

PEQUENA BIBLIOTECA DE ENSAIOS

FEDERICO NICOLAO

Da amizade, um pensamento que se excede

Tradução Raíssa Cardoso, Guilherme Bonvicini e Gaetano D'Itria

ZAZIE 
EDIÇÕES

Da amizade, um pensamento que se excede

Tradução Raíssa Cardoso, Guilherme Bonvicini e Gaetano D'Itria

2020 © Federico Nicolao

COLEÇÃO

PEQUENA BIBLIOTECA DE ENSAIOS

COORDENAÇÃO EDITORIAL

Laura Erber

EDITORES

Laura Erber

TRADUÇÃO

Raíssa Cardoso, Guilherme Bonvicini e Gaetano D'Itria

PREPARAÇÃO E REVISÃO DE TEXTO

Angela Vianna

DESIGN GRÁFICO

Maria Cristaldi

Bibliotek.dk

Dansk bogfortegnelse-Dinamarca

ISBN 978-87-93530-41-6

Zazie Edições

Copenhague /Rio de Janeiro

www.zazie.com.br

PEQUENA BIBLIOTECA DE ENSAIOS

FEDERICO NICOLAO

Da amizade, um pensamento que se excede

Tradução Raíssa Cardoso, Guilherme Bonvicini e Gaetano D'Itria

ZAZIE EDIÇÕES

Encontram-se aqui reunidas, para os leitores de língua portuguesa, uma palestra de minha autoria proferida na abadia de Ardenne, em 2011, sobre a correspondência inédita entre Philippe Lacoue-Labarthe e Roger Laporte, em um dia dedicado aos dois autores, pelo Institut Mémoires de l'édition contemporaine (Imec), e duas breves mas intensas conversações com os dois ocorridas em 1998 e 2001.

Federico Nicolao

Da amizade, de um pensamento que se excede	9
Conversa com Philippe Lacoue-Labarthe	33
Conversa com Roger Laporte	49

Da amizade, um pensamento que se excede
(Notas sobre a correspondência entre
Philippe Lacoue-Labarthe e Roger Laporte)

*Nous restons côté à côté, conversant de cette façon
secrète – parfois silencieux, ou n'échangeant guère
qu'un ou deux murmures à longs intervalles.*

Joseph Conrad, *L'Hôte secret*¹

Descrever a amizade entre Roger Laporte e Philippe Lacoue-Labarthe é uma tarefa muito complicada. Dupla é a dificuldade: por um lado, os livros que escreveram e que não cessaram secretamente de dedicar um ao outro constituem a verdadeira história, pouco conhecida, da amizade entre os dois (da consonância, do entendimento que tinham entre si; mas sendo este dedicar silencioso, parcial, jamais exclusivo, raramente explicitado, necessitando uma análise bastante detida, não se poderia dele tratar aqui em detalhes); por outro lado, independentemente do que a escrita

¹ Joseph Conrad. *L'Hôte secret*. Tradução de G. Jean-Aubry, revisão de Dominique Goy-Blanquet. *Nouvelles complètes*, vol. IV. Paris: Gallimard, 2003 [ed. bras.: *O agente secreto*. Tradução Paulo Cezar Castanheira. Rio de Janeiro: Revan, 2002].

que nos resta em seus livros sugeria e nos deixa ainda entrever, houve outra cumplicidade, não menos essencial do que aquela que passava pela escrita, mas propiciando-a; ela era feita de gestos simples, de piscadelas, de silêncios prolongados mas férteis, de dúvidas, de partilhas, de trocas que se deram tanto em cartas como em encontros; ela cresceu progressivamente graças a uma troca imaterial e cotidiana que passava pelo pensamento e a uma paixão em comum pelas artes e literaturas (de Nietzsche a Hölderlin, de Mallarmé a Louis-René des Forêts, de Beethoven a Mozart, de Giacometti a Balthus, numerosos são os nomes evocados, às vezes furtivamente, às vezes não, em suas missivas). É à luz dessa troca invisível mas essencial que eu gostaria de trabalhar hoje, para abrir caminho a outros que examinarão em seguida, sob um ângulo mais preciso, os livros desses dois autores e a proximidade entre eles.

Nessa ocasião, eu me limitarei, então, a evocar aquilo que alimentou um *diálogo infinito* que se situava – é preciso desde logo acrescentar – em um contexto bem particular: o de uma constelação sempre aberta de pensadores e de leitores, a qual, sem nunca faltar, jamais deixou de influir na visão daquilo que precisamente tornava amigos esses dois pensadores, tão diferentes e tão parecidos.²

² Maurice Blanchot, para citar apenas dois exemplos muito significativos aos quais seria útil retornar, publica *L'Amitié* em outubro de 1971; Jacques Derrida publica *La Dissémination* em 1972.

A questão que imediatamente se impõe é diferenciar a maneira pela qual se enuncia, por meio dos livros, a relação entre Roger Laporte e Philippe Lacoue-Labarthe, com uma construção filosófica comum, mais sutil, mais difícil de perseguir, atravessando no entanto uma vasta correspondência que durou de 28 de julho de 1972 a 9 de setembro de 1999. Trata-se, na verdade, da elaboração, por vezes inconsciente, por vezes desejada, de uma ideia de amizade sobre a qual eles começam a debater – pouco tempo depois, aliás, da publicação do livro *L’Amitié* (outubro de 1971) de Maurice Blanchot, e idealmente em uma contingência que lembra aquela do célebre fragmento hölderliniano, citado inúmeras vezes, direta ou alusivamente, na correspondência entre eles, retraduzido por Dyonis Mascolo assim: “La vie de l’esprit entre amis, la pensée qui se forme dans l’échange de parole, par écrit ou de vive voix, sont nécessaires à ceux qui cherchent. Hors cela, nous sommes pour nous-mêmes sans pensée”.³

Com suas diferenças e seus percursos tão distantes, Roger Laporte e Philippe Lacoue-Labarthe, o autor de *Moriendo* e o autor de *Phrase*, nos legam, em todo caso, uma ideia de amizade que incontestavelmente vai além de suas vidas, de suas intoleráveis solidões, e que se assemelha a uma exploração discreta, retraída, mas franca, conduzida sem concessões e sem com-

³ Dionys Mascolo. *A la Recherche d’un communisme de pensée*. Paris: Fourbis, 1993.

prometimentos possíveis – vamos chegar a isso –, de uma experiência interior; e não à camaradagem ou relação social que, na maior parte do tempo, nossa época frequentemente nos reserva e que chama de amizade (talvez seja banal dizer isso a esse público para o qual a ideia de amizade é evidente, mas estou pensando aqui nas pessoas das gerações mais jovens, que sofrem, neste momento histórico, com os frutos bastante perversos de uma curiosa homonímia que teria se estabelecido em torno da palavra amizade).

Blanchot, Derrida, Leiris, Levinas, mas também Deleuze evocando em relação a Foucault “uma força atmosférica” da amizade; Sciascia dizendo sobre Pasolini: “Eu concordava com Pasolini mesmo quando ele estava errado”. Aí está: é nesse distante tão próximo, nesse toque quase imperceptível de uma visão na outra, é nesse choque súbito de ideias, de paixões, de exceções que cabe pensar se quisermos elucidar minimamente a natureza e as modalidades de um laço como aquele que une Laporte e Lacoue-Labarthe.

