

Varia

## Falar de si: entre a estética e a ética em Michel Foucault

Lucas Bento Pugliesi<sup>1</sup> 

Maurício Chamarelli Gutierrez<sup>2</sup> 

### Resumo

*O presente artigo pretende analisar as relações possíveis entre a escrita, a literatura e uma concepção de si, ao longo da obra de Michel Foucault. Para tanto, partimos das considerações presentes em “O diário íntimo e a narrativa”, de o Livro do Porvir, de Maurice Blanchot, que, segundo nossa hipótese, fornece o paradigma de compreensão dessas relações no Foucault dos anos 1960. Foucault herda de Blanchot a concepção da literatura como instância de desaparecimento do Eu. Esse paradigma se inverterá no momento genealógico dos anos 1970, quando Foucault virá a conceber a literatura sempre como prática simpática ao exercício do poder: não mais capaz de dar vazão a uma potência de negação de toda soberania, a literatura se torna mais um dos discursos que forjam uma interioridade governável e dócil no sujeito, ao forçá-lo a falar de si. Por fim, já nos anos 1980, Foucault parece retornar a um aproveitamento afirmativo da literatura e da arte. Em consonância com o privilégio da ética que marca esse período de sua obra, esse retorno à estética será configurado por uma inovadora compreensão da arte, que a considera menos como forma de compor obras do que como espaço de uma invenção de si mesmo.*

**Palavras-chave:** Michel Foucault. Literatura. Subjetividade.

**Silvio Renato Jorge**  
Editor-chefe dos  
Estudos de Literatura

Recebido em: 07/02/2024  
Aceito em: 11/06/2024

<sup>1</sup>Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, Brasil.  
E-mail: lbentopugliesi@gmail.com

<sup>2</sup>Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, Brasil.  
E-mail: chamarelligutierrez@gmail.com

### Como citar:

PUGLIESI, Lucas Bento; GUTIERREZ, Maurício Chamarelli. Falar de si: entre a estética e a ética em Michel Foucault. *Gragoatá*, Niterói, v. 29, n. 65, e61873, set.-dez. 2024. Disponível em: <https://doi.org/10.22409/gragoata.v29i65.61873.pt>

## Blanchot e a escrita do acontecimento

“Como se houvesse o menor interesse em pensar em si, em voltar-se para si mesmo” (Blanchot, 2005, p. 274). A frase é de Maurice Blanchot, e provém mais especificamente do texto “O diário íntimo e a narrativa”, de *O livro por vir*. Vem entre parênteses, o que não deixa de reforçar ainda mais seu caráter lapidar, como se se tratasse somente de lembrar, de passagem, uma platitude, uma certeza já aceita. Restituído a esse contexto de uma crítica literária que se volta para o gênero do diário íntimo em relação com outras formas literárias, esse desinteresse pelo eu indica e se articula com certa concepção das relações entre o si mesmo, a linguagem e a escrita. Mais do que isso, em uma possível história das relações entre o Eu e o ato de escrever, o texto de Blanchot parece indicar a posição que seríamos tentados a identificar com certa literatura de vanguarda e com parte da teoria literária de meados do século XX. Se, como se sabe, essas leituras marcaram textos e estudos do jovem Foucault, será outra concepção de “escrita de si” (Foucault, 2006a, p. 144-162) que veremos aparecer em sua obra posterior.

Desde o título, Blanchot coloca lado a lado não exatamente dois gêneros literários, mas duas formas de escrita: o diário íntimo, esse que se volta para o relato dos dias comuns e do insignificante da vida; e a narrativa [*récit*], essa forma dilacerada – e, a rigor, impossível – de escrita, que não se ocupa do usual ou do ordinário, mas de algo “que não pode ser verificado”. Nesse ponto, Blanchot trabalha ainda no espaço aberto pela figura (que abre *O livro por vir*) do encontro com as sereias, como o acontecimento que torna possível a narrativa. Na concepção do autor, o que funda essa forma de escrita (ela mesma posta em uma relação privilegiada com a escrita literária, com a qual às vezes parece se confundir) é o contato com esse local que é, ao mesmo tempo, origem do canto e experiência de morte, naufrágio e destruição. O encontro desse ponto de desaparecimento, evento que a rigor não se pode relatar, que excede nossas capacidades de narrar, esse face a face com um vazio que não pode ele mesmo ter lugar, “tal é o acontecimento do qual a narrativa é a aproximação” (Blanchot, 2005, p. 13).

O exemplo das sereias não deve nos enganar: não se trata do fantástico, mas de algo que “rasga o tecido dos acontecimentos” (Blanchot, 2005, p. 272), ou seja: que extrapola os parâmetros que orientam nossa experiência rotineira e nossas habituais formas de narrar. E é crucial aqui que esse transbordamento se deva justamente à sua “realidade” excessiva: “Narra-se o que não se pode relatar. Narra-se o que é *demasiadamente real* para não arruinar as condições da realidade comedida que é a nossa” (Blanchot, 2005, p. 272; grifos nossos).

Mais real do que a vivência cotidiana, demasiado forte para os parâmetros habituais da experiência, a realidade desmesurada desse acontecimento repousa provavelmente em certa concepção da linguagem como “assassinato diferido”, concepção que vemos ser elaborada em

“A literatura e o direito à morte” (Blanchot, 1997). Aqui, Blanchot recoloca em seus próprios termos um problema que acossa grande parte da teoria literária francesa de meados do século XX, o das relações entre linguagem e real – ou antes, o problema da linguagem como lugar de desaparecimento, como morte da coisa:

Certamente, minha linguagem não mata ninguém. No entanto, quando digo “essa mulher”, a morte real é anunciada e já está presente em minha linguagem; *minha linguagem quer dizer* que essa pessoa que está ali agora pode ser separada dela mesma, subtraída à sua existência e à sua presença e subitamente mergulhada num nada de existência e de presença; minha linguagem significa essencialmente a possibilidade dessa destruição; ela é a todo momento a *alusão resoluta a esse acontecimento*. (Blanchot, 1997, p. 311; grifos nossos).

Possibilidade de dizer (ou de ser nomeado), possibilidade de morrer (ou de destruir, de fazer desaparecer) – as duas se imbricam indissolúvelmente na leitura do teórico: minhas palavras podem dizer isso ou aquilo, mas o que minha linguagem ela mesma quer dizer (talvez mesmo contra minhas intenções ou contra todas as aparências) é a possibilidade de desaparecimento do que nomeio. Poder dizer implica não a presença ou a posse mágica daquilo que é dito, mas sua destruição; e se minha linguagem “é a todo momento a alusão resoluta a esse acontecimento”, a narrativa representa, para Blanchot, justamente a forma de escrita que se mantém na proximidade desse evento, a ideia de uma escrita que faz jus a essa verdade da linguagem. Isso porque desembocamos aqui muito rapidamente em outra figura que obceca a teoria literária do século XX: a ideia de uma linguagem literária diversa do uso comum do discurso. Enquanto a linguagem “comum” se contenta com a impressão de que, após ser suprimida, a coisa nomeada ressuscita inteira em seu nome, a “linguagem literária” é feita de uma inquietude que duvida dessa “ressurreição” e vê nela “uma dificuldade e mesmo uma mentira” (Blanchot, 1997, p. 313-314).

