

DOI: 10.11606/issn.2318-8863.discurso.2018.147367

53

# Pintura, literatura e filosofia segundo Claude Lefort

Painting, Literature and Philosophy According to Claude Lefort

**Leandro Neves Cardim**

Universidade Federal do Paraná | Paraná | Brasil

## RESUMO

Este artigo pretende situar a posição de Claude Lefort no antigo e ainda atual debate sobre as relações entre os modos de expressão, particularmente os modos de expressão pela palavra e pela imagem. Defenderemos, após exposição do detalhe do texto do filósofo, que sua posição no debate é política, e que as relações que ele entrevê entre os modos de expressão são democráticas.

## PALAVRAS-CHAVE

Pintura; Literatura; Filosofia; Lefort.

## ABSTRACT

This article aims to situate the position of Claude Lefort in the old and still current debate on the relations between modes of expression, particularly the modes of expression by word and image. We sustain, after the exposition of the detail of the philosopher's text, that his position in the debate is political, and that the relationships he noticed between modes of expression is democratic one.

## KEY WORDS

Painting; Literature; Philosophy; Lefort.

No Prefácio do livro publicado em 1978 — *Sobre uma colônia ausente. Escritos em torno de Merleau-Ponty* —, Claude Lefort explica que há ali uma série de estudos consagrados à Maurice Merleau-Ponty, mas que há, além disto, dois ensaios que não giram em torno da obra do filósofo: um sobre a obra de um escritor (Henri Michaux) e outro sobre a obra de um pintor (Albert Bitran). Ele nos conta que os estudos sobre Merleau-Ponty vão no sentido de incitar a leitura de uma obra que possui um poder de fundação. Mas o que justifica a introdução destes dois estudos com objetos tão diferentes? Lefort julga ser importante fornecer uma resposta ampla a esta pergunta. A resposta possui dois níveis: em um primeiro, o autor observa que ao fazer isto ele não é infiel à Merleau-Ponty, pois não só o próprio filósofo falou sobre essas duas atividades criadoras, mas também porque os textos sobre Michaux e Bitran foram concebidos na esteira da reflexão merleau-pontiana cuja intenção era levar seu leitor a “transgredir as fronteiras convencionais da crítica” (Lefort, 1978, p. x). Lefort não escamoteia seu envolvimento com a obra de Merleau-Ponty. Ele diz explicitamente: “o que faz nossa distância, nossa proximidade, não poderíamos dizê-lo. Mas basta que elas não deixem de estar em questão para que se relacionem entre si os textos diferentes” (*Ibid.*).

O segundo nível da resposta aponta para aquilo que é o liame mais estreito entre os diferentes textos. É esta relação mais estreita da filosofia com a obra deste escritor e deste pintor que permite, nas mãos de Lefort, precisar o seu próprio pensamento: “tornar mais sensível a relação que entretemos com uma *obra de pensamento*, ou, digamos antes, já que uma tal expressão é o índice de um problema, mais sensível a dimensão da obra na filosofia” (*Ibid.*, pp. x-xi). Comparada à obra de Merleau-Ponty, a obra de Lefort trabalha de tal modo a questão da dimensão da obra na filosofia que podemos dizer que há, relativamente a este ponto, ao mesmo tempo uma proximidade e uma distância. Ao destacar a análise desta dimensão da obra, ele não esconde suas dívidas: “é preciso assinalar que nós devemos em larga medida a Merleau-Ponty o seu reconhecimento” (*Ibid.*, p. xi). Mas a ênfase na categoria de obra de pensamento permite marcar a direção que segue a interpretação do próprio autor. Como ele mesmo diz a propósito de Merleau-Ponty: “talvez convenha prolongar suas indicações a fim de iluminar o que permanecia para ele em uma meia-obscuridade: a questão de sua própria obra e em quê ela comandava o movimento de seu pensamento” (*Ibid.*).

Lefort nota algo interessante sobre o itinerário de Merleau-Ponty. Desde o início de sua carreira, o filósofo já visa uma “nova ideia de filosofia germinando no contato de uma reflexão sobre a arte e a literatura” (*Ibid.*). Lefort encontra nos textos intermediários esta mesma ideia de filosofia, mas, e esta ressalva é importante, Merleau-Ponty “não leva mais longe a interrogação sobre o estatuto da obra da filosofia” (*Ibid.*, p. xii). Neste momento de sua carreira a interroga-

ção sobre o estatuto da filosofia apenas “acompanha ou segue uma interrogação sobre a pintura e a literatura”: “o autor [do livro *A prosa do mundo*] se empenha em mostrar que a pintura e a literatura levam em consideração o deciframento de nossas relações com o Ser, mais do que reportar resolutamente a filosofia ao mesmo registro de expressão” (*Ibid.*, p. XII).

Claro que Merleau-Ponty não quer fazer com que a filosofia se transforme em literatura ou mesmo em pintura, ele quer aprender com elas. Um argumento puxa o outro: se a filosofia não se identifica com nenhum outro modo de expressão, ela está, ao mesmo tempo, implicada na análise. Ele trabalha filosoficamente com a pintura e a literatura. Em sua interpretação da obra Merleau-Ponty, mas também na interpretação do estatuto da obra filosófica em geral, Lefort prolonga e desloca o raciocínio merleau-pontiano sobre o fantasma da linguagem pura para o registro do fantasma do pensamento puro. É o reconhecimento desta dimensão que ajuda a especificar, neste nível da análise, o perfil de seu pensamento se comparado ao de Merleau-Ponty. A dimensão da obra e a dimensão do pensamento devem ganhar relevo. Isto permite compreender que o fantasma que obseda o filósofo faz com que ele não perceba o que produz. Para perceber isto basta dizer que o trabalho escrito, que “pretendia trazer em si mesmo sua causa e seu fim, toma forma de obra” (Lefort, 1978, p. XIV). Eis uma formulação bem ampla do problema posto pela obra: “para aquele que a sustenta, qualquer que seja seu lugar, a questão do engendramento de algo que, engendrado, se revela sem relação com a história de seu engendramento” (*Ibid.*, p. 191).