Longe da grande narrativa, em que os dois autores se protegem por trás da constatação da dificuldade de pensar, com grande modéstia Laporte e Lacoue-Labarthe trocam cartas, sugestões do que ouvir, de livros, impressões de leitura, como sinais muito fragilmente emitidos para firmarem uma procura comum, para se reencontrarem – expostos tanto à desertificação e ao desalento mais brutais quanto à surpresa da obra, em uma dinâmica de desejo e de paixão –, reunidos pela ambição de responder à provação de

uma vida que transtorna, constantemente exposta ao distanciamento e há tempos identificada à escrita.⁴

“De minha parte, é a troca que me interessa, qualquer que seja o seu conteúdo – a troca por ela mesma”, chegou a escrever Laporte a Philippe Lacoue-Labarthe em uma carta, no começo da correspondência entre eles, de 22 de setembro de 1973.⁵ E Lacoue-Labarthe a Roger Laporte, em 23 de março de 1974: “Quando você me fala sobre loucura (com e sem aspas), você o faz como se se tratasse de um outro, de alguém que *nós* não conheceríamos *pessoalmente* (sou *grato* a você por ter instaurado essa justa relação com o autor vivo, com esse amigo ao qual, mesmo por amizade, não se pode, apesar de tudo, aconselhar a não mais escre-

⁴ Se transpuséssemos em outro tipo de narrativa o desejo de contar a relação entre ambos caberia um segundo ensaio. Ou seja, brincar com a vaga, indefinida mas inegável semelhança física entre eles, mais particularmente na época dos primeiros encontros; talvez tentar esboçar uma narrativa que apreendesse em que medida, no pensamento e na escrita, essas duas figuras estiveram próximas, emancipando-se uma da outra, mas projetando uma sobre a outra a sombra das buscas que mais lhes eram caras. Mas para chegar a isso teria sido preciso escolher como título “Duas variações de um mesmo tema”, e saber seguir um caminho próximo daquele que tomou Joseph Conrad para tratar da questão da amizade e do duplo em sua narrativa *L'Hôte secret*. Cumpriria recomendar de um fragmento de carta de 26 de junho de 1973, na qual Roger Laporte escreve a Philippe Lacoue-Labarthe e: “Há algo de fascinante em nos olharmos de perfil: pode-se falar em duas variações de um mesmo tema”.

⁵ Lacoue-Labarthe refere-se na verdade a uma possibilidade de encontro com Bernard Noël, com quem Roger Laporte o pusera em contato. Ainda sob a influência de sua resposta, dizendo-se intimidado pela autoridade filosófica, Lacoue-Labarthe tenta expressar até que ponto há, para ele, uma troca em que se perde o saber, em que nos separamos de nós, esquecendo-nos de nossa própria origem pela possibilidade de nos exilarmos em uma grata estranheza.

ver)”. Ou então: “Você é o único a quem posso escrever essa carta, talvez o único que possa responder (o único além de Blanchot, mas, por consideração à sua própria miséria, há muitos anos renunciei a escrever para ele)”.⁶

De tempos em tempos sobrevém uma insistência no nome de Maurice Blanchot, que resolvi abstrair também por falta de tempo, mas é evidente que – como mostra muito bem a análise de Leonid Kharlamov e Aristide Bianchi no prefácio de *Agonie terminée, agonie interminable*⁷ – toda a troca entre Laporte e Lacoue-Labarthe (como aliás aquela entre Derrida e Nancy) estabelece-se com a presença fantasmática e a tutela órfica de Maurice Blanchot.

No entanto, a vida cotidiana antecipa-se, os bilhetes, os cartões-postais, as cartas sucedem-se quando possível, e a troca, frequentemente interrompida, impõe-se como o momento intenso e vital em que aquilo que os desvia se torna a circunstância (no sentido dos últimos poemas de Mallarmé ou de Hölderlin, ou de certas cartas de Kafka) para deixar viver os ob-

⁶ Que ainda me seja permitido deixar ressoar em eco, de uma maneira que poderia parecer arbitrária e incongruente, uma passagem de *L'Hôte secret* de Conrad: “‘Eu sei que você me compreende’, murmurou. ‘É uma grande satisfação ter encontrado alguém que compreenda. Seria possível dizer que você apareceu aqui no momento certo.’ E ainda em voz baixa, como se nós dois, a cada vez que trocássemos palavras, tivéssemos a nos dizer coisas que o mundo não era capaz de escutar, ele acrescentou: ‘É verdadeiramente maravilhoso!’”.

⁷ Philippe Lacoue-Labarthe. *Agonie terminée, agonie interminable (Sur Maurice Blanchot)*, edição estabelecida por Aristide Bianchi e Leonid Kharlamov. Paris: Galilée, 2011.

jetos, as coisas, as paixões, para tentar compartilhar o insuportável e o sagrado da vida.

É como se não houvesse tabus nem nada acerca de que fosse preferível guardar silêncio. Nos livros não há mediação possível diante da experiência da escrita; na correspondência o mesmo não acontece. Por vezes, o próprio fato de se reduzirem ao silêncio é reconhecido, e esse reconhecimento – a descoberta de uma espécie de vazio comum – permite identificar o abismo com o qual cada um se defronta. É por semelhante partilha que a escrita se reinsere na realidade cotidiana da qual está, no entanto, separada.

Como que se desculpando por falarem de si mesmos, os dois amigos constroem o seu diálogo com base na coexistência de suas vozes. O tempo não se consome, o sensível e o inteligível se misturam, aquilo que da literatura se vê pouco a pouco enunciado, dissecado, analisado não é quase nunca hipostasiado, nem sacralizado, mas inscrito com o maior rigor, como em seus escritos, de maneira implícita, na realidade; em Lacoue-Labarthe, diretamente nos eventos banais de todos os dias, no cotidiano; em Laporte, naquilo que ele chama de biografia, uma vida da escrita à qual ele consagra toda a sua existência.⁸

“Diga-me o que você pensa”, “Diga-me, muito francamente, o que você pensa”, escrevem-se um ao outro

⁸ Aqui também alguém poderá analisar mais tarde como esses dois heroísmos do cotidiano desenvolvem-se afastando-se na concepção que tinham do cotidiano, mas encontrando-se frequentemente na urgência e na coragem diante da impossibilidade fundamental da escrita.

diversas vezes, e esse apelo se repetirá sem cessar dos dois lados. Pedir a opinião do outro, pedir empenho e também, em certo sentido, leveza, desprendimento e perspicácia, equivale a pedir um suporte necessário para aliviar-se nem que por alguns instantes – sendo impossível se desvencilhar – do peso, da dificuldade, do medo, da dor de escrever – para melhor enfrentar a provação, poderíamos também dizer.

Mas qual provação? Talvez aquela que Philippe Lacoue-Labarthe assim descreve em uma carta de 31 de março de 1974:

O que se “produz” n’“A experiência” de escrever não é teorizável, não pode existir aí teoria da escrita. O que entrevejo – ou “experimento” – é que escrever, desde que existe a *Literatura* (i.e., desde que o abismo da verdade – do *logos* ou do divino – começou a revelar-se – i.e., também desde que o próprio “eu” abismou-se corolariamente) [Isso se manifesta mas é logo recoberto em Montaigne, e toda a história da literatura subsequente é a história desse curioso combate contra o recobrimento.], é que escrever se aproxima da loucura, mas nela não submerge. Nós temos a arte para não sermos tragados pela verdade – Blanchot tinha razão de a todo momento lembrar essa frase. Escrever está entre a alienação e a apropriação, como o indício de que não há apropriação possível – para ninguém –, e de que a alienação é, talvez, a maneira mais simples, mais elementar de não suportar essa “evidência”.

A loucura é uma *renúncia*. O *entre* da *razão* e da *loucura* é o que há de mais difícil de suportar.

O que faz a comovente riqueza dessa troca é tudo aquilo que ela contém de essencialmente íntimo e, ao mesmo tempo, da ordem de uma partilha, da resistência e dificuldade em estabelecer relação com outras experiências de escrita e de pensamento pacientemente passadas pelo crivo em conjunto (de Derrida a Hölderlin, de Celan a Schlegel etc.).

