar e debate se concretizassem, partiu-se da leitura e análise de sua obra: *Água viva* (de 1974), livro de grande complexidade, não somente pelas escolhas linguísticas realizadas, estrutura textual sem nenhuma narrativa que guiasse os passos da personagem não nomeada (estilo já sendo gestado no ventre do livro *A paixão segundo G.H.*, de 1964), mas também por ser uma das obras em que a autora se expõe mais claramente e reflete junto ao leitor, esse outro que não pode faltar, toda sua preocupação com as palavras e o destino dado a elas.

Com *Água viva*, compreendeu-se que a linguagem tem mil moldes e que as palavras podem ser usadas tanto para a afirmação daquilo que já dado, um processo de objetivação de corpos e disciplinarização de comportamentos, como foi possível compreender com Foucault (1992a), ao pensar o autor em seu papel de transmissor de discursividades.

Mas também as palavras aqui encontram outros caminhos, caminhos esses escondidos nas entrelinhas da linguagem para a constituição e o fortalecimento do ser em si. A palavra de Clarice é escrita em “estado potencial” (expressão da própria autora em carta para o amigo Lúcio Cardoso, na década de 1940), palavra que queima e deixa marcas, como águas vivas ao mar, e na busca por uma vida ética, a autora descobre que as palavras não são suficientes, é preciso também se criar no indizível.

Assim, chega-se à compreensão do que a escrita significa para a autora: uma experiência-limite, uma utilização das palavras ao seu grau máximo, em toda sua potência criadora, até onde a linguagem não mais pode ir e chega-se ao que é indizível, as entrelinhas das palavras, o silêncio.

Nessa infinita busca por si mesma, onde encontra novas formas de compor o corpo a partir das palavras, chega enfim, ao que talvez seja a grande contribuição de Clarice para se compreender e por em prática um efetivo viver ético: é preciso chegar à potência da palavra, e essa potência, essa força vital da escrita, de si e do outro, em si e no outro, só se encontra na liberdade do silêncio, do indizível, onde as palavras já não bastam, e são as entrelinhas os segredos para um viver ético. O silêncio, o indizível, aquilo que não se consegue ser dito é a potência da obra clariciana, é o que lhe dá vida, é o que instiga os leitores, um indizível que encontra sua resposta numa escrita que não é qualquer uma, mas um corpo-texto a ser descoberto.

A leitura de *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, realizada no terceiro capítulo, é a contemplação dos conceitos foucaultianos sobre a constituição de um sujeito a partir de uma *àskesis* ética postas em práticas pelas palavras de Clarice. Pela análise da obra em si, sua produção e críticas recebidas, é um dos livros que Clarice mais subverte a estrutura canônica das narrativas, em sua forma física, ao utilizar, dos pontos e parágrafos, instrumentos de desestruturação narrativa.

Aqui, é como se a autora tivesse mesmo lido Foucault e todo o processo pelo qual sua personagem Lóri vivencia, de sua própria descoberta, para a entrega e descoberta do outro, Ulisses, são vistas nas passagens dos livros do filósofo, nos dois últimos volumes da *História*

da Sexualidade. Ao seu final, não é um processo de subjetivação vivenciado somente pela palavra, mas também pelo corpo.

Esse debate leva a tese ao seu próximo passo, ainda no mesmo capítulo, a leitura e discussão do livro *A via crucis do corpo*, numa escrita cheia de reservas e explicações ante sua criação. A realização de sua fortuna crítica é ponto importante para compreender as condições em que o livro é realizado e recebido, e a forma como Clarice consegue ainda se impor em seu texto e ser ela mesma. É a experiência-limite da própria autora, que precisou encontrar novos caminhos, trilhas escondidas através das palavras, para se colocar num texto que, antecipadamente sabia que seria mal recebido, devido à força de seu nome como escritora e, sendo assim, já moldada pelas relações biopolíticas e discursivas que envolvem a literatura em geral.

A linguagem, nesse livro, propositalmente não é a mesma, agora mais crua, mais corpórea, mas realizada de forma plenamente consciente, como todo escrito clariciano, texto que dilacera.

O objetivo agora é demonstrar que o corpo também fala, sente, se expressa, esse corpo como complemento da linguagem, e um novo conceito é utilizado: corpo-texto, como forma de captar essa sutil linha que liga um corpo à sua textualidade, um corpo que pode ser escrito, que Clarice tão bem conseguiu captar.

Com a análise desse livro, demonstrou-se que o corpo também pode abrir as portas para os processos de subjetivação do sujeito, para além da classificação heteronormativa dos indivíduos. Aqui nesses contos, as personagens são livres para a construção de si mesmas, sem a contraposição binária entre o feminino e o masculino, pois se compreende que as composições são vastas e diferentes, mas não realizadas sem tensões e conflitos.

Enfim, ao chegar ao último capítulo o objetivo foi debater esse corpo, como um corpo feminino, que se compõe em corpo-texto. O livro *Laços de família* é o último livro a ser apresentado e debatido nessa pesquisa e não foi a primeira escolha a ser feita. Houve um momento de dúvida, pois vasto era o campo de criação de personagens do universo feminino de Clarice. Foi preciso silenciar a autora que nessa pesquisa escreve, e, nesse silêncio, deixar-se ouvir as vozes das personagens que sussurravam, em seus corpos-textos.