Feita de inquietude e desconfiança, a linguagem literária não aceita esse salto aparente que pretende transpor a morte da coisa em uma “simples palavra”; essa é sua primeira diferença em relação à linguagem comum. A linguagem literária irá manter sua atenção na verdade que excede a palavra, desconfiando ao mesmo tempo das palavras e da existência do mundo. E será justamente esse lugar que a narrativa virá ocupar: se “a linguagem só começa com um vazio”, a narrativa será o paradigma de um discurso que se mantém na proximidade desse vazio diante do qual o signo vacila. Discurso tecido a partir de um encontro dilacerante que excede toda representação e expressão na e pela linguagem. Se “eu não falo para dizer algo”, se “é um nada que pede para falar” (Blanchot, 1997, p. 312), a narrativa não se sobrepõe a esse nada: mesmo que, em última instância, ela relate e descreva ações comuns, eventos que cabem em geral nos parâmetros da nossa

experiência cotidiana, aqui e ali ela se vê acossada por algo inominável que desafia toda representação linguística, mostrando o vazio sobre o qual a linguagem está edificada.

### O diário íntimo e o desaparecimento do eu que escreve

Sendo assim, não à toa, a relação que essa forma de escrita terá com o Eu será sempre de conflituosa incompatibilidade: o encontro fatal com o canto das sereias será também a experiência de dissolução daquele que fala ou escreve: “quando falo nego a existência do que digo, mas nego também a existência daquele que diz” (Blanchot, 1997, p. 312). Eis aí o privilégio de uma concepção de literatura que leva Blanchot a situar o ponto de virada da modernidade literária por volta de 1850, isto é: depois que os arroubos maiores do *Sturm und drang* poderiam misturar um pressuposto elogio da arte ao elogio do artista criador. Estranho a essa exaltação da pessoa do artista, Blanchot irá privilegiar Mallarmé e Cézanne, como os tipos exemplares de artistas modernos, “não voltados para eles mesmos, mas para uma busca obscura, para uma preocupação essencial cuja importância não está ligada à afirmação de suas pessoas” (Blanchot, 2005, p. 287). É essa “paixão taciturna e casmurra” (Blanchot, 2005, p. 43) o que efetivamente importa, muito mais do que o indivíduo que dela se ocupa aqui e ali, ou mesmo do que o produto acabado da obra (Blanchot é, como se sabe, um dos grandes encomiastas da “ausência de obra” na literatura, a mesma ausência que viria impressionar o Foucault do primeiro prefácio à *A história da loucura*) (Foucault, 1999, p. 140-149).<sup>1</sup>

Ora, é evidente que, em relação a essa “preocupação essencial” em relação a esse encontro que dilacera o Eu, falar de si mesmo só pode representar um abrigo. E é sobretudo isso o que vemos aparecer no referido texto sobre “O diário íntimo e a narrativa”, com o qual abrimos nossa exposição: “escrever cada dia, sob a garantia desse dia para lembrá-lo a si mesmo” é compreendido ora como “uma maneira cômoda de escapar ao silêncio, como ao que há de extremo na fala”, ora como uma “proteção contra a loucura, contra o perigo da escrita” (Blanchot, 2005, p. 273). O que o título do capítulo coloca lado a lado – para melhor separar – são duas formas de escrita como duas formas bastante heterogêneas de pôr em ação a linguagem em relação com o vazio e a dispersão: de um lado a narrativa, aquilo que se escreve no face a face com o vazio, diante do qual se dissolvem o Eu, a realidade comezinha do dia a dia, as condições habituais de representação e expressão linguística e, em última instância, até mesmo a obra como produto acabado. De outro lado, o “diário tagarela em que o Eu se derrama e se consola” na ambição de “eternizar belos momentos e mesmo de fazer da vida toda um bloco sólido, que se pode abraçar com firmeza” (Blanchot, 2005, p. 274). Empresa de contenção das forças do vazio (que são as forças mobilizadas pela obra literária na leitura blanchotiana), empresa de salvação do Eu: “Lá, no espaço da obra, tudo se perde e talvez a própria obra se perca. O diário é a âncora que raspa o fundo do cotidiano e se agarra às asperezas da

<sup>1</sup> Nesse sentido, é curioso notar que Blanchot privilegie bastante o livro *por vir*, isto é, menos a obra acabada do que a busca como processo incessante que não se encerra em um produto; a tal ponto que essa busca que leva à obra toma muitas vezes a forma de um exercício (p. 291). No entanto, esse exercício não se confundirá com um exercício de si, com a *meleté* da filosofia antiga e do cuidado de si que Foucault irá analisar na fase final de sua obra (voltaremos a isso; Foucault, 2006a).

vaidade” (p. 273). De um lado, a linguagem (da narrativa, da literatura) que naufraga no encontro com a errância infinita de um canto arriscado e sedutor (das sereias); de outro, o diário que se ancora na banalidade corriqueira da realidade e do Eu.

Quanto a esse desaparecimento do sujeito de enunciação em jogo na escrita, Blanchot faz questão de precisar que não se trata da concepção arcaica de poesia em que o poeta se apaga para deixar falar o deus ou a musa:

E contrariamente ao antigo pensamento segundo o qual o poeta diz: não sou eu quem fala, é o deus que fala em mim, essa independência do poema não designa a transcendência orgulhosa que faria da criação do poema o equivalente da criação de um mundo por um demiurgo; ela não significa nem mesmo a eternidade ou a imutabilidade da esfera poética, mas, pelo contrário, transtorna os valores habituais que atribuímos à palavra “fazer” e à palavra “ser”. (Blanchot, 2005, p. 287-288).

A ressalva é crucial, e diz respeito talvez ao cerne de uma concepção de literatura moderna que engata a questão do Eu do poema à da relação entre este e o poder. Pensemos na leitura de Marcel Detienne, quando, em *Os mestres da verdade da Grécia arcaica* (Detienne, 1988, p. 15-23), o helenista associava a invocação da Musa pelo poeta épico grego a certa função de manutenção da soberania. Segundo a leitura de Detienne, a recitação da história da vitória do deus civilizador sobre as potências do caos fazia parte de um rito de renovação cosmo-teogônica e política; a repetição desse episódio mítico de instauração da atual ordem do mundo. Nesse contexto, a poesia (ou o mito) detinha ainda certo poder mágico (e político) que a tornava parte essencial de um rito em que a ordenação mágico-religiosa do cosmos era reafirmada em consonância com uma soberania política: no rito, o papel do deus civilizador era desempenhado pelo atual governante, trazendo à luz a imbricação entre certa disposição do cosmos (regido por um Deus soberano) e seu correspondente político, no mesmo momento em que essa organização geral do mundo se revigorava. Ainda segundo a leitura de Detienne, resquícios dessa ancestralidade da poesia seriam sensíveis nas funções sociais do poeta épico grego. O helenista fala em “vidência” e aproxima o aedo da figura mágica do adivinho (cuja vidência, porém, incide mais geralmente sobre o futuro); quando o poeta invoca a Musa como potência divina que lhe confere uma visão sobrenatural do passado, essa invocação oferece justamente o suporte mágico que legitima a verdade eficaz do canto (Detienne, 1988, p. 23).

Aqui, então, a distinção de Blanchot se aclara: se o poeta moderno é um vidente, não se trata da mesma vidência pela qual uma potência divina afirma uma verdade; se o eu do poeta é um outro, esse outro não pode ser identificado ao deus (para caminhar junto de Rimbaud, caro às concepções de Blanchot). Ao apagar o eu que fala, não se coloca na origem do discurso uma potência sobrenatural que garantiria sua verdade eficaz (ou um deus que revelaria sua promessa): é esse ainda o sentido das

sereias. Se na versão homérica elas prometiam o mesmo conhecimento sobre-humano que as musas prometiam a Hesíodo<sup>2</sup>), na figuração de Blanchot, as sereias funcionam sobretudo como um duplo negativo das deusas do canto poético: sujeitos de um canto abismal, de um canto impossível que, fiel ao desaparecimento e à morte que são sua origem, não se ancora em lugar nenhum, em nenhuma potência identificável.