Por isso mesmo é complicado iniciar uma investigação exaustiva, e cumpre, em vez disso, se contentar em dizer em que medida quase toda carta, sem uma hierarquia sistemática, revela-se fundamental. Para um deles, Lacoue-Labarthe, a fim de continuar na difícil aventura de *Phrase* e desenvolver, assim, uma relação com a filosofia que passe pela travessia de um perigo somente permitida pela escrita; para o outro, Laporte, a fim de tomar consciência de que aquilo que ele procura na biografia há décadas tem filiações exatas, cada vez mais interessantes, relações preciosas, por vezes inconscientes, por vezes evidentes, na história do pensamento e merece uma busca, por assim dizer, *sem fim*.

Em uma página datilografada, difícil de ser datada por estar solta, começando com uma letra miúda, provavelmente o anexo a uma carta de 4 de março de 1975, lê-se:

de uma carta de Maurice Blanchot à R. L. (de 4 de março de 1975):

“É que a ‘literatura’ implica uma lógica da dissolução (muito difícil, e muito difícil de aplicar) da qual nada escapa, nem mesmo a literatura. Como confirma Lacoue-Labarthe.”

Em uma carta de 2 de janeiro de 1977, é a vez de Lacoue-Labarthe escrever a Laporte a propósito do livro *Suite*, que, para Lacoue-Labarthe, na época, intitula-se ainda *Ecart(s)*, mas que teve o título alterado dois dias antes, segundo carta datada de 31 de dezembro de 1976 e que ele então ainda não havia recebido:

Para alguém que o conhece (i.e. que leu você), o único sentimento, se você preferir, que suscita o seu texto é a angústia: até onde se pode ir assim? Eu realmente achava, no fim do *Codicille*, que você não podia chegar mais longe. Digamos: no *pior* dos casos. Eu não imaginava que “bastaria” dizer: é preciso prosseguir para que o impossível se realize (é a primeira vez que isso aparece sem simplesmente anunciar-se), i.e., para que o interminável se efetue. É por isso que eu acredito que, a partir de então, tudo resulta desse imperativo (precisamente o contrário de uma resolução) vindo não se sabe de onde, vazio (ou quase) de qualquer conteúdo, de certa maneira louco – e em que se absolutiza a falta mais evidente de absoluto. É o primeiro “passo para além” da mística que nos é dado a ler: o que nem Bataille nem mesmo talvez Blanchot conse-

guiu fazer – não porque isso não seja realizável, mas porque isso só é feito na desolação, e somente na desolação. [...] Você ocupa o lugar que durante muito tempo Blanchot representou ou *figurou* – em particular em seus relatos. [...] Não digo que Blanchot em seus últimos textos ainda esteja nesse lugar. Mas reafirmo ainda assim que você dá um passo a mais.

Certamente os livros publicados, assim como as intervenções públicas, as leituras, as conferências, alguns programas de rádio, deixam entrever de tempos em tempos, por fragmentos, aquilo que um pensa do outro, ou permitem analisar, *a posteriori*, a confiança, por assim dizer, absoluta que o interesse, o respeito e o amor que um tem pela escrita do outro provocam.

Roger Laporte, por exemplo, declara com muita firmeza – provavelmente como nenhuma outra pessoa do círculo de amigos de Philippe havia ousado fazer durante muito tempo – em um ensaio sobre Paul Celan, de 1986, que ele acha que a relação com a literatura e, mais precisamente, com a escrita de Lacoue-Labarthe é central, e que o verdadeiro lugar do pensamento para Lacoue-Labarthe é, em certos momentos, o poema.

“Phrase é o título de um admirável poema de Ph. Lacoue-Labarthe. A relação de Derrida e Lacoue-Labarthe com a própria filosofia – supondo que esse ‘a própria’ ainda tenha algum sentido – é pouco ortodo-

xa”,⁹ diz ele quando inicia seu estudo sobre o poeta alemão, e mostra, por sua vez, a importância filosófica e incontornável deste último. Os leitores deste ensaio veem, então, talvez por uma das primeiras vezes – senão a primeira em absoluto –, como a obra de Philippe Lacoue-Labarthe foi situada em relação a *Phrase*, como se isso fosse evidente. Mas, na época, pouquíssimas são as “frases” finalizadas e publicadas, e ninguém se arrisca a afirmar com tamanha clareza que se pode ler Lacoue-Labarthe não apenas na tradição do poema, mas também como alguém que a acompanharia em direção a outra coisa situada para além daquilo que ela é.

E é “naturalmente” Lacoue-Labarthe quem se encarrega, por sua vez, sete anos antes, em 1979, da quarta capa do livro *Suite*, que ele havia longamente acompanhado em fase de escrita, como há pouco se constatou. Um texto curto, fulminante, como muitas vezes são os textos de Philippe. Isso para propiciar, definitivamente, uma recepção diferente e mais precisa das últimas obras decisivas de Laporte, *Suite* e *Moriendo*. *Suite*:

⁹ “Ph. Lacoue-Labarthe (eu sei por que ele me disse, mas basta lê-lo) não se considera um filósofo, mas um ensaísta. Um discípulo de Descartes preocupado, assim como seu mestre, em ‘construir sobre bases sólidas’ evidentemente não compreenderá Ph. Lacoue-Labarthe quando ele escreve: ‘Aquilo do qual o poema é a tradução eu proponho chamar de experiência, sob a condição de estritamente se compreender essa palavra (o *experiri*, do latim): a travessia do perigo [...], e é por isso que se pode falar no sentido rigoroso de uma existência poética quando a existência é aquilo que perfura a vida e a rompe, por vezes tirando-nos de nós mesmos” (Roger Laporte, *Etudes*. Paris: P.O.L., 1991).

Escrever a escrita, o que não é refleti-la já existente, mas inventá-la ainda desconhecida, fazer dela a experiência nua e primitiva”; “um outro nome da empreitada é *Biographie*. Que, evidentemente, não designa um “gênero” (a narração de uma vida), mas supõe, ao contrário – é uma aposta – “que uma certa vida não é nem anterior nem exterior a escrever”.

Para dizer o mínimo, o grau de escuta que um tem em relação ao outro é vertiginoso. Revista hoje, quando se conhecem melhor seus destinos como autores, a afinidade entre os dois nos deixa sem fôlego, e essa harmonia constrói-se em grande parte com a ajuda dessa correspondência, por vezes escrita, por vezes ideal, na qual se elaboram as escolhas decisivas para um e outro: um deles provavelmente encontra força para continuar a aventura de *Phrase*; e o outro, a certeza de não se extraviar procurando cingir com maior precisão, sob o risco de perder a única vida possível, o sentido do que ele havia chamado de biografia.

É possível falar dessa amizade como de uma rara ressonância íntima a partir da qual, de maneira singular – mesmo que hesitando –, eles tomavam a palavra. Era no fundo uma das únicas consolações que os ajudava a identificar o complexo contraste que podia existir entre o desejo de confiar à escrita o sentido de uma vida e a necessidade de fazer da escrita nada mais que um lugar de emergência, e não um espaço de influência social. Nenhuma pose de escritor para se

compreenderem, nem em um nem em outro. Nenhuma concessão à figura postiça do filósofo ou do autor de cartas; em contrapartida, uma inegável fascinação arquetípica – inesgotável – por aquilo que a figura do escritor poderia esconder de fundador na ideia de uma virada inevitável em direção a uma abertura que era essencialmente uma questão de *dé-description*.¹⁰

O desejo de escrever de um era capaz de amparar o outro e até, no começo – ainda é necessário rever isso –, ser a frágil saída de um imaginário do outro; os papéis eram em muitos aspectos reversíveis, a experiência do tramento informal nas cartas permitia constantemente encontrar no outro alguma coisa de não combinado, de incalculável e natural, mas, por assim dizer, de indispensável para que houvesse obra; é possível ir muito longe com essa hipótese e chegar a dizer que, como que ritmados por uma heterografia fundamental, os livros de um e de outro, em certas ocasiões, extraíram dessa correspondência pouco conhecida as próprias condições para suportar a provação de uma escrita para ninguém, vinda de ninguém.