Havia *Joana* (primeira e inesquecível personagem de *Lispector*, de 1944) que marca sua presença na estreia de sua criadora. Mulher forte, que resiste às cobranças feitas a ela pelo fato de ser mulher. Com seus inúmeros fluxos de consciência vai apresentando um universo seu, onde ninguém cabe, nem o marido e sua amante, nem filhos, nem seu próprio amante e

Lispector termina sua trajetória onde ela na verdade, só se inicia, numa viagem solitária a algum lugar. Também haveria como possibilidade de escolha *Virgínia* (O lustre, de 1946) ou *Lucrécia* (A cidade sitiada, de 1949), cada uma delas, que ao seu modo, acabam por abrir caminhos em sua trajetória de mulher para compor-se em sujeito. Talvez então a última personagem publicada em vida, Macabéa, com todas as características que a distanciam das outras personagens claricianas. Nordestina, retirante, semianalfabeta, pobre, Macabéa dói em sua existência e destino já conhecido. Seu momento de libertação é, intencionalmente, seu momento de morte, morte da personagem, morte da autora, nossa morte.

Mas foi ao reler *Laços de família*, primeiro livro de contos de Clarice, que se conseguiu ouvir os gritos e falas das personagens que nele se compunham. Quase todo o livro é composto de personagens femininas, cada uma delas incorporando o papel social que a elas cabem, num cotidiano medíocre fadado ao doméstico. Entre o que é proferido e o silêncio, elas seguem. As personagens só passam a serem ouvidas quando pelos seus processos epifânicos, que a tiram de suas rotinas, toca suas feridas, para lhes lançar um enfrentamento e um desafio. É a vida lhe enfrentando cara-a-cara, com seus olhos vorazes e lhes perguntando: “qual é a escolha?”. E elas escolhem. Tanto Ana recolhendo-se novamente a seu núcleo familiar, agora dona desse espaço, compreendendo seu corpo e suas linguagens, quanto Laura, que escolhe a estrada que, em busca da imitação do belo como elemento filosófico de compreensão de si, lhe leva à loucura, e assim, sua forma encontrada de libertação. Voltando ou não ao cotidiano do lar, elas escolhem e se tornam sujeitos em si, porque esse cotidiano já é outro.

Assim, ao pensar em todas as obras claricianas, ao fim da trajetória feita por Clarice, sua escrita não é mais a mesma, e nem poderia ser. Ela ousa, ela cria e é livre, no sentido foucaultiano de liberdade, onde poder e liberdade se entranham e constituem um novo caminho para a literatura. Em sua escrita, vivenciada como uma prática de si, torna o corpo escrito um corpo livre, e paralelamente, torna seus leitores, também sujeitos de um ethos de vida.

Ao fim do processo, que na verdade é circular e constante, e que se finda somente com a morte, morte da criatura e da criadora, a escrita literária clariciana cumpre enfim seu papel, de um governo de si e dos outros (seus leitores), pois descobre cuidar de si num processo que perpassa pela criação da palavra como espaço de liberdade, um universo de palavras que buscam o silêncio.

Esse silêncio é um silêncio que grita, de um corpo mudo que agora se escreve como dono de si mesmo, como revelação, como sujeito livre (ainda que imbricado num campo de relações de força, relações de poder-saber que nunca deixam de existir). Um corpo que fala e mostra os processos pelos quais encontra sua saída, seus pontos de fuga em direção à liberdade mesma do sujeito. A esse corpo que se escreve lhe é dado voz, pela luta, pela batalha de um processo de subjetivação de si e do seu leitor, que não sai ileso dessas leituras.

Ler Clarice é também aceitar e se permitir ser sujeito dessa escrita que rompe com o silêncio dos corpos, permite que eles falem, se escrevam, muito além da escrita heteronormatizada dos saberes, mas um corpo-texto escrito em sua liberdade. Ser leitor de Clarice é abrir várias portas, pois vastas são as possibilidades de subjetivação, é realizar nossa experiência-limite.

Talvez a autora mesmo não tenha tido a noção clara da dimensão da resistência criada pela sua literatura e não soubesse que seus escritos dão asas e nos permitem, também a nós, seus leitores, sermos o outro que se complementa. Mas eu duvido muito que Clarice não tivesse essa compreensão. Ela sabia como jogar com as palavras, o perigoso jogo da disciplina e da liberdade. Cada forma de linguagem escolhida, cada palavra pronunciada e cada silêncio do indizível compõe uma literatura que agora é resistência.

Este é o projeto de Clarice em toda sua obra, entremear a sua história, de suas personagens e de seus leitores num processo único de subjetivação do sujeito, por vias aonde a escrita vai expressando e constituindo aquilo que há de mais único em todos nós, onde as palavras já escapam dos limites da ficção, no limite máximo do que podem criar, para ingressarem no terreno do que se pode chamar de uma prática de si.