Não colocar o deus na origem (ou colocar nela essas deusas desaparecidas, deusas de desaparecimento que são as sereias de Blanchot) não significa somente formular suas relações com a verdade de outro modo. Mais do que isso – e como pensávamos mostrar com o rápido excuro por Detienne –, implica recusar à literatura certa consistência de lei, ou, ao menos, de prescrição; é retirá-la de qualquer posição de soberania. Aqui vale ressaltar que, se as formas mais óbvias de politização do discurso literário não são objeto de foco em *O livro por vir*, por outro lado, Blanchot se mostra plenamente consciente de certos sentidos ético-políticos de sua concepção de escrita. Pensemos, por exemplo, na nota de pé de página em que propõe “prosseguir, com respeito à literatura, o mesmo esforço de Marx com respeito à sociedade” (Blanchot, 2005, p. 304). Se “a literatura é alienada”, como conclui na mesma nota, toda a concepção de escrita de Blanchot desenha também certo espaço de resistência a essa alienação do signo literário: aqui, tratar-se-á sempre de desligar-se do mundo convencional “onde reinam os ídolos” e “adormecem os preconceitos” (p. 303). Mesmo que esses esforços se deem sempre no contexto dos usos linguísticos e das convenções literárias, a radicalidade da ideia de escrita que se desenha em *O livro por vir* se desdobra também contra certo fundo ideologicamente marcado.

É no mesmo sentido que, em outro trecho, Blanchot irá lembrar o manifesto assinado conjuntamente por Trotsky e pelo surrealista André Breton e que se apoiava na fórmula “toda licença em arte”. Ora, aqui não se trata somente da defesa de uma permissividade total da escrita literária, mas de garantir que ela não possa se apoiar nas palavras “de uma ordem humana a ser realizada, de uma verdade a ser sustentada ou de uma transcendência a ser preservada” (Blanchot, 2005, p. 40). Ao menos na formulação que Blanchot lhe confere, essa fórmula não recusa somente a censura, mas também o proselitismo, a propaganda que faz a literatura sustentar – mas também ser sustentada por – potências instituídas em nome das quais se exercem relações de dominação, conforme os ancestrais usos da poesia em seus vínculos com a soberania

O curioso aqui é que o Eu esteja sempre colocado no âmbito dessa “soberania”. Isso se dá, parece, de duas maneiras. Primeiro, no mito do indivíduo artista cuja exaltação significa a degradação da arte. Ora, aqui é muito evidente que, privilegiando como protótipo do artista moderno esses sujeitos de uma exigência excessiva que extrapola suas pessoas, o que Blanchot recusa é a concepção de um artista soberano, senhor de sua palavra, de sua obra e de suas ações. Falando dos discursos que exaltam o artista enquanto indivíduo extraordinário, genial, ele diz:

<sup>2</sup>Roga a *Iliáda*: “Todas as coisas sabemos, que em Troia de vastas campinas, / pela vontade dos deuses, Troianos e Argivos sofreram, / como, também, quanto passa no dorso da terra fecunda” (Homero, 2001, p. 214, Canto XII, vv. 189-191).

o que é glorificado, então, não é a arte, é o artista criador, a individualidade poderosa, e cada vez que o artista é preferido à obra, essa preferência, essa exaltação do gênio significa a degradação da arte, o recuo diante de sua potência própria ou a busca de sonhos compensadores. (Blanchot, 2005, p. 286).

Para que a obra (ou sua ausência atualizada em exercício infinito) possa aparecer em toda sua importância e esplendor, o sujeito artista precisa ser suprimido e, mais do que isso, não ser ressuscitado pelo olhar que o exalta em detrimento de seu fazer. Por outro lado, o que emerge no texto sobre o diário íntimo é justamente o Eu como “sonho compensador”: o apoio e abrigo no pequeno Eu da realidade frugal e ordinária, que se protege do dilaceramento que é escrever e não apresenta qualquer interesse para o pensamento ou para a escrita. Do ponto de vista das relações entre a escrita e a constituição de si, nas páginas de *O livro por vir*, o Eu só pode jogar o jogo da dominação. De um lado a outro, o artista é sempre senhor (*mâitre*) – da escrita, da obra, da vida ou do tempo...: ou ele é a instância que domina a cena que deveria ser centrada na arte ou é o pequeno eu que relata seu dia justamente no intento de dominá-lo, de se assenhorar dele, conferindo-lhe a solidez que permita resgatá-lo do esquecimento. Em consonância com isso, flagrar, “na obra literária, o lugar da relação nua, estranho a todo mando e toda servidão” (p. 46) – isso se fará sempre por negação ou apagamento do eu, em detrimento de toda relação de si para consigo. O diário íntimo será sempre o esforço mal-empregado de escapar às forças do vazio, de se abrigar do dilaceramento, de se aferrar aos parâmetros ordinários da experiência cotidiana e às convenções ilusórias da representação linguística; enquanto aquilo que resiste à alienação ou à dominação, estará sempre do lado de uma “obra que não remete à alguém que a teria feito” (Blanchot, 2005, p. 286), assim como não se ancora em lugar nenhum.

### Literatura e loucura

A concepção de Blanchot acerca da literatura moderna compreendida em sua relação com o esvaziamento da ancoragem nos sentidos parece ressoar sob o tecido da análise arqueológica de Foucault. Dessa forma, um eixo atravessa suas pesquisas a respeito de uma história da loucura: a relação de tensionamento entre uma linguagem *sobre* a loucura, que a constitui desde um *fora*, e a impossibilidade do dizer do louco. Essa oposição, em larga medida, faz ressoar a oposição blanchotiana entre uma linguagem pretensamente dominadora, gentrificadora dos sentidos de uma soberania, e outra, impossível e errante, como um dizer sem fundamentação. Para precisar essa relação entre loucura e linguagem, Foucault historiciza três estratos temporais, o Renascimento, a Idade Clássica e a Modernidade, caracterizados, justamente, por deslocamentos acerca dos modos de fundamentar o dizer, entre a soberania e a errância.

No Renascimento, a loucura poderia se inscrever na linguagem por uma espécie de contiguidade ou solidariedade da razão. Há na loucura uma proximidade insidiosa e perigosa: em sua vizinhança com a morte, a loucura assemelha-se a um destino incontornável que pode afetar qualquer um a qualquer momento sem aviso prévio ou racionalidade justificadora. É essa experiência da loucura que é codificada pela tópica literária do mundo às avessas, segunda a qual a loucura e a razão podem ser compreendidas como polos dialéticos reversíveis (Foucault, 2010, p. 30). A visão do louco, codificada nas imagens aberrantes da ficção pictórica e poética, revela pontos de homologia com a visão do sábio. Assim, no Renascimento, a própria condição humana converte-se em um estado derrisório e falso segundo o qual, diante dos arcanos da razão insondável de Deus, resta, mundanamente, apenas o simulacro do saber dos loucos – “o abismo da loucura em que estão mergulhados os homens é tal que a aparência de verdade que nele se encontra é simultaneamente sua rigorosa contradição” (p. 31). Para se chegar à razão é preciso passar pela loucura, enquanto experiência crítica: é preciso experimentar-se louco como um momento imanente da razão (p. 33-34). Entre os séculos XV e XVII não há um fora da loucura, o que significa dizer que é pelo descaminho da loucura, inscrita em qualquer linguagem, que se pode chegar à racionalidade. O Renascimento, para Foucault, estaria marcado por essa hospitalidade à experiência da perda de soberania da linguagem enquanto evento constituinte de uma ideia mesma de “razão”.