O texto trabalha com uma analogia: assim como opera o raciocínio merleau-pontiano na crítica da ilusão da obra-prima, é preciso operar com a crítica de outra ilusão que se junta a esta primeira. Na obra de pensamento Lefort encontra “a ilusão de uma coincidência entre o Universal e o exercício singular do pensamento, no qual se abole a noção de *algo criado*” (*Ibid.*, p. XIV). Lefort lê a obra de Merleau-Ponty de tal modo que torna-se impossível dissociá-la de sua escrita. Assim como Merleau-Ponty critica a postura que supõe referentes universais e meios dados de antemão, postura que se detém no resultado do processo ao invés de ater-se ao seu movimento de instituição, da mesma forma, Lefort critica a empreitada filosófica que se esquece ao se fazer. Ao chamar atenção para o modo de instituição do sentido na obra de pensamento, Lefort tem a oportunidade de matizar seu comportamento: uma criação que se esquece enquanto obra. Pensando desse modo ele pretende “rearticular o movimento que conduz o filósofo na fantástica afirmação do pensamento, ao preço de um esquecimento do fato da obra” (*Ibid.*, p. XIV). Seja como for, não podemos abrir mão de sempre sujeitar o pensamento à exigência da escrita. Ao fazer isto é possível obter uma dupla consequência de longo alcance. Por um lado, ao ligar visceralmente o pensamento à

escrita, à exigência da obra escrita, essa ligação força o pensamento a reivindicar os seus próprios direitos, a reivindicar o domínio de sua origem e a lei de seu engendramento. Por outro lado, essa sujeição do pensamento à escrita engendra uma não percepção de seu estabelecimento:

Implica a denegação da experiência na qual ele [o pensamento] se produz — ao mesmo tempo advém e aparece, quase sensível, quase materializado no escrito. Em outros termos: a aventura da filosofia não poderia se deduzir de uma essência do pensamento puro, assim como a da literatura de uma essência da linguagem ou da pintura da essência da visão (Lefort, 1978, p. XIV).

A analogia opera da seguinte maneira: assim como na pintura e na literatura não podemos desconsiderar a dimensão da obra, o mesmo acontece na filosofia. Assim como acontece na literatura e na pintura — em que aquilo que vai ser dito ou mostrado “só toma forma no momento em que dizer e fazer, ver e fazer se conjugam, no momento em que sob a exigência do engendramento de algo legível, visível, se opera um tipo de secessão da fala ou da visão” (*Ibid.*, p. xv) —, algo parecido acontece na filosofia.

A filosofia só toma forma no momento em que pensar e *fazer* — fazer acontecer, fazer aparecer — se conjugam. Ou, digamos ainda, no momento em que a exigência de fazer define uma maneira de ser no mundo pelo pensamento, para o pensamento, à distância de toda outra exigência, no momento em que ele induz a um tipo de secessão do pensamento (Lefort, 1978, p. xv).

A analogia caracteriza cada um dos modos de expressão através da conjugação de uma atividade e de um fazer. Lefort conjuga ver e fazer, dizer e fazer, pensar e fazer, e isto implica a seguinte operação: quando algo visível, legível, pensável se engendra, há, ao mesmo tempo, uma secessão da visão, da linguagem e do pensamento. Notemos que cada uma destas exigências, mesmo se conjugando com o fazer, não se confundem umas com as outras, suas exigências não são as mesmas. A relação de um modo de expressão com o outro se dá sempre à distância. É nesta chave que Lefort lança mão da categoria de obra de pensamento. É a partir deste ponto de vista que ele interpreta a obra de Merleau-Ponty neste livro. Aqui, filosofia, literatura e pintura encontram um horizonte de convergência. A filosofia, mesmo seguindo seu próprio caminho de trabalho, termina, ela também, “obedecendo ao mesmo movimento que a arte e a literatura, o qual se inaugura em determinada época sob o efeito da questão da obra” (*Ibid.*, p. xv).

Em um texto de 1983, Lefort diz, sem hesitar, que a questão da obra não é

o objeto da filosofia. Aliás, nem mesmo é possível referir a filosofia a um objeto. Mas isto não é o mesmo que decretar a falência da filosofia ou da exigência filosófica. Na verdade, ele diz o contrário: “vão é o discurso do desaparecimento da filosofia” (Lefort, 1999, p. 346). A atividade de interrogação, atividade que Lefort faz questão de frisar que foi reconhecida historicamente primeiro nas artes e na literatura, deve ser trazida à tona. Ela não é exclusiva da filosofia, pois assim como um pintor pode colocar a questão “o que é pintar?”, do mesmo modo, um escritor pode perguntar “o que é escrever?”. Volta, então, a analogia: assim como “a ideia da essência da pintura, e o que a acompanha, a essência da visão”, se furta ao pintor, do mesmo modo, “a essência da literatura, e o que a acompanha, a essência da linguagem”, se furta ao escritor. Na filosofia não deve ser diferente. Quando o filósofo trabalha, quando escreve, o mesmo modo de operação está em ação: no trabalho o filósofo pratica uma atividade que não tem garantias prévias e, ao concretizar-se, esta operação é acompanhada de uma ilusão que ela mesma engendra ao fazer-se esquecer enquanto trabalho de expressão. Lefort lembra que Merleau-Ponty, raciocinando assim, já “observava que o escritor ou o pintor clássicos conduziam, sem saber, uma busca sobre o que se dá a dizer ou a ver, e sobre a escrita ou a pintura” (*Ibid.*, p. 347). Para Lefort, esta busca se tornou, aos poucos, o próprio objeto da pesquisa de Merleau-Ponty.