Quando G.H (personagem de *A paixão segundo G.H*) pede: “Dá-me tua mão desconhecida, que a vida está me doendo, e não sei como falar” (p. 33), a outra mão é minha, é nossa, do seu leitor. Mão essa que senti segurando a minha durante toda produção dessa tese, até poder equilibrar-me com minhas próprias pernas e pudesse constituir-me em sujeito, um sujeito feminino que luta e batalha. Foi na leitura clariciana que encontrei as forças necessárias para a resistência, para minha militância feminista e as minhas práticas de liberdade.

Nesse caso, a grande contribuição de Clarice para a compreensão do feminino foi perceber que esse corpo pode ser textualizado, o texto como uma potência criadora de resistências, sua arte escrita como práticas de lutas que influenciaram tantas de suas leitoras,

como eu, a assumir e criar seu próprio universo feminino, suas próprias representações, seu próprio caminho, pela palavra ou pelo silêncio.

Confesso que o trabalho foi árduo, me vi muitas e muitas vezes vivenciando essa leitura, para além do trabalho acadêmico científico, e me permitindo ser envolvida pelo seu universo das palavras que não falam, emudecem, indizíveis e dão sentido ao corpo. Assim, também eu, autora dessa pesquisa fui me permitindo subjetivar-me e ser o outro de sua literatura. Uma literatura que me fez enxergar-me como um sujeito feminino que se expressa, numa escrita como ato de resistência.

Também me faz perceber que o movimento feminista do qual sou ativista, mais por ação de esclarecimento e sororidade, do que por envolvimento em movimentos políticos, me permite enxergar e compreender que o processo da mulher constituir-se a si mesma, reconhecendo seu feminino, é um processo lento e complexo, como tão bem Clarice demonstra em suas personagens. Isso modifica meu olhar sobre esse processo de constituição do feminino em outra mulher, na outra, minha irmã, pois agora consigo compreender que a resistência de parte das mulheres quanto ao feminismo é mais por desconhecimento e lentidão dessa constituição do feminino, por medo, do que por resistência e negação.

Clarice, enfim, cumpre seu papel. Pega na mão do leitor (na minha mão) e o conduz ao seu universo literário, não sem dor. Oferece a chance de atravessar o umbral das portas e o convite para algo novo, o que oferece vai além da literatura, mas oferece também o segredo das possibilidades de resistência, de encontro consigo mesmo e com a sua verdade e de uma vida como um ethos poético e como prática de liberdade, para ser mulher, para ser pensadora, para ser feminista!

A escrita dessa tese foi também minha escrita de si.

Agora preciso da tua mão, não para que eu não tenha medo, mas para que tu não tenhas medo. Sei que acreditar em tudo isso será, no começo, a tua grande solidão. Mas chegará o instante em que me darás a mão, não mais por solidão, mas como eu agora: por amor. (Clarice Lispector – A paixão segundo G.H. 2009, p. 170)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABIAHY, Ana Carolina de Araujo. **Representações da tensão entre o sujeito feminino e a sociedade em Clarice Lispector**: Uma análise dos contos "A Fuga", "A Imitação da Rosa" e "Amor". João Pessoa, 2006.

ALMEIDA, Leonardo P. O conceituo foucaultiano de literatura. **Filosofia**, Unisinos, set/dez, 2008.

ALVES, Marco Antônio de Sousa. A escrita literária em Foucault: Da transgressão à assimilação. **Em tese**. Belo Horizonte, v. 19 n. 1 jan.-abr. 2013.

ANDRADE, Ana Luísa. **O corpo-texto canibal em Clarice Lispector**. Revista Anuário de Literatura I, 1993. Disponível em <
<https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/download/5230/4659>> Acesso em: 05/11/2018

ANDRADE, Maria da Graça Fonseca. **Da escrita de si à escrita fora de si**: uma leitura de Objeto gritante e Água viva de Clarice Lispector. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

ATWOOD, Margaret. **O conto de Aia**. Rio de Janeiro: Rocco, 1985.

AUGUSTA, Nísia Floresta Brasileira. **Conselhos à minha filha**. Rio de Janeiro: Typ. de F. de Paula Brito, 1845.

_____. **Direitos das mulheres e injustiça dos homens**. São Paulo: Editora Cortez, 1989 (1832).

ÁVILA, Affonso. **O modernismo**. São Paulo: Perspectiva, 1975.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de Literatura e de Estética**. São Paulo: UNESP, 1988.

BAMPI, Lisete. Governo, subjetivação e resistência em Foucault. **Revista Educação e realidade**. Vol 27, Jan./jun, 2002.

BARANDAS, Ena Euridice Eufroaina. **O Ramalhete**. Porto Alegre, Nova Dimensão, 1990.(1845)

BARBOSA, Allan Michell. **A poética do silêncio e a aprendizagem do ser em Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres**, de Clarice Lispector. Dissertação de mestrado. Brasília: UnB, 2014.

BARBOSA, Pietrine Piaiva. A análise da noção de sujeito em Foucault: um estudo para a compreensão do debate contemporâneo entre modernidade e pós-modernidade na pedagogia. **Revista Filosofia Capital**. Brasília, Vol. 9, 2014, p. 6-21.