¹⁰ Praticar a escrita nessa lógica, sob a pressão de um querer rejeitado, é também, de uma maneira silenciosa, balbuciante, murmurante, reconhecer, evidentemente na impossibilidade de um “quem” do sujeito *scripteur*, toda a alteridade inominável do fracasso.

A palavra *scription* designa o ato de colocar por escrito, de pôr na forma escrita, e o prefixo *dé-* indica cessamento, interrupção. Optou-se por manter na tradução as formas franceses *dé-description* e, mais adiante, *scripteur* (aquele que põe por escrito, o agente da *scription*) a fim de conservar tanto o sentido específico de *dé-description* quanto a diferenciação, demarcada pelo autor, entre *scripteur* e *écrivain* (autor de obras literárias, pessoa dedicada às letras. [N. T.]

A dificuldade [carta de 22 de setembro de 1973, portanto, dois anos antes do lançamento de *Typographie*, “tão difícil que é inapreensível”, escreve Lacoue-Labarthe] não estaria no fato de que não se pode atingir precisamente essa fraqueza “primeira” – que, aliás, mesmo que a pensemos como “primeira”, ainda é um engodo teológico (mas seria evitável?), como uma espécie de anonimato de além-túmulo, a morte... o “eu” que escreve não está nem anônimo nem morto e, conseqüentemente, nunca é a ausência ou o desaparecimento do “eu”. Eu está sempre aqui (mas onde?), mesmo que sua própria dissolução o preceda e o continue. Escrever indica, misteriosamente, o que chamo, por falta de expressão melhor, de a des-construção do sujeito, mas essa indicação é tão forte que a des-construção é aquilo que não se pode aceitar, aquilo que permanece insuportável (a vida do espírito teme a morte). Nem mesmo na loucura (de Nietzsche, de Artaud, de Hölderlin), que, é preciso dizer, ainda é um compromisso, uma comédia.

O que não o diminui em nada, pelo contrário.

É preciso acrescentar, no entanto, que o eu que resiste no escritor é menos o homem que o próprio escritor”.

Ora, se a correspondência permitia-lhes descobrir, de uma maneira totalmente inesperada na escrita, por meio de um valor circunstancial, alguma coisa que ia *fundamentalmente* muito além do cotidiano, ela se

desenrolava, porém, lá onde emergia não apenas um pensamento, mas a repercussão de toda uma constelação de leitores-*scripteurs* – é certo que pontualmente bastante reduzida em número (mas citemos ao menos alguns nomes que apareceram e desapareceram ao longo dos anos: Blanchot, Barthes, Benezet, Hocquard, Nancy, Derrida, Royet-Journoud etc.) e em potência infinita (Melville, Poe, Kafka, Mallarmé, Hölderlin, Beckett, Borgès, Des Forêts), constelação que participava à distância, mas de forma ativa, essencial para uma reflexão em comum.

Para alguém que tentava “viver” e declarava a biografia inseparável da escrita,¹¹ ou para alguém que afirmava como uma das únicas possibilidades do poema o endereçamento ao outro “segundo o próprio reconhecimento da alteridade, e sempre sob ameaça de que esta se entrincheire no ab-soluto”,¹² a troca de uma carta, em si mesma simples, supunha, apesar disso, que pudesse surgir de maneira franca algo de livre e incalculável: a exposição de ou a alguma coisa mais parecia uma clareza do pensamento perseguida em conjunto, e era novamente declarada como possibilidade. Eu não entrarei aqui nas relações muito complexas mas evidentes que esse conjunto de reflexões ocasiona com Jean-Luc Nancy, pensador da comunidade inconfessável, e mais uma vez com Maurice Blanchot.

¹¹ Laporte. *Le Carnet posthume*. Paris: Lignes-Léo Scheer, 2002, p. 25.

¹² Lacoue-Labarthe. *La Poésie comme expérience*. Paris: Christian Bourgois, 1986, p. 119.

Ainda é incontestavelmente verdadeiro que aquilo que insufla a amizade não está tão distante da polifonia que Lacoue-Labarthe libera no coração da *Phrase*, e que a entrega do escritor a uma linguagem não falada por ninguém antes dele, em Laporte, só pode ser elaborada a partir de um trabalho feito a montante, interminável, sobre a língua que começa muitas vezes pelo acolhimento e a alteração cúmplice da palavra do outro.

Roger Laporte se explicará um pouco em 1988, no livro *Entre deux mondes*, publicado por outro “aliado substancial”, para utilizar uma expressão que talvez lhe agradasse mais que a Philippe: François Lagarde.

Eu prefiro falar de um espaço indeterminado, nem fechado nem aberto, sempre estrangeiro, mesmo que se possa amá-lo tanto quanto a uma pátria. Alguns, meus amigos, quer estejam vivos, quer estejam mortos, formam o que Georges Bataille chama de “uma comunidade de pesquisadores”, na medida em que se voltam em direção a esse espaço e tentam fazer “uma viagem ao limite do possível” (a expressão, notem bem, ainda é batailliana). Provavelmente sou independente demais, e até associal demais, para me sentir à vontade mesmo em uma comunidade “inconfessável”, e, no entanto, pouco a pouco tomei consciência de que pertencia a uma rede. Após muito trabalho, um trabalho obstinado, apoiado na espera, na confiança de “alguns”, minha “obra” (emprego, por falta de outra melhor, essa

palavra pretensiosa, por consequência, detestável) tornou-se um ponto, um único ponto de uma rede que não compreende bordas nem centro, singular espaço – um texto? – sempre prestes a se desfazer, às vezes a se romper, mas também a se reinventar.

A partir daí, toda descoberta a ser compartilhada acarretada pela escrita – a de uma desesperança inconsolável ou a de uma alegria autêntica, ou simplesmente de uma palavra estranha, alheia – podia e chegava a enunciar-se apenas como singular, portanto, paradoxalmente despossuída do sujeito e de toda sua cota de exemplaridade.

Nós [em grifo no texto] formamos uma rede: nossas obras comunicam: aqueles que se perdem são nossos irmãos, e, no entanto, o amigo mais querido, a obra mais amada me deixam sozinho logo que me sento à minha mesa de trabalho; e é assim para cada membro da rede. Não pertencendo a ninguém, esse espaço é comum a todos: cada um deve abrir seu próprio caminho, percurso único pelo qual ninguém ainda passou, pelo qual ninguém mais nunca passará. Que todo homem tenha de fazer seu próprio trabalho, essa verdade banal não explica uma solidão que beira por vezes a desolação.