É a categoria de obra que deve saltar ao primeiro plano. Para reconhecê-la devemos notar pelo menos duas de suas características. Em primeiro lugar, “é por ela que a filosofia se institui, como se instituem a literatura e toda forma de arte que se afirma como tal” (*Ibid.*, p. xvi). Em segundo lugar, por mais que a evitem, a questão da obra abala a interrogação filosófica, literária e pictórica, as quais, sob seu efeito, reencontram a questão do que é pensar, dizer e ver. Esse ponto de vista ganha relevo em contraste com a postura merleau-pontiana que investiga a indeterminação da visão através da pintura, assim como da linguagem literária através da literatura. Este contraste, além de ajudar a entender a filosofia de Merleau-Ponty, ajuda a tornar mais preciso o ponto de vista de Lefort se comparado ao do próprio Merleau-Ponty: “na trilha destas interrogações, eu havia por minha vez indagado se o filósofo não havia sido rondado [...] pelo fantasma de um pensamento puro” (*Ibid.*, p. 347).

O que está em jogo é a filosofia como atividade criadora. Lefort investiga esta prática enquanto produção de algo, de uma obra. Isto implica um duplo movimento: durante a produção da obra, “o pensamento se busca por meio da escrita”, mas, ao mesmo tempo, o pensamento “se desvela e se inventa” de tal modo que não há transparência do próprio pensamento para si mesmo. Há, então, ligação da questão “o que é pensar?” com a questão da escrita. É preciso estabelecer esta ligação para caracterizar o perfil da obra de pensamento. Lefort observa que em

um primeiro momento ele atribuía a essa busca que o pensamento faz de si mesmo através da escrita aquilo que é a própria filosofia. Posteriormente, ele se viu compelido a extrair desta reflexão duas consequências: a primeira é a “vocação de escritor” do filósofo, a segunda é que a exigência filosófica deve renascer de toda parte. Em um mesmo gesto, Lefort reconhece a ligação da filosofia, da literatura e das artes, e afasta a resposta sobre “o que é pensar?” da região do conhecimento. Como caracterizar a questão sobre aquilo que é o pensar?

Trata-se de uma questão inlocalizável e indeterminável que acompanha toda experiência do mundo — surge de relações, mais sensíveis e mais gerais, inscritas em órgãos de nosso corpo, abrindo-o aos outros e às coisas ao mesmo tempo em que se imprimem nele, ou surge de relações montadas por nós em virtude de nossa implicação numa cultura e, para além, numa história da humanidade. Nesse sentido, o que nomeamos como exigência filosófica nasceria, renasceria de toda parte, e seria regida, para o escritor-filósofo, pelo apelo da obra, na qual a questão permanece em busca de si mesma, reitera-se valendo-se de todos os lugares a que seu desejo singular a conduziu (Lefort, 1999, pp. 347-348).

Para Lefort, os modos de expressão entretêm relações que se concretizam em torno da questão da obra. A própria compreensão das relações da filosofia com a literatura e a arte moderna deve ser precedida pela compreensão desse fato: uma vez afastada a ordem da teoria ou do conhecimento é possível perceber que todas essas atividades são comandadas pela experiência da obra.

É na experiência da obra, de uma linguagem em busca de sua própria reflexão e de sua própria instituição, que a interrogação se apossa do filósofo, como do poeta ou do pintor, para o recolocar, como eles, diante da estranheza de seus poderes, em recompensa de uma dupla despossessão das coisas e de si (Lefort, 1978, p. xxiii).

Em suma: é relativamente a esta categoria de obra que as expressões convergem, é ela que fornece a dimensão em que o criado encontra-se aliviado da possessão das coisas e do sujeito. Esta é a direção do livro *Sobre uma colônia ausente*. Segundo seu autor, os ensaios que o compõem pretendem “colocar em evidência, para além da diferença dos modos de expressão, a marcha da interrogação ligada à questão da obra” (*Ibid.*, p. xxiii).

Por ocasião de uma entrevista concedida em Paris, mas que tratava de uma palestra proferida em abril de 1994 na cidade de São Paulo, Lefort aborda a questão das relações e das fronteiras entre os modos de expressão. Para responder à pergunta sobre a razão da escolha de Michaux como tema da conferência no

Brasil, ele diz algo interessante a propósito da filosofia, da literatura, da música e das outras artes.

Há precisamente uma fronteira entre a filosofia — que se apresenta como a tentativa de dar conta pelo pensamento do ser, da história e da natureza —, a literatura — em que se confia a invenção do pensamento através da palavra —, a música, e as outras artes. Mas essas fronteiras, que são tão sensíveis àquele que tenta se pôr como filósofo, músico, pintor ou escritor, não são separações entre diferentes modos de se relacionar com o mundo. Essas fronteiras, que cada um experimenta seja na escrita ou na música, atestam sempre uma mesma relação, uma mesma tentativa de expressão. De modo que há música não somente na literatura e na pintura, mas há também no interior da própria filosofia. Há um movimento do pensamento, como há um movimento da literatura e da pintura. Pode-se mesmo dizer que há uma dança que acontece para aquele que acredita ter criado apenas um conceito, para aquele que acha que fixou numa tela apenas algumas tintas. Há uma dança que é sem dúvida constitutiva de todo modo de expressão (Lefort, 1994).

Por que Michaux? A resposta faz ver em um único homem em ação no decorrer de sua vida, diferentes manifestações do pensamento. Porque Michaux é “um dos escritores que nos introduz de uma forma muito forte no enigma de um pensamento que se faz linguagem, que se faz pintura, que se faz música” (*Ibid.*). Uma vez afastada a identidade sensível entre os modos de expressão e afirmada a diferença de exigência entre eles, aquilo que os unifica é uma espécie de colocação em forma do mundo através de um esforço de expressão. O que faz de Michaux um “contemporâneo” é que ele nos “tira da ilusão da separação dos gêneros” e revela, no mesmo gesto, a artificialidade das oposições tradicionais.

No texto publicado após a palestra, Lefort subscreve a ideia de que há um “deslocamento das atividades criadoras”, e que, do interior da obra de Michaux, “a prosa e a poesia não se separam uma da outra”: “elas passam uma pela outra” (Lefort, 1994b, pp. 91, 92). Michaux não confunde prosa e poesia, mas ele também não pensa, como Sartre, que é possível estabelecer uma separação, um corte entre elas. Há “passagens”: sensivelmente as atividades criadoras são diferentes. Talvez fosse melhor dizer que elas são discerníveis, mas não separáveis. Michaux realiza, através da escrita, uma passagem que “abre” a outras artes. Ele quer fazer sua escrita “mergulhar no elemento fluido” das outras artes. Tudo se passa como se Michaux fizesse “adormecer” a parte falante da mente para, então, “fazer a baldeação do trem”, ou seja, para começar a efetivamente pintar, para passar à pintura. Aqui, o objetivo de Michaux é fazer desaparecer, nas palavras do próprio escritor citadas por Lefort, “a fábrica de palavras” e apaziguar o “apetite falador”.