BEAUVOIR, Simone de. **Privilèges**. Paris: Gallimard, 1955.

_____. **Memórias de uma moça bem comportada**. São Paulo: Difel, 1961(1958).

_____. **O segundo sexo**. Vol.2. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1967.

_____. **A velhice**. São Paulo: Ed. Difel, 1976 (1970).

_____. **Uma morte muito suave**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984 (1964).

BERGMAN, Ingmar. **Imagens**. Editora Martins Fontes, 1996.

BORELLI, Olga. **Clarice Lispector**: esboço para um possível retrato. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

BRANCO, Lúcia Castelo; BRANDÃO, Ruth Silviano. **A mulher escrita**. Rio de Janeiro: Lamparina Editora, 2004.

BRITO, Mário da Silva. **História do modernismo brasileiro**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1997.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1990.

_____. Críticamente subversiva. In: JIMÉNEZ, Rafael M. Mérida. **Sexualidades transgresoras**. Una antología de estudios queer. Barcelona: Icária editorial, 2002.

_____. **Relatar a si mesmo**: crítica da violência ética. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

CANDIDO, Antônio. **Literatura e Sociedade**: estudos de teoria e história literária. 2ed. São Paulo: Companhia Nacional, 1967.

_____. No raiar de Clarice Lispector. In: **Vários escritos**. São Paulo: Duas cidades, 1977.

_____. **Formação da literatura brasileira**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981.

_____. **Iniciação à literatura brasileira**. São Paulo: Humanitas, 1999.

CANDIOTTO, Cesar. **Foucault e a crítica da verdade**. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

CARDOSO JR. Hélio Rebello. (org.) **Foucault, Deleuze, Guattari**: corpos, instituições, subjetividades. São Paulo: Annablume, 2011.

_____. Corpo e sexualidade entre disciplina e biopolítica. In: SOUZA, Luís A. F. de. SABATINE, Thiago Teixeira; MAGALHÃES, Bóris Ribeiro. **Michel Foucault**: sexualidade, corpo e direito. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011.

CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. **Foco narrativo & fluxo da consciência**: questões de teoria literária. São Paulo: Pioneira, 1981.

CAVALHEIRO, Juciane dos Santos. A concepção de autor em Bakhtin, Barthes e Foucault. **Rev. Signum: Estudos da linguagem**. Londrina, n.11/12, dez. 2008, p.67-81.

CHIAPPINI, Lígia. Pelas ruas da cidade uma mulher precisa andar. **Revista da USP**. São Paulo, n.1, 1996. Disponível em < <http://www.revistas.usp.br/ls/article/view/682/689>>. Acesso em 15/06/2014.

CIXOUS, Hélène. **A hora de Clarice Lispector**. Rio de Janeiro: Exodus, 1999.

_____. “The Laugh of the Medusa” [1975]. In: FREEDMAN, Estelle B. **The essential feminist reader**. New York: Modern Library, 2007.

COBRA, Ercília Nogueira. **Virgindade inútil**: novela de uma revoltada. São Paulo: Ed. Anchieta, 1922.

COELHO, Mariana. **A evolução do feminismo**: subsídios para a sua história. Curitiba: Imprensa Oficial do Paraná, 2002 (1933).

COLLINS, Patricia Hill. **Black feminist thought**. Boston: Hyman, 1990.

COMIN, Fabio Scorsolini; SANTOS, Manoel Antônio dos. Todos passam pela via crucis: a corporeidade em Clarice Lispector. **Revista Psicologia em estudo**. Maringá, Vol.15, n.3, setembro, 2010.

CORRÊA, Camila Chernichiarro de Abreu. **Da submissão ao mando: a estética de Clarice Lispector em perspectiva formativa**. Dissertação de mestrado. Brasília, UnB, 2014.

CORRÊA-ROSADO, L. C. Nas teias da emoção: a patemização na seção “Nossa conversa” de Clarice Lispector sob a perspectiva semiolinguística. **Linguasagem**. São Paulo, v. 1, p. 1-25, 2011.

COSTA, Marisa C. Vorraber. **Escola básica na virada do século**: cultura, política e currículo. São Paulo: Cortez, 1996.

_____ (org.). **Caminhos investigativos**: novos olhares na pesquisa em educação. Porto Alegre: Mediação, 1996.

_____ (org.). **Caminhos investigativos II**: outros modos de pensar e fazer pesquisa em educação. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

CRUZ, Soraia G. F. Paiva. **A produção da subjetividade em grupo de crianças em situação de risco pessoal e social e adolescentes em conflito com a lei**. Tese de doutorado. Marília: UNESP, 2001.

DELEUZE, Gilles. **Conversações, 1972-1990**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

DUARTE, André. **Vidas em risco**: crítica do presente em Heidegger, Arendt e Foucault. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

DUARTE, Constância Lima. Feminismo e literatura no Brasil. **Estudos Avançados**. vol.17 n.49 São Paulo Sept./Dec. 2003.