É precisamente essa relação de contiguidade que começou a se romper no século XVII, período privilegiado pela análise foucaultiana. Nesse momento, cinde-se, do ponto de vista da estrutura, o limite da loucura e o limite da morte. Com isso, a condição não é compreendida mais como um destino coletivo, mas se inscreve na carne individual. Para o modelo epistêmico clássico, a loucura não estaria ligada ao insondável encargo do destino, mas ao de uma escolha moral. Pressupondo que, de partida, para enlouquecer faz-se necessária uma escolha que instaura um campo de diferença (p. 142), dessa forma, o louco não pode ser compreendido como um dublê da morte, mas um *outro*, imputável criminalmente. Esse âmbito de um ato de vontade, que se encontra no vestíbulo do ato de razão, faz cindir o campo da experiência de conhecimento entre um dentro e um fora.

Com essa cisão, na Idade Clássica, a desrazão encontra “através de uma interpretação moral, esse distanciamento que autoriza o saber objetivo, essa culpabilidade que explica a queda na natureza, essa condenação moral que designa o determinismo do coração, de seus desejos e paixões” (p. 107). Daí que Foucault possa precisar o sintagma que orienta seu projeto de uma história da loucura concebida como história do silêncio: estar desatinado passa pela impossibilidade de habitar a linguagem, por um silêncio elementar sem recurso ou apoio no dizível (p. 104). Percebe-se que, como homologamente às discussões

blanchotianas, o louco para a Idade Clássica é aquele que fala a partir de um radical desamparo.

A loucura é conjurada para uma zona de murmúrio e indiferença, para um *fora* da linguagem; aqui, se a voz da loucura puder ser ouvida, isso se fará por uma “experiência trágica”:

[a] loucura é a ausência de razão, mas ausência que assume uma forma de positividade, numa quase-conformidade, [...] portanto, o louco não pode ser louco por si mesmo, mas apenas aos olhos de um terceiro que, somente este, pode distinguir o exercício da razão da própria razão.

Na percepção do louco que se tem no século XVIII, estão inextricavelmente misturados aquilo que existe de mais positivo e de mais negativo. O positivo é a própria razão, mesmo se considerada sob um aspecto aberrador; quanto ao negativo, é constituído pelo fato de que a loucura, no máximo, não é mais do que o vão simulacro da razão. (Foucault, 2010, p. 186).

Na Idade Clássica, a loucura é a pura negatividade<sup>3</sup>: manifesta-se com signos positivos que o terceiro-observador deve, a partir de uma taxonomia, singularizar como a negatividade de uma condição. Eludindo toda apreensão objetiva, sua manifestação só pode ser dublada pela razão, pelo discurso jurídico, filosófico ou médico: “o que a tornava acessível, esquivava-a como loucura” (p. 518). Esta grande divisão entre os sensatos, aqueles que habitam o ser da linguagem jurídico-filosófica-médica, e os insensatos, figuras que balbuciam o não-ser, sofre um abalo com o alvorecer de uma *episteme* moderna.

<sup>3</sup>Desatino”, na versão brasileira, ou, no original, “*déraison*”, isto é, a não-razão, o negativo da razão.

Nesse movimento, a ciência médica pensa a loucura como aquilo que há de mais fundamental no homem, não mais como a zona impossível do não ser, mas a cristalização de uma linguagem que precisa ser ouvida e transcrita. A passagem da categoria jurídica “desatino” à categoria médica da “doença mental” acarreta um rearranjo dos modos de ser do saber, na medida em que a loucura adquire existência *positiva*. Por um lado, o louco pode falar por si mesmo e entender que sua fala constitui um sentido, não mais como um mero murmúrio abismal da ausência de linguagem do não-ser da loucura. Por outro, a *escuta* dessa linguagem é mediada pela linguagem positiva da razão:

Enquanto outrora, na experiência clássica, ele [o louco] era logo designado, sem outro discurso, por sua presença apenas na partilha visível [...] entre o ser e o não-ser, ei-lo agora portador de uma linguagem e envolvido numa linguagem nunca esgotada, sempre retomada, e remetido a si mesmo [...] O louco não é mais *insensato* no espaço dividido do desatino clássico; ele é o *alienado* na forma moderna da doença. (Foucault, 2010, p. 520).

Essa nova forma de escuta implica uma plasmação da fala do louco no discurso do médico, que funciona como sua tradução. Nessa operação se identifica uma razão no próprio núcleo da loucura aparente e, a partir daí, passa-se a recondução à saúde, à normalidade. O louco não é, então, o portador de um mistério insondável, mas seu sintoma

traduz uma racionalidade que pode ser positivada, de modo a devolver o sujeito à sua verdade.

A ciência que escuta a fala do louco, entendida não mais como mero silêncio e murmúrio, abre novas possibilidades epistêmicas que reverberam em outros campos do discurso. A partir do fim do século XVIII, enquanto o médico traduz a verdade da doença, teria acontecido uma “explosão lírica” interessada, ao contrário, na verdade dos sujeitos. Aparece uma linguagem literária que se abre às verdades secretas do homem (p. 511) intraduzíveis à linguagem codificada da ciência. Se na Idade Clássica o louco é aquele que se afastou de uma verdade, na Idade Moderna cada homem possui, em seu interior, na espessura de sua existência, um segredo, e é precisamente esse que é ouvido no discurso do louco, que o discurso do louco revela. Nesse sentido, Foucault consegue ler a obra de autores de Nietzsche ou Artaud que não mais se realizaria no confronto entre uma adequação entre palavra e coisa. Entre razão reta e seu desvio. Mas como uma explosão, como um confronto, como o dar vazão à “ausência de obra” (p. 529). Nessa apreciação da literatura moderna, Foucault parece retomar, tacitamente, às concepções de Blanchot: “A loucura é ruptura absoluta da obra; ela constitui o momento constitutivo de uma abolição, que fundamenta no tempo a verdade da obra; ela esboça a margem exterior desta, a linha de desabamento, o perfil contra o vazio” (p. 529). Isso significa talvez que nesse primeiro Foucault a loucura faz o papel do acontecimento em Blanchot: ela se torna o local de experiência de uma negatividade que recusa a linguagem e desarticula os modos de dizer.

Ou seja, se o discurso médico visa constituir a loucura em *obra*, reconduzindo-a ao sentido, revelando-a enquanto *verdade*, a literatura, por sua vez, faz eclodir a loucura como ausência de obra, como implosão de qualquer possibilidade de sentido, a partir de uma lógica de enfrentamento. Não reconduzir a loucura à verdade do mundo (e assim readequar discurso e coisa), mas provar o mundo mesmo, como falso, diante da verdade da loucura: “o mundo que se torna culpado [...] aos olhos da obra; ei-lo requisitado por ela, obrigado a ordenar-se por sua linguagem [...] obrigado à tarefa de dar a razão *desse* desatino, *para* esse desatino” (p. 530). Em certo sentido, pode-se pensar como paralelamente ao aparecimento de uma nova escuta da loucura, uma outra escuta, uma contraescuta, se quisermos, redesenhou-se sob um mesmo conjunto de condições de possibilidade históricas. No momento em que a ciência médica moderna ouve o louco em seus sentidos para conduzi-lo à reconhecível razão que condiciona o mundo, a literatura moderna encontraria na loucura os motivos para a desestabilização completa das razões ordinárias, compreendidas como mero anteparo, figuração reativa, a esse abismo infinito.