A fim de realizar esta tarefa, Michaux segue, segundo Lefort, “múltiplos trajetos quase simultaneamente”. São esses trajetos que abrem a passagem para outras artes, particularmente para a pintura e para a música. Uma vez desembaraçado da escrita, Michaux pinta traços do movimento que lhe aparecem “aqui e agora”; é isto que o encanta, e não a “imobilização final, o quadro” (*Ibid.*, p. 93). Mas, no momento em que há travessia das fronteiras tradicionais do espaço pictórico, suas pinturas revelam um parentesco com a música. É verdade que Michaux também era músico, ele tocava piano, porém, não podemos confundir os registros: “por mais estreitas que sejam suas afinidades, pintura e música não abrem do mesmo modo a passagem” (*Ibid.*, p. 95).

Quando se trata da escrita, Michaux sabe que não pode livrar-se de suas coerções características e, por isto mesmo, ele quer desobstruir os limites convenencionados e criar uma nova circulação. Para caracterizar esta escrita Lefort lança mão de uma citação em que, ao referir-se à sua própria experiência da escrita, o escritor nos diz que sua invenção é uma “*invenção pela garganta*” e que há, aí, uma espécie de “honestidade tardia” que, segundo Lefort, “é indissociável da vibração de uma voz” (*Ibid.*, p. 98). Não se trata da voz do indivíduo, ainda que ele esteja sempre em questão, mas de uma voz que sai dos seus textos, da voz de um “*trabalhador da voz*” (*Ibid.*). Aqui, a garganta e o ouvido trabalham juntos. E, quando lemos, é essa voz que ouvimos, é ela que desencadeia no leitor “um poder de dizer” (*Ibid.*). A escrita de Michaux é enigmática na medida em que liga invenção e voz. Esta é a razão do espanto de Lefort com relação aos escritos de Michaux: “que uma voz permaneça impressa nas palavras, não é o mais espantoso?” (*Ibid.*, p. 99). Retomemos, então, a ligação entre essa voz enxertada nas palavras e aquela honestidade tardia de que falava Michaux. Lefort encaminha a questão comparando a escrita e a música. É verdade que a escrita e a música proporcionam alegrias e suplícios. Mas na música suas “alegrias e suplícios estão atadas e o nó não se desfaz” (*Ibid.*). No registro da música Michaux encontra, segundo os seus próprios termos citados por Lefort, “o verdadeiro *passatempo*, o detector que torna o tempo sensível”, “operação do devir”. Já na escrita, sua experiência é “rigorosa e por grau, e sempre cada vez mais tardia”.

Michaux trabalha de tal modo que as categorias que ele põe em movimento se envolvem e se voltam umas sobre as outras. No penúltimo capítulo de *Sobre uma colônia ausente*, capítulo dedicado a Michaux e publicado pela primeira vez em 1966, Lefort nos diz que isto se dá porque, para o escritor, a experiência sensível “instrui” a experiência do pensar, ela “regula o escapamento do pensar” (Lefort, 1978, p. 159). Ao que tudo indica, Lefort quer chamar atenção para uma primeira formulação de um enigma: por um lado, Michaux entrevê “o abismo no sensível” e se lança nele até se perder, por outro, ele faz isto escrevendo e assim “se preserva nesta

própria despossessão” (*Ibid.*). Lembremos: para Michaux, escrever não é trabalhar à maneira de quem nomeia, mas também não é instalar-se nas nuvens: “escrever é permanecer perto de si, mas do que é sem figura, sem determinação positiva, que se assinala apenas como uma perturbação, como falta” (*Ibid.*, p. 160). O enigma está em que há, para Michaux, uma impossibilidade de se construir através da escrita, mas, mesmo assim, ele escreve. Neste registro não há identidade construída através da escrita. Há uma escrita tecida por esta experiência da falta, a qual sustenta a fala e renova incessantemente a exigência da escrita.

Através da análise de Michaux, Lefort nos mostra que escrever não consiste apenas em ater-se ao resultado de um estreitamento que seria simplesmente uma primeira consequência da junção da experiência e da literatura. Esse estreitamento nos daria apenas aquilo que a escrita tradicional já nos dá. A escrita de Michaux pretende “abrir um novo espaço” (*Ibid.*) que aparece no momento em que ele produz um eco da escrita tradicional, esse é seu modo de se relacionar com a tradição. O distanciamento rigoroso e progressivo do escritor relativamente ao trabalho daquilo que é a escrita tradicional torna possível o nascimento simultâneo de um espaço e de uma voz que testemunha o pensamento se fazendo. Não esqueçamos que Michaux nunca deixou de desconfiar e exprimir fortes reservas relativamente à literatura oficial, por isto mesmo Lefort diz que para ele “o essencial não é escrever” (*Ibid.*, p. 161). Lefort conduz seu leitor a formular novamente o enigma: mesmo não abrindo mão de suas reservas, Michaux é incitado pela música e pela pintura a escrever. Apesar de sua hesitação, raiva, desconfiança, reserva, e rejeição da literatura oficial, ele nunca deixou de escrever e publicar. Acontece que o espaço aberto pela voz não equivale a um afastamento absoluto do mundo: esse espaço faz com que o mundo se mantenha a uma certa distância que ainda permite a produção de um eco.