Antes de terminar essa citação, bastante conveniente na minha opinião, pois ela se sobrepõe na página a

um retrato belíssimo de Philippe tirado por François Lagarde, para penetrar ainda mais profundamente o grau de escuta ao qual Laporte faz alusão, eu gostaria de entremear algumas dessas linhas com aquelas tiradas de uma carta de alguns anos antes – 1983, 10 de junho – enviada por Philippe a Roger por ocasião do recebimento das páginas manuscritas que teriam sido recolhidas em seguida no livro *Lettre à personne*:

Eu não tinha dito nada a você – porque eu nada podia dizer – depois da leitura do seu diário [...]. Provavelmente não posso hoje lhe dizer muito mais sobre ele, exceto que guardo um sentimento muito forte, assim como foi forte a impressão imediata: algo de muito grandioso na dor. [Cabe observar que cada palavra, cada linha nas cartas originais está sublinhadas a lápis por Laporte, toda recepção convoca leitura e meditação.] Um dos textos mais dolorosos que eu conheço. Eu não sei a que você se destina. Para mim, de maneira incontestável, isso pertence à sua obra. Ou melhor, tanto quanto o diário de Kafka. Por conseguinte, você pode adivinhar o que vem a seguir. Eu acho que tem de ser publicado. [Laporte manifestava certo receio, até mesmo contrariedade, como mais tarde manifestou em relação ao *Cahier posthume*, que será também prefaciado por Philippe, ao cogitar sobre a publicação]. É indissociável de *Moriendo* porque mostra no fundo como você quis (sem querer) a mesma aporia. É esse querer sem querer que deter-

mina sua relação com a literatura, como o calvário de uma Imitação de seus santos, e isso você leva até a mais extrema radicalidade – de maneira muito complexa, aliás, porque você é também muito lúcido e consciente. Daí a dor. Conhecimento da dor: este título que Gadda usurpou.

E dá provas dessa consciência, dessa lucidez, prosseguimento da citação que estávamos percorrendo do livro *Entre deux mondes*, a qual retomo, e termino a leitura não sem antes ter sublinhado que a construção de certas Phrases, na minha opinião, fará eco à leitura de *Moriendo*, de *Lettre à personne* e do *Cahier posthume*:

A metáfora da rede é inexata. Os caminhos percorridos-traçados por uns e outros ora se afastam até se perder de vista, ora se aproximam, e aproximam-se tanto que convergem em direção a um só lugar – um só lugar, é verdade, instável –, e, entretanto, embora fraternais, nunca se cruzam; ou, se eles se cruzam, nunca se encontram. Entre dois caminhos há sempre um interstício, um abismo, um deserto que é preciso respeitar, e é provavelmente por isso que Maurice Blanchot escreveu: “Nós devemos renunciar a conhecer aqueles a quem alguma coisa de essencial nos liga, isto é, nós devemos acolhê-los na relação ao desconhecido, onde eles também nos acolhem em nosso distanciamento”.¹³

¹³ Laporte. *Entre deux mondes*. Montpellier: Gris Banal, 1988, p. 54.

Lacoue-Labarthe e Laporte, dirigindo seus pensamentos um ao outro, em um certo sentido desnudavam completamente, expondo-o, algo de essencial acerca do interesse pelo qual se destinavam à escrita.

É (a partir) de uma solidão que se falavam.

Com frequência de modo silencioso, em todo caso mantendo-se retraídos, sem deixar de falhar também em relação à expectativa um do outro, eles se ouviam (esse verbo tão importante para os dois). De uma maneira aberta, nunca realmente fugidia, mas clara.

Alguma coisa talvez da ordem de um nonsense igualmente encontrava sua forma ou aparecia, em todo caso, apenas tangenciando a loucura, com toda franqueza, nesta amizade; alguma coisa da ordem de um nonsense inopinado se formulava, ou, ousou dizer, pronunciava, pois ali havia sempre uma questão de dicção, de pronúncia e também de voz; alguma coisa ia além da simples troca de cartas, juntava-se assim aos encontros nos Jardins de l'Agro e às conversas na rua Charles Grad, e mais tarde na rua Abbé Muhue, aproximando esses dois autores em sua mútua confiança ao mesmo tempo lúcida e cega na escrita.¹⁴

A necessidade seria, para Lacoue-Labarthe como para Laporte, deixar ressoar uma instância vinda do coração que fosse ao coração, como a música de

¹⁴ Não nos esqueçamos de que, bem no início, escrevendo de Lyla, em 28 de julho de 1972, Laporte diz a Lacoue-Labarthe: “De todo modo você era um *escritor*, alguém cujos livros eu havia lido, mas que, por definição, era inacessível: um *texto* (com toda a sua impenetrabilidade) com todo o seu poder, para mim imenso, de intimidação, não uma pessoa”.

Beethoven da qual falavam e que tinham muitas vezes escutado juntos?

Não se tratava nunca, na “correspondência” entre os dois, de diminuir por comentários o que a escrita e a vida deles, por si sós, evidenciavam de vulnerável, de frágil, de brando,¹⁵ mas cumpria, trabalhando incansavelmente, mesmo ociosos, *faire revenir*¹⁶ – para utilizar uma expressão de que talvez eles gostassem –, desnorteantes, estranhamente familiares, suas diferenças nas afinidades mais profundas.

Essencial: este trabalho – na falta de expressão melhor, chamemos de “escrita” – devia permanecer inequivocamente aberto.

Em outras palavras, era preciso, no que concerne à produção – que não a das cartas – da forma “escrita”, não se apossar da ideia de um grupo fechado ou de uma comunidade no interior da qual assumir

¹⁵ Basta evocar a título de exemplo uma carta de 26 de abril de 1982, na qual Lacoue-Labarthe dirige-se a Laporte quando, em meio a uma agenda cada vez mais tumultuada pelas obrigações acadêmicas, encontra com dificuldade um pouco de tempo para si: “Hoje é a primeira vez que, após o auge do cansaço, decido usar parte do meu ‘tempo livre’ para retomar ‘minhas coisas’. Como isso me aconteceu bastante nessas últimas semanas, releio o *Post-Scriptum*, que está aqui sobre a minha mesa. Sabendo – um pouco – do que se trata, como todas as vezes, minha garganta se fecha: não tenho nada mais a dizer, mesmo que um dia acredite que saiba dizer o que é preciso dizer – e eu farei de tudo para dizê-lo. Mas você também saberá muito bem porque é impossível para mim, hoje, falar da doçura. Isso só pode ser ‘acompanhado’ em silêncio”. Talvez seja necessário mencionar que Lacoue-Labarthe responde assim àquela que será a última parte da biografia.

¹⁶ A expressão *faire revenir* pode significar “trazer à tona”, ou ainda “dar um novo vigor ao que estava adormecido ou esquecido”. [N. T.]

“autoridade”. Era preciso, desse modo, deixar eclodir o lado insuperável e concreto da amizade, explorar uma distância, por assim dizer, absoluta entre os sujeitos. Dirigir-se a amigos leitores significava também retirar-lhes, ao mesmo tempo, a oportunidade de se tornar “grupo”, e era por isso um engajamento ético que, de maneira simétrica, colocava os amigos em condição de legitimar a necessidade de conhecimento que tinham, isto é, de se relacionar com as coisas e com as experiências pessoais, deixando de lado todo egocentrismo ou subjetivação para tentar alcançar juntos, mas separadamente, o puro prazer ou a pura dor do fato de escrever. Caberia evocar uma expressão que Leiris, um autor do qual eles falam em uma troca de cartas, utilizava a respeito de outro assunto: a brutalidade do fato (de escrever).

Em 26 de janeiro de 1982, Lacoue-Labarthe, por exemplo, escreve assim a Roger Laporte:

Meu desejo secreto – e em grande medida devo isso a você – não é fazer algo de “grandioso” ou de “importante”, mas dizer qualquer coisa de *verdadeiro*, sob qualquer forma, em qualquer estilo que seja. A época, porém, é da mentira, quer, aqui ou ali, ela seja oficial ou pertença a uma estratégia crítica (cuja necessidade, no entanto, não me escapa, mas que está condenada a falar um pouco demais, de maneira não controlada, a se deixar levar para além do que é necessário dizer). Mas bastará meia palavra para que você me compreenda. A humil-

dade é a virtude que falta. Ora, em relação ao que deve ser pensado, dito, a humildade não será jamais suficiente.