FACINA, Adriana. **Literatura e Sociedade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

FONSECA M A. **Michel Foucault e a constituição do sujeito**. São Paulo: EDUC: 2011.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 1981.

_____. **Vigiar e punir** – o nascimento da prisão. Petrópolis: Vozes, 1988.

_____. Qu'est-ce que la critique? Critique et Aufklärung. In: **Bulletin de la Société Française de Philosophie**, Paris, ano 84, n. 2, p. 35-63, avril-juin, 1990.

_____. **O que é um autor?** Lisboa: Passagens, 1992a.

_____. A escrita de si. In: **O que é um autor?** Lisboa: Passagens. 1992b.

_____. Verdade e subjetividade. **Revista de comunicação e linguagem**. Lisboa, Edições Cosmos, nº 19, 1993.

_____. O sujeito e o poder. *In*: DREYFUS, H. L. & RABINOW, P. **Michel Foucault. Uma trajetória filosófica: para além do estruturalismo e da hermenêutica**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

_____. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1999a.

_____. Loucura, Literatura e Sociedade. *In*: FOUCAULT, Michel. **Problematização do sujeito: psicologia, psiquiatria e psicanálise. Ditos & Escritos I**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1999b.

_____. Linguagem e literatura. *In*: MACHADO, Roberto. **Foucault, a filosofia e a literatura**. Rio de Janeiro: JZE, 2000.

_____. Prefácio à Transgressão. *In*: M. FOUCAULT, **Ditos e Escritos**, 2001a.

_____. **Os Anormais**. Curso no Collège de France (1974-1975). São Paulo: Martins Fontes, 2001b.

_____. A escrita de si. *In*: FOUCAULT, Michel. **Ditos e Escritos**. Ética, Sexualidade e Política. Vol. V. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004a.

_____. Ética, sexualidade e política. **Ditos e escritos** vol. V. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004b.

_____. **Em defesa da sociedade** – Curso no Collège de France (1975-1976). São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. **Arqueologia do Saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

_____. A escrita de si. In: FOUCAULT, Michel. Ética, sexualidade e política: **Ditos e escritos**, vol. V. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

_____. **A ordem do discurso**: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. São Paulo: Loyola, 2007.

_____. **Segurança, território e população**. Curso no Collège de France (1977-1978). São Paulo: Martins Fontes, 2008.

_____. **A hermenêutica do sujeito**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

_____. **História da sexualidade**: A vontade de saber. Vol. I. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2012.

_____. **O governo de si e dos outros**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.

_____. **História da sexualidade**: O uso dos prazeres. Vol.2. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2014a.

_____. **História da sexualidade**: O cuidado de si. Vol.3. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2014b.

_____. **Subjetividade e verdade**. Curso no Collège de France (1980-1981). São Paulo: Martins Fontes, 2016.

_____. **A coragem da verdade**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2017.

FRANCONI, Rodolfo A. **Erotismo e poder na ficção brasileira contemporânea**. São Paulo: Annablume, 1997.

FRASER, Nancy. **Justice interruptus**. New York: Routledge, 1997.

FRIEDAN, Betty. **A mística feminina**. Petrópolis: Vozes, 1963.

GALLO, Sílvio (org.). **Foucault e a destruição das evidências**. Piracicaba: Editora da UNIMEP, 1995.

GAY, Roxane. **Má feminista**. New York : Harper Perennial, 2014.

GOLDMANN, Lucien (org.). **Sociologia da Literatura**. São Paulo: Mandacaru, 1989.

GOMES, Carlos Magno. Estudos culturais e crítica literária. **Revista da Anpoll**, v. 1, n. 30. Florianópolis: UFSC, 2011.

GOTLIB, Nádia Battella. **Clarice** - Fotobiografia. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2014.

_____. **Clarice**: uma vida que se conta. São Paulo: Ática, 1995.

GUARIZO, Adriana Monteiro Piromali. **Uma poética do escrever e da escrita em Água Viva, de Clarice Lispector**. Tese de doutorado. São José do Rio Preto, 2013.

GUIN, Ursula K. Le. **Os despossuídos**. São Paulo: Editora Aleph, 1974.

HILL, Amariles Guimarães. A experiência de existir narrando. In: LISPECTOR, Clarice. **Seleta**. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1976.

HOOKS, Bell. **Feminist theory**: from margin to center. Cambridge, MA: South End Press, 1984.

JOSIOWICZ, Alejandra. El género de la intimidad: Katherine Mansfield y Clarice Lispector. **Cadernos Pagu** no.34 Campinas Jan./June 2010.

KRAEMER, Celso. **Ética e liberdade em Michel Foucault**: uma leitura de Kant. São Paulo: Educ/Fapesp, 2011.

LIBANORI, Evelyn Vania. **Água viva**: o processo criador de Clarice Lispector e o papel do leitor. Dissertação de mestrado. Assis: UNESP, 1996.

LIBLIK, Carmem Silvia da Fonseca Kummer. A contrassexualidade como superação das dicotomias de gênero e sexo. **Revista Estudos Feministas**. Florianópolis Vol.24, nº2, mai./ago. 2016.