Para Michaux, escrever implica não só um distanciamento do mundo sensível, mas também da própria escrita. Vem daí sua dúvida a propósito do estatuto da escrita e da literatura. Isto significa recusar a segurança da literatura sem recusar seu poder de expressão. Mas ele não cede à tentação da identidade, pois quer apenas produzir um eco, uma voz. Ao se questionar sobre o lugar da ficção na obra de Michaux, Lefort mostra que “sob sua pena a ficção perde sua antiga destinação”: ela não se desdobra e só aparece para destruir-se; não há evasão e, além disto, o escritor não quer fazer com que se acredite em algo jamais visto ou pensado; ele também não pretende mostrar criaturas indefinidas. Lefort faz três séries de observações que nos ajudam a tornar mais preciso o perfil da ficção de Michaux. Em princípio, sua ficção, ao mesmo tempo, “rompe o pacto que nos liga ao sensível”, produzindo, assim, a “lógica do sensível que sustenta o discurso”, e mantém esta lógica sensível em suspenso (Lefort, 1978, p. 167). A ficção de Michaux rompe, também, “na nossa

relação com o ser [...] a fé na ordem instituída das coisas”, e, sendo assim, é preciso reconhecer que seu trabalho está sempre nos limites do “esboço”, que ele não se submete ao real, que ele rompe com a ordem do tempo e do espaço (*Ibid.*, p. 168). O trabalho ficcional de Michaux faz, enfim, “a fronteira do real e o indetermina”: o que comanda sua ficção e veicula seu movimento de transgressão é “um desejo de saber [...] que o conduz para além da ficção” (*Ibid.*, p. 169).

Voltemos à questão sobre “o que é escrever?”. A propósito, é justamente nesta dimensão que o “escritor-filósofo” (Merleau-Ponty) e o “escritor do ‘pensar’” (Michaux) estão bem próximos, sem que haja identidade entre eles. Daí a questão sobre “o que é escrever?”.

[Escrever] não é transcrever o pensamento, tornar visível seu objeto, mas, ainda no suspense do esboço, no limite do esvaecimento de todo objeto, fazer surgir o enigma do pensar, interrogar sua condição, marcar a impossibilidade em que ele está de uma captura do ser, reservar um lugar de onde uma outra experiência seria possível ou prometida (Lefort, 1978, p. 170).

Eis a situação da escrita de Michaux: costurada interiormente por uma falta, ela dá testemunho de uma “impotência” e de uma “contradição”. Como ela não pode sustentar-se, ela é o “pensado do impensado” (*Ibid.*, p. 171). Mas Michaux se recusa a escrever este pensamento que o obseda, ele quer apenas “produzir um eco” (*Ibid.*). Sua escrita quer “preservar” esse eco que pode vir da música, da pintura e de experiências limites: a escrita não abole as distâncias, ela vê na distância o “meio” através do qual ela toca “de longe o inapreensível”. Que meio é este? Trata-se da própria escrita que testemunha “uma abertura possível, de um *pode-ser*” (*Ibid.*, p. 173). Ao ligar o sujeito ao *pode-ser*, Lefort ressalta que Michaux termina por levar mais longe a interrogação sobre o estatuto do sujeito. Quando Michaux fala daquilo que “lhe fala” a música, a pintura e as experiências limites, “ele nunca dissimula o eu pelo qual passa toda pergunta e toda resposta”. Há sempre a presença do escritor nos seus escritos, ele não se dissimula, mas não dissimula, também, o fato de que ele está para sempre nas sombras, ausente.

É neste sentido que devemos entender a expressão de Michaux que Lefort lança mão para título do livro, epígrafe e título do capítulo sobre Michaux: “me construí sobre uma colônia ausente”. Para Michaux, é preciso interpretá-la no sentido de uma “aventura pessoal” em que seria possível matizar um paradoxo: por um lado, há “o enigma de seu desenlace, de sua derrota reiterada diante do trabalho da escrita, de sua recusa”, por outro, a escrita “o mantém na proximidade de si”. O uso que Lefort faz daquela expressão é diretamente proporcional ao fato de que ela o interpela enquanto leitor. Para o leitor de Michaux, a “*colônia*

*ausente*” é o próprio trabalho de Michaux: “escrita sem peso, que não dá testemunha de nada no campo do saber, mas suporta como poucas outras as questões que reconduzem a literatura e a metafísica a sua comum origem” (*Ibid.*, p. 176). Sem nunca romper seus laços com a experiência sensível, Michaux diz aquilo que resiste à abstração.

O último capítulo de *Sobre uma colônia ausente* — “Bitran ou a questão do olho” — trata da pintura. Ele foi publicado em forma de artigo em 1975. Neste texto vemos Lefort partir da seguinte situação: se é verdade que a pintura rompeu a evidência da representação, este acontecimento não deve nos calar, “sob pretexto de que nós não poderíamos dizer com palavras o que produz a pintura” (*Ibid.*, p. 177). Bitran surge nas páginas de Lefort como um pintor que sempre quis pintar uma única e mesma tela. Na verdade, trata-se de um desejo compartilhado com algumas figuras da literatura moderna. Lefort revela a seu leitor qual é a alavanca de sua abordagem da pintura: a reformulação de uma tarefa que se encontra esboçada em um artigo de Blanchot sobre Mallarmé. Esse poeta também aparece como alguém que sempre pensou e disse a mesma coisa. Eis, nas palavras de Blanchot citadas por Lefort, a tarefa que nosso autor retoma e leva a diante: “mostrar por que e como esta repetição constitui o movimento que lhe abre lentamente seu caminho”. Essas palavras devem fornecer a perspectiva deste texto sobre Bitran. Lefort reformula esta tarefa “não só no contato de outros escritores, mas também no contato de muitos dos pintores de nosso tempo” (*Ibid.*, p. 178). Tanto o escritor quanto o pintor não trabalham mais sobre o solo da tradição, eles “não encontram mais segurança nas aparências e nas palavras” (*Ibid.*, p. 179). Em vista disto, Lefort não aborda os quadros de Bitran como se eles fossem apenas etapas de uma pesquisa ou a pintura de uma pesquisa.