Os termos de Foucault em um artigo do mesmo período são blanchotianos:

nessa relação da linguagem com sua infinita repetição uma mudança se produziu no fim do século XVIII [...] a linguagem não devia mais senão ao seu próprio poder manter a morte afastada. Então se desenhava embaixo do céu essa abertura em direção à qual nossa palavra não cessou de avançar. (Foucault, 2009, p. 52).

A literatura, em seu nascimento, como entende também Blanchot, não se fia mais na relação da narrativa dos mortais frente aos infortúnios causados por forças transcendentais, ou seja, na conjugação entre o ser do discurso e o ser do mundo, mas em uma dobra sobre si mesma que abre essa zona infinita, para a qual é o próprio mundo que se prova falso. Não estamos mais na vetorização singularizada por Detienne entre a linguagem do poeta e a manutenção das forças coesivas do cosmo; mas na configuração moderna das artes da palavra, na qual estas tomam a forma de um crime, de um estilhaçamento.

As obras de linguagem, como nomeia Foucault às práticas miméticas antemodernas, funcionariam como *espelhos*, representações que colocam o infinito da verdade do mundo fora de si. A partir da *episteme* moderna, contudo, o infinito é imanente à linguagem da literatura enquanto esse gesto mesmo de infinitização, que revela como sendo finitos todos os subterfúgios da linguagem ordinária do mundo. Para Foucault, ressoando claramente as elaborações de Blanchot, a obra de linguagem antemoderna apenas “repete sem cessar, para criaturas finitas e homens que iriam morrer, a palavra do Infinito que não passaria jamais” (p. 58). Por outro lado, a literatura propriamente dita, escavação dessa escuta do não-ser, é a obliteração, o lugar de consumação de todos os livros, de todas as determinações, a escavação de novas determinidades e de confronto com qualquer limite. A linguagem não é mais, então, representação, mas o escoamento desse não-lugar, que, para Foucault, é homólogo ao da loucura.

### Da obra ausente à presença do sujeito

Em consonância com isso, Roberto Machado insiste em que a questão da *História da loucura* é a de uma ontologia da loucura antes de seu sequestro pelos melindres da razão. O ponto central passaria, então, por uma “ontologia da linguagem” (2005, p. 27), ou seja, por um trabalho da linguagem sobre si mesma como forma de dar condições de possibilidade a uma nova ontologia não fundada nas certezas habituais, e para a qual conflui a posição limite do poeta e do louco. Desse modo, Foucault buscaria inspiração para sua *História da loucura* no método de escrita da literatura moderna: enquanto “a loucura rompe com os limites instaurados pela razão, situa-se do outro lado da separação, a obra literária moderna põe em questão o limite a que ela é impelida a obedecer pelo fato de ser obra, de ser obra de razão” (Machado, 2005, p. 42). A loucura e a literatura se encontrariam nesse limite da razão e no constante confronto e redimensionamento deste, evidenciando,

criticamente, possibilidades de esgarçamento e de emergência de um *novo*. A literatura e a loucura revelam a verdade de um vazio elementar que, na *História da loucura*, Foucault chama de “verdade do sujeito”, posto para além dos limites condicionantes do discurso dos signos da razão. É com esse “nada” que a linguagem da literatura se confronta, em vias de produzir novas formas ontológicas, novas maneiras de ser.

Contudo, com as pesquisas genealógicas acerca do poder, Foucault parece ter reavaliado essa *verdade* do homem que a loucura e a literatura fazem falar, que não mais é compreendida como uma forma aberta em devir, um confronto com os limites ordinários daquilo que é conhecido e já dado pelas formas hegemônicas da razão. Sob o corolário da alma como prisão do corpo (Foucault, 2020, p. 32-33),<sup>4</sup> e em intimidade com a genealogia do governo dos vivos – da pastoral cristã à medicina moderna –, Foucault passa a entender como esse *interior* não pode ser confundido com a negatividade de um *devoir*, mas, ao contrário, deve ser lido como uma produção, como uma invenção que toma forma a partir de uma série de práticas de assujeitamento que atravessam os indivíduos. À essa altura, Foucault elabora a “hipótese produtiva” que entende como as relações de poder não recaem apenas na forma de censura, normatização e refreamento de uma plasticidade (ou de uma negatividade) que lhes é anterior, mas, de outra maneira, *produzem, moldam e condicionam* os limites positivos que uma determinada existência pode tomar (Machado, 2005, p. 109). Nesse sentido, como observa Roberto Machado, a literatura passa a ser vista por Foucault sob intensas suspeitas.

Nesse movimento, obras literárias são comentadas por Foucault sempre como complementares às demais práticas discursivas de produção de subjetividade de um determinado estrato histórico. Nas breves observações acerca da literatura em *A vontade de saber*, essa aparece sob a égide da

injunção de dizer a verdade, a exigência de confessar, característica dos procedimentos de individualização pelo poder, como os que se encontram nos dispositivos disciplinares, normatizadores, de sexualidade, no momento em que a questão “o que é o sexo?” torna-se fundamental para saber o que é o homem. (Machado, 2005, p. 126).

A literatura desce ao detalhe da vida privada no mesmo momento histórico em que as relações de poder estão preocupadas em individuar ao máximo aqueles sobre quem se exercem; nesse sentido, ela apareceria junto às sociedades disciplinares como mais um mecanismo de tensionamento dessa “interioridade”. Na esteira da confissão, o discurso literário também contribui para produzir a alma que aprisiona o corpo “em função da tarefa infinita de buscar, no fundo de si próprio, entre as palavras, uma verdade que a própria forma da confissão faz cintilar como o inacessível” (Foucault, 2019, p. 126). Assim, para o Foucault de *A vontade de saber*, a literatura não mais estrutura-se como uma escrita contra o limite, mas como prática que, pela via desse quadro estável de

<sup>4</sup>Conforme o conhecido trecho: “a história dessa microfísica do poder punitivo seria então uma genealogia ou uma peça para uma genealogia da ‘alma’ moderna. [...] Não se deveria dizer que a alma é uma ilusão, ou um efeito ideológico, mas afirmar que ela existe, que tem uma realidade, que é produzida permanentemente, em torno, na superfície, no interior do corpo pelo funcionamento de um poder que se exercer sobre os que são punidos [...] A alma, efeito e instrumento de uma anatomia política; a alma, prisão do corpo” (Foucault, 2020, p. 32-33)

categorias, ajuda a delimitar um conjunto de possíveis. O mais longe que a imaginação da transgressão pela literatura pode chegar é se constituir como um fantasma, uma realização hipotética, no campo da ficção, que apenas ressalta a impossibilidade de sua materialização “real”: “Já que a literatura foi, nesse ponto, recuperada pelo sistema. a subversão pela literatura não teria se tornado um puro fantasma?” (Foucault, 1999, p. 224).

Essa simpatia entre a literatura e as formas de exercício de poder torna-se patente pelas breves referências ao tema que se podem ler em *A vida dos homens infames*. Nesse texto, Foucault observa como, ao longo do século XVII, antes do sistema literário, foi a organização jurídica que criou um refinado aparato capaz de pôr o sujeito em discurso escrito (Foucault, 1998, p. 213), habilitando-o a registrar sua experiência pessoal em primeira pessoa – pela via da retórica jurídica – a fim de fazer uso privado da enormidade do poder Absoluto. Mas o texto não para aí. Foucault observa como esse sistema constitui o fundamento, a pré-história da literatura moderna; na qualidade de mais um dos sistemas de saber que constrange o sujeito a pôr-se em discurso, e então conformar-se às práticas disciplinares da sociedade de controle. Constitui-se o sistema jurídico da acusação e do testemunho como fundo genealógico da modernidade literária (Foucault, 1998, p. 220).