LINS, Álvaro. A experiência incompleta – Clarice Lispector. In: **Os mortos de sobrecasaca**: ensaios e estudos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

LISBOA, Rosalina Coelho. **Rito pagão**. São Paulo: Monteiro Lobato & C, 1921.

LISPECTOR, Clarice. **Perto do coração selvagem**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998a (1943)

_____. **Água viva**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998b (1973)

_____. **A via crucis do corpo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998c (1974).

_____. **A hora da estrela**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998d. (1977)

_____. **Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998e (1969).

_____. **A legião estrangeira**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999a. (de 1964)

_____. **Descoberta do mundo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999b (1984).

_____. **Correio feminino**. Organização de Aparecida Manzo. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

_____. **Outros escritos**. Organização de Teresa Montero e Lícia Maria Nunes. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

_____. **Só para mulheres**. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

_____. **A paixão segundo GH**. Rio de Janeiro: Rocco, 2009 (1964).

LUCKÁCS, Georg. **Ensaio sobre literatura**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1965.

MACHADO, Roberto. **Foucault, a filosofia e a literatura**. Rio de Janeiro, Zahar, 2000.

MARCOS, Cristina. Do que se pode ler em Clarice Lispector: sublimação e feminino. **Rev. Dep. Psicologia UFF** vol.19 n.1 Niterói, 2007.

_____. A escrita da voz em Clarice Lispector: Água Viva. **Revista Graphos**. UFPB/PPGL (PUC-MG), vol. 15, nº 2, 2013.

MENDES, C. L. O corpo em Foucault: superfície de disciplinamento e governo. **Revista de Ciências Humanas**. Florianópolis EDFSC, n. 39, abril, 2006, p. 167-181.

MENEZES, Antonio Basilio Novaes Thomaz de. Foucault, Borges e a experiência da linguagem. **Rev. Saberes**. Natal, v. 1, n.1, dez. 2008.

MILAN, Betty. **A força da palavra**. Rio de Janeiro: Record, 2012.

MILLETT, Kate. **Política sexual**. Reino Unido: Rupert Hart-Davis, 1970.

MILLIET, Sérgio. **Diário crítico**. São Paulo: Brasiliense, 1945.

MISKOLC, Richard. A Teoria Queer e a Sociologia: o desafio de uma analítica da normalização. **Sociologias**, Porto Alegre, ano 11, nº 21, jan./jun. 2009.

MISKOLCI, Ricardo. Não ao sexo rei: da estética da existência foucaultiana à política queer. In: SOUZA, Luiz Antônio Francisco de (Org.); SABATINE, Thiago Teixeira (Org.); MAGALHÃES (Org.), Boris Ribeiro de. **Michel Foucault: sexualidade, corpo e direito**. Marília: Oficina Universitária; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011.

MOGRABI, Alexandre Nascimento. **A travessia de A barca dos homens de Autran Dourado nas ondas do fluxo de consciência**. 137 f. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação, Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora. Juiz de Fora, 2006.

MOISÉS, Massaud. Clarice Lispector contista. In: **Temas brasileiros**. São Paulo: Comissão Estadual de Cultura, 1964, p.119-24.

_____. Clarice Lispector: ficção e cosmovisão. **O Estado de São Paulo**. Suplemento Literário, 26 set. 1970.

MONTERO, Teresa; MANZO, Licia. **Clarice Lispector**: Outros Escritos. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

MORAES, Emanuel de. A via-crucis de Clarice. **Jornal do Brasil**, 17 ago. 1974.

MOSER, Benjamin. **Clarice**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

MOURA, Maria Lacerda de. **Em torno da educação**. São Paulo: Teixeira, 1918.

_____. **A mulher é uma degenerada?** São Paulo: Typ.Paulista, 1924.

MUCHAIL, Salma Tannus. Michel Foucault e o dilaceramento do autor. **Revista Margem**. São Paulo, No 16, P. 129-135, dez. 2002.

_____. **Foucault, simplesmente**. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

_____. **Foucault** - Mestre do Cuidado: textos sobre a Hermenêutica do sujeito. São Paulo: Edições Loyola, 2011.

NAZÁRIO, Diva Nolf, **Voto feminino e feminismo**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2009 (1923).

NETO, Joachin Azevedo. A noção de autor em Barthes, Foucault e Agamben. **Floema**. Ano VIII, n. 10, p. 153-164, jan./jun. 2014.

NOLASCO, Edgar C  zar. **Clarice Lispector**: nas entrelinhas da escritura. 2001.

_____. **Restos de fic  o**: a cria  o biográfico-literária de Clarice. São Paulo: Annablume, 2004.

NORITOMI, Roberto Tadeu. Sociologia, literatura e a crítica dial  tica. **Plural**. Sociologia, USP, São Paulo, 2: 61-80, 1 sem. 1995.

NOTO, Carolina de Souza. **A ontologia do sujeito em Michel Foucault**. São Paulo: USP, 2009.