No momento em que está pintando, o pintor investe sua tela de uma “paixão de uma só e mesma tela”, ele faz de seu quadro o “porto” do impossível, seu quadro “acolhe” o impossível. A obra pictórica incorpora, então, as “propriedades inconciliáveis” (*Ibid.*, p. 181) do visível. O visível está na tela e fora da tela, é ele que, ao mesmo tempo, aparece e faz aparecer, ele desenvolve sua exterioridade diante do olho e inscreve no próprio visível a presença do vidente. O visível está sempre aí e não para de engendrar uma questão sobre sua identidade. Mas pintar também equivale a aumentar o grau de indeterminação daquilo que se dá a ver. Isto só é possível graças ao fato de que o quadro também está fora da ordem do espaço e do tempo real, pois no quadro “algo flutua em seu próprio espaço, em seu próprio tempo”, enquanto o olhar que o acompanha nunca está desvinculado dele. Alguém poderia dizer que basta ter olhos para ver um quadro, mas o problema está em que há quadros que desafiam essa opinião e mesmo essa visão comum. Há quadros que abrem a visão ou “deixam aparecer” ao invés de

simplesmente “mostrar”. É precisamente nesse contexto que Lefort observa: para Bitran, “mostrar já é falar” (Lefort, 1978, p. 186).

Bitran não desconfia da linguagem. O ponto está em que, para o pintor, “o pensamento está em sua obra”, seu pensamento habita sua pintura e, justamente por isto, ele “não poderia emigrar para a linguagem” (*Ibid.*, p. 187). Não é o caso de dizer que a pintura é estranha à fala, pois a pintura “chama” a fala. Não há nivelamento das palavras e das imagens, nem postulado de precedência do livro sobre o quadro. É preciso dar direito de cidadania ao quadro, e isto, sem nenhum compromisso com os meios do discurso: o mundo da pintura se passa na pintura. Essa transformação de tudo em pintura é “o ponto em que a fala se extingue nas palavras” (*Ibid.*). Dizer que “a pintura é pintura” equivale a formular uma tautologia que beneficia a própria pintura, pois é no ato de pintar que o pensamento do pintor se realiza em pintura. O próprio pintor foge da tentação de “se investir no discurso”, se submetendo, assim, unicamente à exigência da pintura. A recusa de Bitran em mostrar ou falar não equivale a simplesmente se calar. É preciso ver aí uma “recusa de acrescentar a sua obra um comentário que ela exclui por princípio” (*Ibid.*, p. 188).

Ao considerar o silêncio na obra de Bitran, Lefort estabelece uma distinção importante. Há uma diferença entre o silêncio que habita a tela e aquele silêncio do mundo sensível que a tela prolonga: o silêncio do quadro é um silêncio “segundo”, “ele não se inventa diante da tela feita, mas prolonga um primeiro silêncio que o acompanhava desde seu nascimento” (*Ibid.*, p. 188). Uma vez recusado o nivelamento da pintura e do discurso, devemos, ainda, nos certificar de que o quadro não contenha nada que “resulte de um pensamento destinado a se converter em palavras”, as quais mostram ao invés de deixar aparecer. Para explicitar esta diferença Lefort nos diz que o quadro não é um “visível de fato”. Deixar aparecer algo significa mais do que simplesmente “possuir a propriedade de ser visível”; significa, isto sim, que o quadro “é este visível que pretende figurar o advento de sua aparição; apenas assim ele porta sua origem” (*Ibid.*, p. 189). “Como tal, ele [o quadro] guarda nele mesmo a marca do olho donde se engendra, ele testemunha a enigmática indivisão do vidente e do visível no advento da aparição. Apenas assim ele se dá a ver, prodigalizando à nossa visão os signos de sua própria origem” (*Ibid.*).

Não basta dizer que mostrar já é falar. Mostrar já é fracassar pictoricamente, é trabalhar no registro da exterioridade entre o visível e o vidente, é tornar algo conhecido, é teorizar. É fazer com que “aquele que vê, à distância do visível, deixe de coincidir com seu poder de vidente e se reporte ao objeto por meio do discurso” (*Ibid.*). Lefort sabe perfeitamente que o conhecedor da história da arte atribui enorme importância às anedotas que pululam em torno da pintura. Mas

trata-se aí de uma recaída na narrativa, na produção de um discurso, de uma particularidade que desvia o olhar. Eis a questão da pintura: ao pintar é toda a cultura da pintura que ladeia o trabalho do pintor. Na pintura, o inesperado, o imprevisto, surge sob o fundo da tradição, ele é uma resposta do pintor. Bitran, tal como aparece nas páginas de Lefort, confia neste imprevisto, mas ele também leva em consideração a própria tela e uma série de coerções muito próximas daquelas da tradição pictórica. Para esse pintor é impossível libertar-se da questão da pintura, mas ele também não pode e não quer esgotar esta questão. Daí surgem as incertezas de Bitran. Mas antes de ater-se à tradição da história da arte como fizeram os pintores clássicos, ele é um pintor que “no espaço fechado da tela se expõe ao maior perigo”: “ele faz a experiência da dissolução do real, da perda dos pontos de referências da experiência comum e assim se submete à enigmática exigência da geração do visível” (Lefort, 1978, p. 193).

A dissolução do real na pintura não impede que haja uma criação do visível, na verdade, trata-se de um mesmo gesto. Bitran não ultrapassa a tela porque é justamente ela que lhe “abre um acesso determinado a uma indeterminação que nenhum discurso poderia nomear” (*Ibid.*). Para compreender esta indeterminação do trabalho da pintura é preciso afastar a dimensão do saber e do dizer. Mas, ao fazer isto, percebemos que é no contato do pintor com a tela que essa indeterminação “passa” através dele. O que é pintar? Trata-se de uma atividade que ao mesmo tempo “desfaz a evidência das aparências” e engendra “a aparição de algo inlocalizável” (*Ibid.*, p. 194). A pintura só deixa aparecer algo na medida em que renuncia a nomear e a conhecer: neste momento ela passa a ser habitada por uma indeterminação que faz da pintura “um lugar que é um não-lugar” (*Ibid.*).