Deixei aqui intencionalmente de lado as conversas sobre a língua materna que influenciarão a redação de *Poésie comme expérience*, texto-chave para voltar ao *Phrase*, e hoje reduzi ao mínimo indispensável o recurso às cartas decisivas sobre Nietzsche e *Typographie*, no entanto fundamentais para Laporte, a fim de progressivamente encaminhar-se em direção à escrita de *Suite* e de *Moriendo*. As referências seriam infinitas e mereceriam exame ainda mais aprofundado do que este que pude iniciar agora. Espero ao menos ter dado a vocês um panorama das questões que essa correspondência encerra. Obrigado.

Abbaye d'Ardenne, 6 de outubro de 2011.

Conversa com Philippe Lacoue-Labarthe¹⁷

Por trás de Édipo, o tirano, que inaugura a quinquagésima edição do Festival do Teatro de Avignon, há o trabalho de um grande filósofo da arte. Trata-se de Philippe Lacoue-Labarthe, professor de Estética na Universidade de Ciências Humanas de Estrasburgo, conhecido também na Itália, onde foram publicadas algumas de suas obras: *La fizione del politico*, por exemplo, *L'imitazione dei moderni* e, com Jean-Luc Nancy, *Il mito nazi e Il titolo della lettera*.

Realizado para os alunos da escola do Teatro Nacional de Estrasburgo, o imenso trabalho sobre a versão hölderliniana do Édipo de Sófocles, desenvolvido por Philippe Lacoue-Labarthe, foi filmado pelo diretor Jean-Louis Martinelli para o festival com um elenco de prestígio: Charles Berling, Christine Gagnieux, Jean-Marc Bory e Philippe Clevenot. Contudo, deveríamos pensar nele assim como o filósofo o concebera, interpretado mais simplesmente pelos alunos de uma das mais prestigiadas escolas eu-

¹⁷ Texto originalmente publicado em *Hystrio*, n. IX, ano 3, Milão, 1998.

ropeias de teatro, com as músicas, agora suprimidas, do compositor Pascal Dusapin, com quem o filósofo havia expressamente entrado em contato.

Philippe Lacoue-Labarthe, de forma modesta, desde sempre atuou no teatro, e não apenas traduzindo. De fato, no passado, o filósofo já havia dirigido uma representação, confrontando-se com o teatro grego relido por Hölderlin e pondo em cena, aproximadamente vinte anos atrás, uma versão de *Antígona*. Nós o encontramos em sua casa, em Estrasburgo, numa noite quente de maio, para debater seu *Édipo* num grande quintal. Ele estava sentado a uma mesa, em um pátio fresco onde crescem plantas muito verdes cuidadas por sua companheira, Claire, ela também conhecedora requintada de literatura e teatro, e ocasionalmente tradutora e dramaturga. Durante o jantar, antes da entrevista, Lacoue-Labarthe, recém-chegado de uma tarde de provas, nos contou, em tom de brincadeira, os primeiros dias de trabalho, descrevendo-os como se fossem seminários com seus alunos da faculdade de filosofia, e dividiu conosco o prazer de discutir com Clevenot e a emoção sentida mais com os alunos do Teatro Nacional de Estrasburgo (TNS) do que lidando com a complexa reescrita teatral de Édipo, ao preparar a edição de Avignon. Então, pedimos que nos explicasse a atualidade da obra pela qual ele tem lutado tanto.

PHILIPPE LACOUÉ-LABARTHE. Há duas razões que a tornam atual, e ambas são muito importantes. A

primeira é que o teatro de Hölderlin não foi praticamente encenado até agora. Continuo persuadido de que ele não foi concebido como um texto escrito, mas como um verdadeiro teatro, e de que aquilo que o poeta alemão fez a partir de Sófocles foi feito na perspectiva da encenação. A obra deste autor não foi representada, a não ser no período nazista, e nem o foi na Alemanha. Mesmo quando a figura de Hölderlin foi celebrada, nunca se deu a devida atenção à sua modernidade. Além disso, se é verdade que houve um tempo em que eu jamais escolheria representar *Édipo* – vinte anos atrás, contatado pelo TNE e livre para escolher, optei por *Antígona*, outra tragédia de Sófocles que Hölderlin traduziu e reescreveu –, hoje o momento me parece afinal propício. Na época eu não quis representar a obra pela pressão psicanalítica, que ainda estava muito viva – uma obra como *Édipo* decerto teria sido interpretada, quando não como uma peça sobre o complexo de Édipo, ao menos como uma representação do cenário edípico –, e acredito que agora nós estamos mais ou menos livres disso, e assim o sentido político da peça pode aparecer mais claramente. A meu ver, Hölderlin, se me permitem simplificar um pouco as coisas, nos deu do *Édipo* de Sófocles uma interpretação claramente “revolucionária”.

Revolucionária no sentido francês do termo, ou seja, Édipo é um tirano no mesmo sentido em que, na época da Revolução Francesa, vinham sendo considerados todos os monarcas, todos os reis, todos os

príncipes de direito divino. A esfera aqui em questão é, portanto, a do “teológico-político”.

Hölderlin queria representar o que a seus olhos era a tirania, e me parece que hoje isso é de grande atualidade, uma vez que a reconstituição da religião política é, cada vez mais evidentemente, o fenômeno do nosso século; na primeira metade, com o que chamamos de fascismo e comunismo, ou socialismo real; na segunda, com o que chamamos de retorno do religioso. Acredito ter sido esse mesmo cenário que Hölderlin identificou muito bem no texto de Sófocles e que a sua arte teatral tentou devolver à modernidade.

FEDERICO NICOLAO. Pelas primeiras palavras que você nos disse, emerge seu forte interesse pelo teatro; um interesse que se mistura com o simples desejo de representar finalmente a tradução hölderliniana da obra de Sófocles. Em um momento muito polêmico em que, nos espetáculos, o entretenimento, a diversão e a facilidade das obras parecem predominar em nome das leis do mercado, tudo indica que você vai na contracorrente, em direção a algo muito sóbrio e essencial, no sentido de uma maneira precisa de entender o teatro. Como sua notoriedade está mais ligada à filosofia, é natural para mim lhe perguntar qual é exatamente seu modo de entender o teatro.

PHILIPPE LACOUÉ-LABARTHE. O teatro, tal como eu o concebo, é o antiespetáculo. Assim, em relação ao que você acabou de mencionar, para mim o teatro

é um retornar às condições de possibilidades primitivas e mínimas do fato de representar, de declamar algo. Tenho a impressão de que é este o gesto que está na base do que o próprio Hölderlin fez quando traduziu a tragédia grega. Se Hölderlin voltou-se para a tragédia grega, não foi para nos dar uma reconstrução histórica dela; absolutamente não. Nem mesmo para fazer o grande teatro, como na sua época se podia fazer em Weimar, na linha de Schiller ou de Goethe, mas para tentar voltar à origem do ato teatral.

Tomar Hölderlin como um ponto de apoio, então, é fazer hoje, com todo temor e humildade, um gesto análogo ao dele nas condições modernas. Nas condições modernas isso significa tentar quebrar a ideologia do “espetacular”; e, acrescento eu, quando uso esse termo não o entendo apenas em seu sentido comum, mas também no sentido teorizado por Debord, no sentido político moderno.