NUNES, Aparecida Maria. Clarice Lispector jornalista feminina. In: LISPECTOR, Clarice. **Correio feminino**. Organiza  o de Aparecida Maria Nunes. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

_____. **Clarice Lispector jornalista**: páginas femininas e outras páginas. São Paulo: Editora SENAC, 2006.

NUNES, Benedito. **O dorso do tigre**: ensaios. São Paulo, SP: Perspectiva, 1969.

_____. **Clarice Lispector**. São Paulo: Qu  ron, 1973.

_____. **O drama da linguagem**: uma leitura de Clarice Lispector. São Paulo,   tica, 1995.

OLIVEIRA, Bruno Lima. A escrita de si: genealogia. **RevLet – Revista Virtual de Letras**, v. 07, n   01, jan/jul, 2015.

ORTEGA, Francisco. **Amizade e est  tica da existência em Foucault**. Rio de Janeiro: Graal, 1999.

OSBORNE, Harold. **Estética e teoria da arte**. São Paulo: Cultrix, 1986.

PELBART , Peter Pál. **Da clausura do fora ao fora da clausura**: loucura e desrazão. São Paulo: Brasiliense, 1989.

PERES, Willian Siqueira. Travestis: corpos nômades, sexualidades múltiplas e direitos políticos. In: SOUZA, Luiz Antônio Francisco de (Org.); SABATINE, Thiago Teixeira (Org.); MAGALHÃES (Org.), Boris Ribeiro de. **Michel Foucault**: sexualidade, corpo e direito. Marília: Oficina Universitária; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011.

PINHEIRO, Mariza de Oliveira. **Escrita de si como etopoiética informacional**: cartas e diários e os ‘lugares’ epistêmicos de memória e identidade. João Pessoa: XVI ENANCIB – Informação, memória e patrimônio, 2015.

PRADO FILHO, Kleber. **Michel Foucault**: uma historia da governamentalidade. Rio de Janeiro: Editora Insular/Editora Achiame, 2006.

PRECIADO, Paul Beatriz . **Manifesto Contrassexual. Políticas subversivas de identidade sexual**. São Paulo: n-1 edições, 2014.

PÓLVORA, Hélio. A arte de mexer no lixo. **Jornal do Brasil**. 13 de ago. 1974. Apud: FERREIRA, T. C. M. **Eu sou uma pergunta**: uma biografia de Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

PONTIN, F. **Biopolítica, eugenia e ética**: uma análise dos limites da intervenção genética em Jonas, Habermans, Foucault e Agamben. Dissertação de mestrado. Porto Alegre: PUC, 2007.

PORTELLA, Eduardo. A forma expressional de Clarice Lispector. **Jornal do comércio**, 25 set., 9 out. 1961.

PORTOCARRERO, Vera. A questão da parrhesia no pensamento de Michel Foucault: Pierre Hadot e Martha Nussbaum. **Rev. Filos. Aurora**. Curitiba, v. 23, n. 32, p. 81-98, jan./jun. 2011.

QUEIROZ, Rachel de. **O quinze**. São Paulo: José Olympio, 1930.

RAGO, Margareth. (org.) **Figuras de Foucault**. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

_____. **A aventura de contar-se**: feminismo, a escrita de si e invenções da subjetividade. Campinas: Unicamp, 2013.

REGUERA, Nilze Maria de A. **Clarice Lispector e a encenação da escritura em A via crucis do corpo**. São Paulo: Editora UNESP, 2006.

ROMERO, Sílvio. **História da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Garnier, 1988.

ROSENBAUM, Yudith. Clarice Lispector quer desmontar as máscaras e conhecer o que há por trás delas. (entrevista concedida). **Revista do Instituto Humanitas Unisinos**, Edição 228 | 16 Julho 2007. Disponível em: <
http://www.ihuonline.unisinos.br/index.php?option=com_content&view=article&id=1141&secao=228> Acesso em: 10 out. 2018.

_____. **Metamorfoses do mal**: uma leitura de Clarice Lispector. São Paulo: FAPESP, 2006.

SÁ, Olga de. **A escritura de Clarice Lispector**. Petrópolis: Vozes, 2000.

SAFFIOTI, Heleith. **A mulher na sociedade de classes**. São Paulo: Expressão Popular 1969.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. O ritual epifânico do texto. In: LISPECTOR, Clarice. **A paixão segundo G.H.** Ed. crítica Benedito Nunes (coord.). Paris: Association Archives de la littérature latino-américaine, des Caraïbes et africaine du XXe siècle; Brasília: CNPQ, 1988.

SANTANA, Ramon Ferreira; BUENO, Jayme Ferreira. O enfoque feminista de Virginia Woolf e Clarice Lispector. **BAGOAS** n. 16 | 2017 | p. 352-375.

SANTO ATANÁSIO, Vita Antonii (Vie et conduite de notre Saint-Pere Antoine. écrite et adressée aux moines habitant en pays étranger. par notre Saint-Pere Athanase. évêque d'Ale.xandrieJ, trad. B. Lavaud, Palis, Éd. du Cerf, col. "Foi Viyante", n. 240, reedição 1989.

SANTOS, Jeana Laura da Cunha. **A estética da melancolia em Clarice Lispector**. Florianópolis: UFSC, 2000.