Bitran faz com que o próprio mundo visível seja visível, ele redobra sua visibilidade. Não há algo aí que possa ser nomeado e conhecido. A pintura deixa aparecer, ela faz “entrar” o “visível como tal” na tela. Segundo Lefort, isto acontece porque a pintura — a pintura de Bitran, mas também toda a pintura —, tem o “poder” de “refazer”, de “abrir” esta “passagem” (*Ibid.*, p. 198). Pode parecer estranho e talvez banal que diante de um quadro alguém deva se preocupar apenas em vê-lo, e que o pintor apenas deixe aparecer. Mas é preciso insistir nisto para compreendermos que “fazer não é ver” e que, nesse sentido, “o pintor não vê mais do que nós vemos. É antes o contrário que seria preciso dizer: ele perde a visão para pintar” (*Ibid.*, p. 199). Ao pintar, é a mão do pintor que age — ela é “habitada por um movimento” — e tudo se passa como se o pintor sempre soubesse que ele estava, sim, fazendo a experiência de uma perda e, mais do que isto, como se ele invertesse os “mandamentos da Revelação”. Para Bitran, trata-se de “ter olhos para não ver” (*Ibid.*). É aí que a questão da obra de pintura deve aparecer: ela nos ajuda a compreender que o ato de pintar ao mesmo tempo faz o “luto do visível”

(ele pensa a perda) e fornece a “condição do advento do visível” que é um “lugar fora de todo lugar ou lugar ausente” (*Ibid.*). É daí que vem o poder que o quadro tem de arrancar o mundo visível da banalidade das coisas vistas.

A pintura de Bitran atinge uma espécie de generalidade do elemento pictórico, uma “dimensão do ser pictórico” (*Ibid.*, p. 211). Bitran não alcança esta dimensão através de uma indução, nem de uma transferência de temas velhos para quadros novos. Ele faz isto através de uma interrogação da “individualidade da coisa”. A coisa pintada por Bitran está ausente, ela “condensa em si uma visão de lugar nenhum” (*Ibid.*, p. 212). Ao desfazer os pontos de referências objetivos da visão, esse pintor reúne “visões impossíveis” (*Ibid.*). Lefort avisa seu leitor que tem em mente a noção de carne tal como Merleau-Ponty a desenvolveu. Trata-se, então, de uma implosão das barreiras do sujeito e do objeto e de uma percepção de um tipo diferente de relação: “um envolvimento recíproco do vidente e do visível, e um estado de abertura desta carne, uma impossível coincidência entre um e outro, uma impossível identidade a si do vidente e do visível, o advento do mesmo na experiência do outro” (*Ibid.*, p. 213).

Ao fim do artigo, Lefort liga todas as questões desenvolvidas à enigmática relação da questão do olho com a questão da obra. Ao pintar, Bitran perde e reencontra as aparências, seu quadro deixa aparecer quando o olhar é deposto, seu quadro “desarma nosso olhar” e nos “toca”. Os poderes do olho não podem ser separados de sua passividade e tudo isto se relaciona com a questão da obra. Por aí ele responde a questão da repetição e dos “duplos”, questão que Bitran já enfrentava desde o início de sua carreira: “um em dois, dois em um, um e um; o visível aqui e lá, a visão singular e anônima, a obra no fora e o fora da obra: o duplo condensa os termos do enigma” (*Ibid.*). O texto de Lefort termina apontando para o fato de que do interior da historicidade da pintura — de Bitran e de toda a pintura — não podemos negar que a obra do pintor se faz “na experiência do risco”. Não há garantias prévias. Mas se o pintor quiser que sua “obra figure ainda a morada do impossível”, será preciso que ele corra o risco e pague o preço: “é preciso que tudo passe na pintura e que passe tudo o que foi pintura” (*Ibid.*).

•

No Prefácio do livro *Pensando o político. Ensaio sobre democracia, revolução e liberdade*, coletânea publicada em 1986, Lefort formula claramente seu interesse: “pensar, repensar o político, com o cuidado de levar em conta as questões que emergem da experiência de nosso tempo” (Lefort, 1986, p. 9). Ele procura “a marca do político nos fatos”, nos atos, nas representações, nas relações. Lefort diz, no primeiro ensaio do livro, que seu “propósito é contribuir e incitar a uma

restauração da filosofia política” (*Ibid.*, p. 23). Para nós, é preciso reencontrar essa marca do político, os seus “sinais”, no que foi dito até aqui. Lefort se esforça para iluminar o que une os modos de expressão, mas também aquilo que exprime suas exigências específicas. Trata-se de uma interpretação que não abandona o contato com a obra de um determinado filósofo, escritor e pintor, obras que trabalham o mundo de tal modo que acabam dando acesso a ele. Assim, o livro *Sobre uma colônia ausente* exprime a posição de Lefort em um antigo debate que, ao que tudo indica, ainda contribui para compor a paisagem da experiência do nosso tempo. É verdade que suas análises centram-se em obras recentes, mas é preciso fazer isto para que em comparação com a tradição possamos compreender suas especificidades. Lefort nos ensina que ao por à distância a ordem do conhecimento percebemos que “o critério do que é *político* constitui o critério do que é *não político* — isto é, econômico, social, jurídico, estético... ou religioso” (*Ibid.*, p. 253).

É este critério que devemos investigar não só em cada um dos modos de expressão com suas exigências específicas, mas também nas relações entre eles. Lefort nos mostra que há algo que garante, no registro de sua análise, uma diferenciação e uma articulação. Algo que permite a coexistência de várias expressões cujos sentidos são diferentes. Ao fazer com que essas exigências só apareçam relativamente umas às outras, ele também faz com que a abordagem de uma atividade termine iluminando a outra. Diríamos que sua análise da filosofia, da literatura e da pintura pode ser vista como um discurso que trabalha ao modo de quem tece uma corda de três fios. Ao raciocinar no contato com essas três obras ou com esses três planos, sua posição de intérprete salta aos nossos olhos.