A essa altura, portanto, Foucault parece abandonar qualquer eco de uma concepção blanchotiana de uma escrita do devir, de uma escrita que se coloca contra a gentrificação do acontecimento, para pensá-la como uma das muitas práticas estruturantes dos particulares modos de exercício do poder. A literatura moderna produz a presença de sujeitos, arregimentando os corpos segundo coordenadas que prefiguram um horizonte já saturado de possibilidades inscritas. Não há escrita do acontecimento, há somente inscrição da verdade sobre os corpos; a literatura produz sujeitos, porém de tal forma que, mais uma vez, essas subjetividades só sabem jogar o jogo do poder.

### **A ética e o cuidado de si**

Só posteriormente a literatura se colocará novamente como polo positivo para Foucault; mas, mais do que isso, o curioso é que essa re colocação da questão do literário coincidirá com o momento em que será elaborada uma nova concepção de práticas de subjetivação. Se ao longo dos anos 1970 o autor se dedicou a estudar as genealogias das práticas disciplinares e depois dos dispositivos de segurança, isto é, dedicou-se a estudar os descaminhos do poder em seus pontos de pressão e resistência, nos últimos anos de sua vida a ética parece ter se tornado a baliza de suas investigações. Dessa forma, Foucault volta seus olhos à face que diz “sim” de sua pesquisa genealógica, interrogando-se não apenas unilateralmente sobre os modos de ser de regimes de verdade e dispositivos tecnológicos de exercício do poder, mas sobre aquilo que nomeia como “práticas de liberdade” (Foucault, 2006b, p. 265). De forma simétrica, as práticas de subjetivação enquanto práticas de liberdade só podem ser compreendidas,

novamente, por seu relacionamento íntimo com determinado modo de se apossar da linguagem, mais precisamente, com a modalidade da *parresía* que Foucault traduziu como o dizer-verdadeiro.

A *coragem da verdade* é dedicado a pensar duas matrizes filosóficas derivadas da silhueta socrática. A primeira, legível no *Primeiro alcibiades*, em que a personagem título é admoestada por Sócrates a “cuidar-se”, isto é, estabelecer uma relação ética consigo mesmo que, no contexto do diálogo, traduz-se por investigar racionalmente o divino, para enxergar neste a substância espelhada da própria alma (Foucault, 2006a, p. 81). Para Foucault, o gesto filiar a ética à metafísica, ao postular uma relação necessária entre o microcosmo e o macrocosmo, a liberdade do praticante ao conhecimento soberano sobre o ser (Foucault, 2017, p. 138). Para além dessa postura, fundadora do discurso da metafísica, o filósofo francês enxerga ainda outra matriz que, se não se opõe a essa, maior e hegemônica, corre ao seu lado, em paralelo, em uma linhagem menor. Trata-se da matriz *parresiástica*, isto é, aquela que traduz determinado êthos que não depende da investigação ontológica sobre o ser, mas uma coragem, uma coragem que extrai de si sua própria força.

Uma atitude que se interessa pela “vida verdadeira”, uma vida que é a pedra-de-toque de seu próprio discurso. Dessa forma, tão importante quanto a tradição que visou identificar a reta adequação entre palavra e coisa, entre o logos e o ser, é essa outra, legível em uma postura que visou conformar logos e vida. Nesse esteio, para além de uma ontologia do ser, Foucault pensaria em uma atitude ética, uma coragem, a ousadia de saber e modelar a vida, estilizá-la, com base neste movimento, nesta forma de ascese (Foucault, 2017, p. 140). Tal sorte de ousadia se conforma pela modalidade do discurso *parresiástico*, um discurso que se dá na relação entre os pares, na relação concreta diante do risco de “de dizer aos homens o que precisam de coragem e o que lhes custará para dar à sua vida um certo estilo” (Foucault, 2017, p. 140).

Os herdeiros dessa matriz, segundo o mapeamento genealógico operado pelo filósofo, seriam os cínicos. Para Foucault, os cínicos, mais do que outras escolas ascéticas da antiguidade, deslocaram o problema da verdade do ser para o problema da verdadeira vida, dessa forma atenuando as preocupações acerca da investigação ontológica de suas práticas. O retrato de um cínico confunde-se com o êthos do *parresiasta*, aquele que transforma sua vida em um exercício de ousadia e que a modula em função de seu fazer. Desta feita, entre os filósofos da antiguidade, o cínico converte-se naquele que fala sem fundamentar seu dizer na soberania da presença da linguagem; pelo contrário, o filósofo cã a todo momento extrai a força de sua fala de seu dizer-o-verdadeiro, da estilização de seu ser. Da precariedade da própria existência. A vida dos cínicos é escandalosa porque é uma vida exilada dos horizontes usuais de soberania da linguagem, uma vida pautada na hipótese de uma contínua reinvenção do próprio discurso em suas consequências para a invenção de si mesmo. Um corpo feito de letra (logos). Nos termos

da imagem-mestra associada à vida cínica, aquela que um oráculo oferta a Diógenes (figura-modelo da escola), a missão desses cães seria a de “adulterar a cunhagem das moedas” (Laertius, 1925, p. 23, VI, 20). Na leitura de Foucault, isso significaria um modo de imprimir, com vigor e celeridade, um novo estilo sobre o objeto, transvalorando-o em suas valências de sentido (Foucault, 2017, p. 215). Esse oráculo é elementar, pois aquilo que Diógenes recebe de seus deuses não é um saber, mas uma injunção, *tens de mudar de vida*. É esta injunção que Foucault faz derivar em uma espécie de “cinismo trans-histórico”, postulando a genealogia de uma postura ética (Foucault, 2017, p. 152).

A retomada dos cínicos e da *parresía* a partir um diálogo menor de Platão corresponde em Foucault à reivindicação de uma espécie de tradição alternativa da filosofia; essa recuperação de uma menos evidente forma de filosofar parece querer reatar os elos do autor com a prática da própria disciplina em que se insere. Tudo se passa como se esse cinismo transhistórico oferecesse a Foucault a ocasião de inscrever seu próprio pertencimento à filosofia, e formular positivamente a tarefa filosófica a que sua obra pretendeu responder. Esse movimento de recuperação não se limita, além disso, à antiguidade; em mais de um momento (seja nos cursos, seja em textos soltos), Foucault se propõe a pensar a resposta kantiana à questão (posta pelo jornal *Berlinische Monatsschrift*, em 1784) da *Aufklärung* (Iluminismo, Filosofia das Luzes ou Esclarecimento). Esse texto menor permite a Foucault propor como que um modo ou uma tradição alternativa de filosofia moderna.

Para tanto, Foucault opera uma espécie de inversão positiva do vocábulo central da filosofia kantiana: a crítica. Se o projeto mais celebrizado de Kant se caracterizava por uma reflexão sobre os limites transcendentais (universais e não históricos) do conhecimento, o filósofo francês se apoiará nesse pequeno texto para caracterizar uma segunda forma de crítica, voltada para o particular e histórico – ou mais especificamente: para o discernimento daquilo que, sendo determinado historicamente, se passa por universal (Foucault, 2000, p. 347). Pensada em termos que retomam declaradamente a filosofia foucaultiana (como arqueologia, genealogia), no entanto, essa crítica é menos uma reflexão histórica sobre o passado do que uma “ontologia crítica de nós mesmos” (p. 348), isto é, uma atitude de desmontagem dos elementos por meio dos quais uma atualidade histórica se habitua a reconhecer a si mesma (“a crítica vai se exercer (...) como pesquisa histórica através dos acontecimentos que nos levaram a nos constituir e nos reconhecer como sujeitos do que fazemos, pensamos, dizemos”, p. 347). Em outras palavras, trata-se muito evidentemente de uma atitude perante a atualidade – uma que, aliás, ressoa fortemente o dizer a verdade diante do poder que caracterizava a *parresía* antiga e sua radicalização na filosofia cínica.