FEDERICO NICOLAO. Tenho a impressão de que você está se aproximando dessa nova aventura, que vem exatamente vinte anos depois da direção de *Antígona*, com a consciência de que é preciso avaliar o que significa fazer teatro hoje; e, evidentemente, nisso lhe ajuda sua paixão pela filosofia, que o levou pouco a pouco a tocar em pontos-chave do pensamento que se comunicavam fortemente com essa arte. Eu penso no longo e apaixonado refletir sobre o problema da figura, no tema da ficção, enfrentado várias vezes, ou no estudo da mimésis, mas também no amor com

que você, em sua disciplina, nunca deixou de destacar e analisar: o problema político. Com que espírito você volta a se confrontar com o teatro, procurando a medida dessa arte?

PHILIPPE LACOUÉ-LABARTHE. Acredito que hoje o teatro se tornou uma arte complicadíssima, e de fato ela foi relegada a uma posição única e difícil pelos meios do entretenimento, que aparentemente são muitíssimo mais poderosos; gosta-se deles, e eles permitem que se desencadeie o que por séculos o teatro desencadeava: por exemplo, os processos de identificação. Parece evidente que agora o teatro não pode mais fazer isso; ele não pode competir com a televisão ou com outras técnicas de representação e, portanto, torna-se uma arte muito exigente. Se, apesar disso, as pessoas frequentam essa arte, se a assistem, elas talvez o façam não para tentar obter o que conseguiriam muito mais facilmente com outras formas de apresentação ou representação, mas com o desejo, acredito, de buscar um pensamento.

O público de teatro se rarefaz e é cada vez mais intelectualizado, mas é um público atento ao que o teatro pode não apenas mostrar, mas também fazer pensar; portanto, é um público politizado no sentido mais forte do termo. Estou maravilhado de ver – mas essa é uma constatação trivial – como as formas de luta política mais radicais, pelo menos entre a pequena e média burguesias ocidentais, se organizam frequentemente a partir dos *foyers* do teatro. Ou de um

determinado cinema, mas um cinema tão exigente que se assemelha muito ao que pode ser o teatro moderno. E, na verdade, há algumas comunicações ou pontes entre essas duas artes.

Talvez a resposta seja insuficiente, mas acredito que o teatro se livrou de um cargo que foi dele por um longo tempo e que nem era o poder de distrair, mas de propiciar fenômenos de identificação, de representação agradável e, mais que agradável, de representação do real, favorecendo uma “descarga” de emoções.

Acredito que quem vai ao teatro hoje vai realmente para ver teatro. E, ao buscar o que acontece quando alguém atua numa cena, tenta pensá-la, dominá-la, vê-se tão tocado por essa cena que tem de reagir. E qual é, senão esta, a lição – e não entendo esta palavra de modo algum no sentido pejorativo – que nos dá o teatro?

FEDERICO NICOLAO. Você há pouco disse que o teatro não pode competir com as outras formas mais potentes de representação. Estamos realmente certos disso? O fascínio que exercem, obviamente de maneira diferente, algumas encenações de autores como Wilson, Sellars ou, de outra forma, Heiner Müller, em parte também pela maestria com que eles constroem suas imagens e pelo uso de multimídia, leva a pensar que o jogo ainda não está feito e que é questionável dá-lo por terminado tão depressa. Diga o que você pensa a respeito disso com um pouco mais de audácia que a admitida numa entrevista, em geral.

PHILIPPE LACOUÉ-LABARTHE. Entre os três diretores que você mencionou, Müller vem da tradição de Brecht. Eu gostaria de começar por ele. Você pode pensar o que quiser de Brecht, mas isso não impede que Brecht entendesse que o teatro não podia e não devia mais exercer a função de representação baseada na identificação que ocupou durante séculos e que, de todo modo, havia meios muito mais poderosos para substituí-la. Os outros dois diretores que você mencionou, e dos quais eu aprecio certas obras, sobretudo no início, são americanos, mas extremamente atualizados em relação aos desenvolvimentos do teatro europeu; então, para ser muito franco, tenho a impressão de que o que eles fazem é absolutamente regressivo. Parece-me que eles tentam reintroduzir em cena certas técnicas exatamente no momento em que o teatro está ou estava se livrando delas: o uso de meios técnicos muito elaborados que fazem com que o teatro possa competir com o cinema, mas de um modo que artisticamente pretende ser superior. É como se o teatro tivesse de almejar ser cinema, só que numa versão melhorada. Mas por que deveria ser assim?

De qualquer maneira, fazendo uma grande distinção entre Wilson e Sellar, sem tempo suficiente aqui para entrar em detalhes, eu diria que os dois diretores reencontram uma espécie de vocação wagneriana do teatro. O que eles fazem, no fundo, é ópera; caberia então formular outro problema. Tudo o que o teatro arrastava consigo em termos de compromissos com sua vocação ilusionista chegou até nosso século,

para toda a pequena burguesia ocidental, através da ópera. E imediatamente é preciso sublinhar alguns fenômenos relacionados novamente com a técnica: uma supervalorização das vozes, por exemplo. Tecnicamente, entre um cantor do século XVIII, um do século XIX e um atual, houve uma amplificação vocal absolutamente incrível. Isso pode parecer até curioso, mas corresponde, em termos um pouco surpreendentes, ao que conhecemos muito bem: “Quanto mais barulho faz, mais lindo é”. Estamos, portanto, assistindo a uma sobrecarga dos meios técnicos para colocação em cena, a uma amplificação extraordinária da música que tem sido também muito ajudada pelos avanços das técnicas de gravação e pelos meios eletrônicos que, por exemplo, são usados continuamente por pessoas como Wilson.

Todas essas coisas que eu descrevi um pouco às pressas pertencem a um cenário de tipo wagneriano: ao enterrar e desenvolver a música, ao fazer algumas imagens esplêndidas na cena, estamos diante de um dispositivo que é praticamente o que Nietzsche descreveu muito bem em *Nascimento da tragédia*: uma emoção dionisíaca de massa no plano inferior e uma projeção luminosa de belas imagens diante de quem assiste. Tudo isso logo produz um efeito monumental. Acredito, mesmo com todo o respeito que tenho pelo trabalho que está por trás dessa tentativa, que isso é absolutamente regressivo, pelo menos em relação à ideia que eu faço de teatro, um teatro livre do imperativo da representação.

FEDERICO NICOLAO. Para você o teatro parece constituir, talvez desde sempre, uma maneira de reencontrar a paciência e a paixão do pensamento; você pode me dizer como nasceu o seu interesse por essa arte?

PHILIPPE LACOUÉ-LABARTHE. Como muitas pessoas da minha geração, do ponto de vista artístico, eu cresci em contato muito próximo com duas coisas: de um lado, o cinema – e especialmente o cinema americano, que vi, assisti muito e estudei cuidadosamente –, de outro, a ópera. Ao pensar novamente nisso, também meus interesses filosóficos iam para a estética. Já antes de me dedicar à filosofia, minhas leituras se voltavam para a tradição romântica alemã, para Hölderlin, para Wagner e Nietzsche... Veja que uma das minhas primeiras intenções no campo da filosofia era estudar a relação de Wagner com a mitologia. Até o dia em que, por acidente, por amizade, porque havia pessoas que eu conhecia e que faziam teatro, tive uma revelação sobre essa arte. Isso aconteceu graças a um espetáculo que Jean-Pierre Vincent tinha montado com seu coletivo em Estrasburgo, na época em que ele tinha acabado de assumir a direção do TNS. Todos eles, juntos, tinham elaborado uma peça trabalhando a partir de um romance de Zola, *Germinal*. Mesmo começando por um texto não teatral, mas trabalhando com extremo rigor, eles me revelaram algo extremamente luminoso: a riqueza do teatro. Percebi então que o teatro realmente não era

nem cinema nem ópera, e àquela altura comecei a achar isso muito interessante.