Lefort rejeita a posição tradicional no debate. Para ele a hierarquia tradicional é um prejuízo. Poderíamos dizer que há aí uma espécie de fantasma da relação harmoniosa e justa que, no limite, se manifesta sob o fundo da opressão de um outro modo de expressão. Basta lembrar o papel desempenhado pela literatura quando comparado ao da pintura: seu postulado de superioridade, sua posição na hierarquia. Deste ponto de vista, não há conflito entre os modos de expressão, mas a afirmação da superioridade racional da palavra. Não seria difícil imaginar a hipótese de um lugar a partir do qual todas as relações expressivas pudessem finalmente ser agenciadas corretamente. De qualquer modo, não há como negar que esta espécie de segurança é tributária do uso racional da palavra, de um determinado modo de se praticar o discurso. É o discurso tradicional que pressupõe a existência de um lugar, bem longe da experiência, a partir do qual todas as relações já seriam dadas de antemão, bastando a atenção do intérprete para discriminar um uso adequado. Enfim, uma vez afastada a hierarquia tradicional é possível perceber a diferença ou a exigência interna de cada modo de expressão.

O texto de Lefort nos remete a um debate estabelecido no interior de um

campo em que há uma variedade enorme de interpretações. Esse debate exprime um conflito ao qual o filósofo não pretende colocar um termo, sua interpretação não fecha o debate, não apazigua o conflito. Na verdade, a diferenciação das atividades criadoras termina fazendo aparecer um espaço no interior do qual elas são diferentes e coexistem. No momento em que um modo de expressão não se identifica com o outro é possível ver um espaço de coexistência se abrir entre eles, espaço que não se identifica com o lugar que cada um deles se situa sensivelmente. Para haver relações e diferenciações entre os modos de expressão é preciso haver um lugar cuja característica é ser simbólico. No momento em que se instaura este espaço simbólico de relações se instaura, também, o lugar do poder que, segundo Lefort, é um “lugar vazio” (Lefort, 1986, p. 32).

A democracia para mim não pode se reduzir a um sistema jurídico-político, porque, muito mais profundamente, ela procede pela primeira vez de um consentimento tácito à pluralidade de interesses, de opiniões e de crenças, e mesmo de um consentimento do conflito. É mesmo o reconhecimento do conflito, a recusa de uma autoridade incondicionada, a recusa de um poder encarnado em um monarca ou em uma instituição, que está na origem e no coração do movimento democrático. Desde que haja aceitação do fato de que o lugar do poder é vazio, pode haver, no mesmo momento, um reconhecimento de que o conhecimento não pode se ancorar em um dogma. Ele é sempre trabalhado por uma questão sobre seus próprios fundamentos, que se trate do conhecimento científico ou de todos os modos de conhecimento, aí compreendidos os estéticos (Lefort, 2000, p. 171).

Uma vez afastada a hierarquia e suas consequências, resta que não há, do ponto de vista de Lefort, mais nada que possa ocupar este lugar, nenhum modo de expressão pode incorporar o poder. Há constante tensão entre as diferentes exigências de interrogação. Vem daí a recusa da pretensa superioridade da palavra. Vem daí, também, que, ao colocar em relevo o vazio do lugar do poder no nível das operações expressivas, Lefort nos ajude a tomar contato com o processo de diferenciação interna segundo o qual há uma relação possível. Vem daí, enfim, o interesse de se compreender esta forma específica de relação que não se dá de forma determinada, mas indeterminada ou aberta.

São relações democráticas que Lefort estabelece entre os modos de expressão. Sua posição no debate é política. Há relações entre os modos de expressão desde que coloquemos em relevo a categoria de obra, mas há, também, fronteiras. É aí que o valor político de sua posição deve aparecer: a distância não implica uma diferença absoluta e a proximidade não é pura coincidência. Há passagens! Isto não distende a realidade conflituosa dada de partida entre os modos de expressão.

O conflito aqui não é um empecilho, mas condição das relações. Esse espaço de coexistência pressupõe a diferença e a diferenciação. Sensivelmente, as várias modalidades de expressão são diferentes, mas não há cisão entre elas. Neste registro o conflito é legítimo e fornece a tônica da convivência ou da tensão. Nenhum modo de expressão analisado por Lefort quer passar por outro. No livro *Sobre uma colônia ausente* ele faz com que o lugar do poder fique vazio, nenhum modo de expressão é superior ao outro. Este livro foi construído, ele também sobre uma colônia ausente. Podemos dizer que Lefort retoma, nas entrelinhas, o debate das relações entre os modos de expressão: ele pensa e se posiciona neste debate através do contato com obras de seu tempo. Suas análises de Merleau-Ponty, Michaux e Bitran mostram que no momento em que consideramos a possibilidade dos limites e das relações, a opressão de um modo de expressão sobre o outro deve terminar. A diversidade de partida favorece a multiplicidade expressiva. Evidentemente, isto não se passa sob a tutela de princípios abstratos cujo alcance é a separação, a opressão. As relações entre os modos de expressão devem ser situadas no interior de uma história cujos conflitos são a própria garantia de que há uma indeterminação que as habitam. Aqui também as relações democráticas são as únicas capazes de garantir os desenvolvimentos desta indeterminação. Talvez possamos parafrasear o título de uma de suas coletâneas e dizer que, em sua interpretação das fronteiras e das relações entre os modos de expressão, Lefort põe em relevo uma dimensão da invenção democrática.

## Referências

- LEFORT, Claude (1978). *Sur une colonne absente. Écrits autour de Merleau-Ponty*, Paris: Gallimard.
- LEFORT, Claude (1991). *Pensando o político. Ensaio sobre democracia, revolução e liberdade*, trad. Eliana M. Souza, Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- LEFORT, Claude (1981). *L'invention démocratique. Les Limites de la domination totalitaire*, Paris: Fayard.
- LEFORT, Claude (1994a). "Claude Lefort ataca a crítica conformista", Folha de São Paulo, 20 de Março de 1994.
- LEFORT, Claude (1994b). "Michaux: Passagens", In *Artepensamento*. Organização de Aduino Novaes, São Paulo: Companhia das Letras.
- LEFORT, Claude (1999). "Filósofo?", In *Desafios da escrita política*, trad. Eliana de Melo Souza, São Paulo: Discurso Editorial.
- LEFORT, Claude (2000). "L'invention du politique", In *Philosophies de notre temps*. Organização de Jean-François Dortier, Auxerre: Sciences Humaines Éditions.