Revisitação de Platão, revisitação de Kant, revisitação – para estranheza ou escândalo geral – até mesmo da *Aufklärung*. Do *Esclarecimento*, portanto, contanto, é claro, que entendamos aí não uma

filiação a elementos de doutrina da filosofia das Luzes, mas “a reativação permanente de uma atitude; ou seja, um êthos filosófico que poderia ser caracterizado como crítica permanente de nosso ser histórico” (p. 345). A leitura foucaultiana de todos esses episódios menores da tradição filosófica *mainstream* pode parecer a princípio vestir as roupas de uma recuperação salvífica do passado (como se se tratasse de salvar o cerne de um gesto iluminista, por baixo das corrupções e incorreções históricas a que ele possa ter se prestado). Em todos os casos, trata-se de pensar a filosofia como (ou em relação a) uma atitude diante do poder e da atualidade histórica; em todos esses casos o jogo de duplos alternativos visa abrir o espaço para uma filosofia menos voltada para a metafísica do que para a ética enquanto “trabalho indefinido da liberdade” (p. 348).

### Retorno à estética

Isso significa, ademais, que esse trabalho da liberdade é inseparável de uma invenção de si, de uma (ética entendida como) estética da existência. Como Foucault desdobra longamente a respeito da *parresía* antiga, mas não deixa também de lembrar no texto sobre a *Aufklärung*, o pensamento filosófico é inseparável de uma “atitude experimental” que se põe à prova na realidade, que precisa passar pela prova de sua realidade “para simultaneamente apreender os pontos em que a mudança é possível e desejável e para determinar a forma precisa a dar a essa mudança” (p. 348). Se no caso da leitura de Platão esta prova de realidade aparecia talvez como a etapa final (mas não por isso menos crucial) de uma ontologia, o que Foucault privilegiará nesse outro paradigma de crítica moderna é a abertura para uma “criação permanente de nós mesmos em nossa autonomia” (p. 346): “[a crítica] deduzirá da contingência que nos faz ser o que somos a possibilidade de não mais ser, fazer ou pensar o que somos, fazemos ou pensamos” (p. 348). Antes de mais nada, o que Foucault recupera nesse Kant debatedor das Luzes em um periódico berlinense é o pensador ético que esboça uma “atitude de modernidade” (p. 341), isto é: a modernidade caracterizada como questionamento de nosso ser histórico capaz de abrir a oportunidade de invenção de formas de subjetividade inesperadas e novas.

Nesse sentido, o texto propõe uma curiosa noção de modernidade que se desatrela de qualquer periodização e se formula como como atitude, como êthos ou modo de vida. O significativo aqui é que não é somente a Kant – isto é: àquele que é habitualmente reconhecido como instaurador da modernidade em filosofia – que Foucault recorre, mas a uma figura que poderia ser colocada em uma posição análoga em relação à poesia e à literatura: Baudelaire. A atitude moderna que Foucault lê no poeta de *As flores do mal* é enfocada a partir de quatro prismas, que podem ser reduzidos a três. Primeiramente, a modernidade em Baudelaire se define menos por uma ruptura com a tradição do que justamente por uma atitude diante da atualidade (ou seja: Foucault tributa a Baudelaire – assim como a Kant – sua leitura da modernidade como “atitude limite”,

p. 347). Decerto o “pintor da vida moderna” se volta para personagens contemporâneos, mas não para nisso; a modernidade não é simplesmente a moda – que simplesmente adere ao curso do tempo fugidio. Ela é a atitude que “permite apreender o que há de ‘heróico’ no momento presente” (p. 342). Essa heroicização, no entanto, não se confunde com uma sacralização do presente (e aqui entramos já no segundo prisma, que é na verdade um aspecto do primeiro). Não sendo o homem da moda, o poeta moderno não é tampouco o simples colecionador que eterniza o presente e as coisas que nele encontra. Foucault fala em uma *heroicização irônica* para se referir a esse gesto ambíguo de Baudelaire em relação à atualidade. Trata-se de um “jogo difícil entre a verdade do real e o exercício da liberdade”; nesse jogo “o alto valor do presente é indissociável da obstinação de imaginar, imaginá-lo de modo diferente do que ele não é e transformá-lo não o destruindo, mas captando-o no que ele é” (p. 343-344).

Por detrás desses paradoxos difíceis, talvez nebulosos, vemos se desenhar o perfil de uma palavra que tenta não se fundar em uma instância soberana, qualquer que ela seja. Ora, o que Foucault virá a encontrar na teoria da modernidade de Baudelaire é o protótipo de uma arte fundamentada na impermanência (ou no princípio da crítica permanente). Como fazer o poema do não fundamento? Isto é, como fazer um monumento de linguagem erigido, porém, sobre o vazio do que não permanece, sobre a ausência de *arché* na qual repousa o atual? Não estamos muito longe do problema blanchotiano de uma linguagem da negatividade, de uma escrita que não se ancora em nenhuma potência positiva.

Aqui, porém, Foucault faz incidir uma diferença importante em relação ao que viemos discutindo do *Livro por vir*, uma vez que o terceiro prisma da modernidade ética de Baudelaire diz respeito ao que, no vocabulário de seu tempo, foi chamado de dandismo. Observemos como Foucault flagra a questão:

A atitude voluntária da modernidade está ligada a um ascetismo indispensável. Ser moderno não é aceitar a si mesmo tal como se é no fluxo dos momentos que passam; é tomar a si mesmo como objeto de uma elaboração complexa e dura [...] O homem moderno, para Baudelaire, não é aquele que parte para descobrir a si mesmo, seus segredos e sua verdade escondida: ele é aquele que busca inventar-se a si mesmo. (Foucault, 2000, p. 344).

A passagem relaciona a atitude moderna como um modo de exame das representações que não passa por uma aceitação passiva, mas por uma análise ativa similar àquela utilizada por Foucault para caracterizar a *diakrisis* da antiguidade. É essa postura reativa diante da atualidade que permite ao poeta desenvolver-se em um “ascetismo indispensável”, sintagma que ressoa imediatamente o aspecto reiterativo da ética antiga estudada àquela altura. A partir da silhueta do homem

moderno baudelairiano, relida pela emblemática imagem do asceta, Foucault desnuda o deslocamento da prática estética de subjetivação em relação aos modos de assujeitamento que havia estudado na ocasião da genealogia do poder pastoral. O poeta-asceta, ao trabalhar também sobre si, não desvela a verdade recôndita dos homens infames, enquanto produção da alma, mas propõe a cada momento recomeçar um processo de estilização. Não se está no campo dos *arcana conscientiae* produzidos pelos mecanismos confessionais do poder pastoral, mas de uma constante falsificação das moedas que, de partida, não pode se fundar em qualquer prerrogativa estanque sobre o ser, mas em um outro lugar, uma outra forma de conformação, aquele de uma radical *negatividade*.