SANTOS, P. S. N. **Clarice Lispector e Virginia Woolf**: A desescritura do real. Raído (UFGD), v. 01, 2007, p. 13-20.

_____. Pesquisa, Interseções e produção do conhecimento em Literatura Comparada hoje. **Revista da ANPOLL**, v. 1, 2011, p. 163-190.

_____; Alves, Joyce. Literatura Comparada: trajetórias e perspectivas. **Literatura: teoria, historia y crítica**, v. 15, 2013, p. 17-33.

SANTOS, Rone Eleandro dos. **Genealogia da governamentalidade em Michel Foucault**. Dissertação de mestrado. Universidade federal de Minas Gerais, 2010.

SCHERER, A. E., et al. Palavras de intervalo no decorrer da vida ou por uma política imaginária da identidade e da linguagem. In: Maria Jose Coracini. (Org.). **Identidade e Discurso**: desconstruindo subjetividades. Campinas: Editora da Unicamp; Argos, 2003, p. 23-35.

SCHWARZ, Roberto. Perto do coração selvagem. In: _____. **A sereia e o desconfiado**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1965.

SEIXAS, R. L. R. Éthos crítico e governo em Michel Foucault. **Revista Ensaios filosóficos**. Rio de Janeiro, Vol. IX, Maio, 2014.

SEVERINO, Alexandrino E. As duas versões de Agua viva. **Remate de males**. Campinas, n. 9, p. 115-118, maio 1989.

_____. Cartas a Clarice Lispector. Nashville, 02 de junho de 1972.
Arquivo Clarice Lispector da Fundação Casa de Rui Barbosa.

SILVA, Mário da. **História do modernismo brasileiro.** Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1997.

SILVA, Tomaz Tadeu (Org.). **O sujeito da educação** – estudos foucaultianos. 5. ed. Petrópolis: Vozes, 2002.

SIQUEIRA, Joelma Santana. Explicação irônica em A via crucis do corpo, de Clarice Lispector. **Revista de C. Humanas.** Vol. 11, n. 1, p. 173-182, jan./jun. 2011.

SOUZA, Natália Salomé de; PEREIRA, Vinícius Carvalho. A escrita da mulher: a escrita feminina na poesia de Maria Teresa Horta. **Rev. Estudos Feministas.** Vol. 26 nº. 2. Florianópolis, 2018. Jun.

STECANELA, Nilda. KUIAVA, Evaldo Antônio. A escrita de si na privação da liberdade: jovens em conflito com a lei arquivando a própria vida. **Revista Brasileira de Educação.** v. 17 n. 49 jan.-abr. 2012.

STEIN, Gertrude. **Autobiografia de Alice B. Toklas.** São Paulo: Cosac Naify, 1933.

STHEFAN, Cassiana Lopes. Pierre Hadot e Michel Foucault: sobre a felicidade estoica e a experiência da alegria. **Sapere aude.** Belo Horizonte. v. 7 – n. 12, Jan./Jun. 2016, p. 228-239.

SWAIN, Tania Navarro. Para além do sexo, por uma estética da liberação. In: ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Munis de; VEIGA - NETO, Alfredo; SOUZA FILHO, Alípio de. **Cartografias de Foucault.** Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

VEIGA – NETO, Alfredo. Michel Foucault e educação: há algo de novo sob o sol? In: _____. **Crítica Pós-estruturalista e Educação.** Porto Alegre: Sulina, 1995.

_____. (Org.). **Estudos Culturais em Educação**. Porto Alegre: Editora Universitária/UFRGS, 2000.

_____. **Foucault e a educação**. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

_____. Governo ou governo. **Revista Currículo sem Fronteiras**, v.5, n.2, Jul/Dez, 2005, p.79-85.

VIEIRA, N. H. A linguagem espiritual de Clarice Lispector. **Revista Travessia**. Florianópolis, n.14, p. 81-95, 1º sem. 1989.

VON ZUBEN, Marcos de Camargo. Entre história e liberdade: a ontologia do presente em Michel Foucault. Tese de doutorado. Campinas: UNICAMP, 2010.

_____. “*Omnes et singulatim*”: vers une critique de la raison politique. In.: *Dits et Ecrits*. Vol. IV. Editado por D. Defert, F. Ewald e J. Lagrange. Paris: Gallimard, 1994d.

WALDMAN, Berta. **Clarice Lispector**: a paixão segundo C.L. São Paulo: Escuta, 1992.

WELLAUSEN, Saly da Silva. Os dispositivos de poder e o corpo em Vigiar e Punir **Revista Aulas – Dossiê Foucault**. São Paulo: n.3. Dezembro de 2006/ março de 2007.

_____. Michel Foucault: *parrhésia* e cinismo. **Tempo Social**. Rev. Sociol. USP, S. Paulo, **8**(1): 113-125, maio de 1996.

WOLF, Naomi. **O mito da beleza**. Rio de Janeiro: Rocco, 1990.

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1929.

WOLLSTONECRAFT, Mary. **Uma Reivindicação pelos Direitos da Mulher**. São Paulo: Edipro, 1792.