Ora, se essa leitura da poesia de Baudelaire se relaciona com a escrita do acontecimento de Blanchot, fica clara aqui uma diferença importante: a atitude moderna que Foucault quer flagrar aqui é inseparável de uma estética da existência e de uma estilização deliberada do eu. A relação íntima entre linguagem e negatividade não corresponde necessariamente a uma falta de interesse em falar de si – ou melhor: de trabalhar sobre si mesmo. Como observamos, nos descaminhos blanchotianos da ausência de obra, só restava ao Eu ser abrigo, fuga, ou, por outro lado, instância soberana em que a negatividade da obra se aplaca. Ou o pequeno Eu do diário neurótico ou o ídolo soberano do artista genial. Aqui, uma terceira opção se abre – ou melhor, se impõe: a de uma invenção de si que ocorre em paralelo com a invenção da obra e na qual essa se põe à prova da realidade.

Sendo assim, a modernidade estética não se caracteriza, como queria Blanchot, somente pela afirmação de uma ausência de/em obra que recusa o sujeito que escreve na medida em que este só pode ser um ponto de apoio positivo. Pelo contrário, as obras e inquietudes da literatura moderna conviveram desde sempre com esforços de invenção de si; desde sempre a dessubjetivação da obra atuou junto com fenômenos de subjetivação, pensados não como revelação da verdade de si, mas como trabalho sobre o eu.

Quanto ao quarto prisma, Foucault fala muito pouco, se limitando a precisar que, para Baudelaire, as diversas facetas dessa atitude de modernidade não podem ter lugar na sociedade ela mesma ou no corpo político: mas “só podem produzir-se em um lugar outro que Baudelaire chama de arte” (p. 344). A frase é certamente curiosa; seria preciso esclarecer que estamos aqui na esfera do estético, quando se trata de Baudelaire? Mas Foucault parece talvez visar outra coisa, que (graças também à condição lacunar do comentário) transparece na forma como coloca sua frase: ele não diz simplesmente (nem em primeira pessoa) *a arte*, mas *um lugar outro que Baudelaire chama de arte*. Tudo se passa como se se tratasse de um espaço de exploração para o qual haveria outro nome; ou, ao menos, de algo a que Baudelaire só sabe se referir com o nome de arte, mas cujo pertencimento ao campo do estético não seria simples.

A nosso ver, a colocação é indicativa de um retorno à literatura e ao campo do estético marcado por um distanciamento que não diz mais respeito à simpatia entre a arte e as formas de exercício de poder, como nos anos 1970, mas a uma primazia da ética: a arte interessa, mas enquanto invenção de modos de vida; a estética, sim, mas enquanto campo ampliado que abarca as invenções de si tanto quanto as invenções de “obras”.

Dessa forma, o privilégio da ética enquanto estética da existência, nesses últimos cursos de Foucault, não se faz somente contra o fundo de uma tradição que tendeu a privilegiar a metafísica ou a ontologia; mas também em contraposição a uma tradição de pensamento que tendeu a restringir a estética à esfera das coisas, desconsiderando a subjetividade como obra bela. Como diz ele mesmo em um trecho longo de uma das aulas axiais de *A coragem da verdade*:

esse estudo possível da existência como forma bela foi encoberto também pelo estudo privilegiado dessas formas estéticas que foram concebidas para dar forma às coisas, às substâncias, às cores, ao espaço, à luz, aos sons e às palavras. Mas afinal de contas, é preciso lembrar, para o homem, sua maneira de ser e de se conduzir, o aspecto que sua existência faz aparecer aos olhos dos outros e aos seus próprios, também o vestígio que essa existência pode deixar e deixará na lembrança dos outros depois de sua morte, essa maneira de ser, esse aspecto, esse vestígio foram objeto de uma preocupação estética. Eles suscitaram para ele um cuidado de beleza, de brilho e de perfeição, um trabalho contínuo e sempre renovado de enformação, pelo menos tanto quanto a forma que esses mesmos homens procuraram dar aos deuses, aos templos ou à canção das palavras. (Foucault, 2017, p. 141).

Seria preciso pensar a beleza dessas palavras tendo em vista o estado de saúde que levaria Foucault à morte pouco tempo depois. Por ora, no entanto, nos limitaremos a levantar uma hipótese que parece se abrir aqui: a da possibilidade (quicá necessidade) de incluir a arte e a literatura como parte de uma estética expandida. Ou ainda, a de pensar a estética ela mesma como uma cavidade em um espaço mais amplo: o da ética enquanto invenção de formas de vida. A configuração moderna das ditas “belas artes” não terá sido se não a ocasião de uma exploração maior e mais crucial; a obra ou o livro por vir terá sido desde sempre a resposta a uma demanda outra, da qual não se separa: a de formular uma vida por vir.

## Referências

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. 1a ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2005.

BLANCHOT, Maurice. A literatura e o direito à morte. *In*: BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997. p. 289-330

DETIENNE, Marcel. *Mestres da verdade na Grécia Arcaica*. Tradução de Andréa Daher. Prefácio de Pierre-Vidal Naquet. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

FOUCAULT, Michel. *A coragem da verdade*: Curso dado no Collège de France (1983-1984). Edição de Frédéric Gros. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2017.

FOUCAULT, Michel. *A Hermenêutica do Sujeito*: Curso dado no Collège de France (1981-1982). Edição de Frédéric Gros. Tradução de Márcio Alves da Fonseca e Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2006a.

FOUCAULT, Michel. *A história da loucura*: na Idade Clássica. Tradução de José Teixeira Coelho Neto. 9. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

FOUCAULT, Michel. *A história da sexualidade, Vol 1 – A vontade de saber*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. 9. ed. Rio de Janeiro; São Paulo: Paz e Terra, 2019.

FOUCAULT, Michel. *Ditos & escritos I: Problematização do Sujeito: Psicologia, Psiquiatria e psicanálise*. Organização de Manoel Barros da Motta. Tradução de Vera Lucia Avellar Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1999.

FOUCAULT, Michel. *Ditos & escritos II: Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento*. Organização de Manoel Barros da Motta. Tradução de Elisa Monteiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.

FOUCAULT, Michel. *Ditos e escritos III: literatura e pintura, música e cinema*. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

FOUCAULT, Michel. *Ditos e escritos IV: Estratégia, poder-saber*. IV. Tradução de Vera Lucia Avellar Ribeiro. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1998.

FOUCAULT, Michel. *Ditos e escritos, V: Ética, Sexualidade e Política*. Tradução de Elisa Monteiro, Inês Autran D. Barbosa. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006b.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: Nascimento da prisão*. Tradução de Raquel Ramallete. 16. ed. Petrópolis: Vozes, 2020.

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

LAERTIUS, Diogenes. *Lives of Eminent Philosophers*, Vol. II. Translation by R.D. Hicks. London: William Heinemann/New York: G.P. Putnam's Sons, 1925.

MACHADO, Roberto. *Foucault, a filosofia e a literatura*. 3a ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

### **Speak about Oneself: Between Aesthetics and Ethics in Michel Foucault**

#### **Abstract**

*This paper intends to analyze the possible relations between writing, literature and the Self throughout the works of Michel Foucault. To do so, we begin with a commentary on Maurice Blanchot's "The daily journal and the narrative", from The Book to Come, that provides the paradigm according to which Foucault understands these relations in the 1960s. The French philosopher inherits from Blanchot a conception of literature as an instance where the Self disappears. This paradigm will change when, turning to his genealogical phase during the 1970s, Foucault will conceive all literature as linked to the exercise of power: no longer able to unearth a potency that negates all sovereignty, literature becomes another discourse that fabricates a governable and docile interiority by forcing a subject to talk about himself. Finally, in the 1980s, Foucault returns to an affirmative consideration of literature and art. In line with the privilege of ethics – evident in this phase of his work –, this return to aesthetics will be marked by an understanding of art that innovatively considers it less a form of creating works than a place to invent oneself.*

**Keywords:** Michel Foucault. Literature. Subjectivity.