Por outro lado, deve-se dizer que nessa altura eu já tinha lido muito Brecht, que eu tinha sido influenciado pelo trabalho de Roland Barthes, de Bernard Dort, e que havia seguido com bastante atenção a revista *Théâtre/Public* e as revistas teatrais das décadas de 1950 e 1960. De repente, ao assistir *Germinal*, de Vincent, compreendi que o teatro, entendido como arte, ao contrário do que eu pensava até então, constituía uma arma extraordinária de ruptura no sistema geral da representação, e não, como poderia parecer, era a origem do sistema atual da representação.

FEDERICO NICOLAO. Talvez eu o esteja interrompendo, mas gostaria de pedir mais algum esclarecimento sobre um nome que você mencionou: Bertold Brecht. Já aconteceu comigo, em outras ocasiões, ouvir você mencionando esse autor. Apesar do centenário do nascimento dele este ano – sinalizado pelos cartazes dos teatros, e parece-me que mais para atrair atenção da mídia e para atrair o público do que por qualquer outra coisa –, o nome de Brecht parece-me bastante esquecido por aqueles que lidam com teatro em tempo integral.

PHILIPPE LACOUÉ-LABARTHE. Na França não se fala mais de Brecht, exceto na esteira de Heiner Müller, que foi considerado seu último aluno. Hoje já não há ninguém fazendo referência direta a Brecht,

mas quando eu tinha vinte anos ele era uma referência constante. Não quero entrar no mérito da velocidade com que nos esquecemos de certas coisas. De todo modo, para responder à sua pergunta, vou lhe dizer que quando eu era muito jovem vi um espetáculo dele em Paris, *Mãe coragem*, com interpretação de Helene Weigel. Honestamente, devo dizer que não tenho uma recordação forte disso. Claro que vi muitos outros trabalhos de Brecht. Não sei o que era exatamente o teatro feito por Brecht, mas li profundamente sua produção teórica escrita. Seja qual for o reflexo de seu marxismo, um pouco elementar e estratégico – o reflexo de qualquer entidade que nele recorde a atitude que assumiram muitos alemães, fossem eles de direita ou de esquerda, pouco importa, de jogar astuciosamente com a história –, o peso de seu pensamento é muito grande. Brecht politicamente era um mentiroso, como Martin Heidegger, só que era um enganador de esquerda, enquanto o outro era de direita. Mas isso aqui pouco importa; o que importa é o fato de que, com suas famosas descrições do gesto do teatro, com sua análise do famoso efeito de estranhamento e de distanciamento – mesmo quando, por exemplo, se engana ao examinar a poética de Aristóteles –, o que ele acabou dizendo sobre a representação abriu algo de profundo e luminosamente verdadeiro.

Na sua época – olhando para a França, ele era contemporâneo, por exemplo, de alguém como Claudel –, Brecht foi capaz de entender que era possível algo

novo no teatro que o resto da arte estava sufocando; estou me referindo, claro, à arte do entretenimento. O que eu amo em Brecht é o fato de que depois tenha se dado mal quando quis fazer cinema, quando escreveu aquele assustador roteiro antinazista para Fritz Lang (*Os carrascos também morrem*, de 1943). Ele falhou quando quis trabalhar para a indústria do entretenimento, embora o tenha feito com alguém como Lang, que era um cineasta magnífico, porque essa não era a direção de seu pensamento. Pelo contrário, observe que, quando vemos *Arturo Ui*, seja qual for a maneira como esteja montada a peça, somos unânimes quanto à impressão de estarmos diante de um grandiosíssimo teatro. Em suma, é isso que me interessa em Brecht.

Lembramos juntos a interpretação extraordinária de Martin Wuttke, ator com quem Lacoue-Labarthe gostaria de trabalhar depois de tê-lo visto destruir de maneira exemplar, no *Arturo Ui* dirigido por Heiner Müller, a figura do ditador, como o texto de Brecht exige. Assim, o discurso desliza para outros espetáculos amados pelo filósofo francês e para as razões desses amores.

PHILIPPE LACOUÉ-LABARTHE. São vários os choques que sofri no teatro, numerosos os autores e os espetáculos que amei: eu poderia mencionar aqui, deixando-me assaltar pela lembrança de maneira um pouco desordenada, a experiência chocante de Kantor, o *Einstein on the Beach* do primeiro Wilson, que,

diferentemente do atual, eu considerava novo e sob muitos aspectos revolucionário; algumas direções de André Engel ou sobretudo algumas peças do coletivo de Vincent que me marcaram muito pela maneira como foram criadas. De modo geral, a relação que tenho com o teatro é ... Eu ia dizer muito intelectual. Mas com a condição de pensar que, para mim, em qualquer caso, o que diz respeito ao pensamento está na ordem do emocional.

Eu tenho um jeito simples que me permite entender quando gosto de um espetáculo: se um espetáculo desperta em mim, como espectador, uma emoção de pensamento, eu o amo.

Entre os espetáculos italianos, por exemplo, há dois que amei loucamente. Em 1968 ou em 1969 fiquei deslumbrado com o Goldoni de Strehler. *Arlequim servidor de dois patrões* foi soberbo. Não estou dizendo absolutamente que é o teatro que eu gostaria de fazer ou para o qual exerceria militância; mas era exatamente perfeito, de uma tal inteligência, de uma tal beleza, de uma tal força de recitação que ainda lembro muito bem o quanto fiquei deslumbrado.

E depois amei muito, por razões mais profundas, intelectuais, no sentido que antes mencionamos, todos os espetáculos que pude ver no Teatro 2 de Parma. De modo particular, *A morte de Danton*, de Büchner. Eu não achava que fosse possível montar um texto com tal virtuosismo, tal inteligência, tal força ao mesmo tempo política e emocional. Foi um espetáculo de uma beleza deslumbrante.

FEDERICO NICOLAO. Para concluir, eu gostaria de voltar à peça que você está prestes a levar ao palco: que tipo de pessoa você gostaria de encontrar e com que espírito você enfrenta essa aventura?

PHILIPPE LACOUÉ-LABARTHE. Pois bem. Eu gostaria que a pessoa que for assistir ao meu espetáculo já tivesse uma sensibilidade particular para a mentira das imagens, e que portanto vá ao teatro, antes de tudo, para não as encontrar, para não encontrar imagens acompanhadas pela música. Mais ainda, se você me perguntar por que é importante para mim fazer teatro hoje e levar para o palco uma obra tão difícil, eu respondo o seguinte: porque, nas condições que descrevi, você pode tocar com esse gesto algo de muito, muito antigo. O que me interessa não é certamente fazer uma reconstrução arqueológica. Para mim, reencontrar a tradução hölderliniana de Sófocles significa reencontrar as condições de nascimento do teatro como gesto artístico. Significa tentar entender o que significa colocar-se diante de um certo número de pessoas e dizer para si mesmo: eu vou fazer isso, estou propondo isso, estou prestes a marcar com vocês um compromisso para pensar isso com vocês. É, se você quiser, algo mínimo, mas responde ao desejo de reencontrar aquele momento em que uma sociedade vê alguém fazendo alguma coisa e colocando a arte em jogo.

FEDERICO NICOLAO. Agradeço pela paciência com que você me respondeu; antes de nos deixarmos,

tenho de perguntar se, por acaso, hão de chegar depois do *Édipo* novas propostas, alguns textos que você gostaria de encenar mais adiante, para nos encontrarmos novamente, talvez para falarmos sobre isso de maneira igualmente alegre.

PHILIPPE LACOUÉ-LABARTHE. Se eu tiver a chance, ah! Racine, em certas condições Racine, e, podendo escolher, *Berenice* de Racine. Já tenho uma ideia precisa que não prevê exatamente um dispositivo teatral... Mas, então, há outras peças que eu gostaria de fazer, porém, é verdade que quando trabalho sobre Hölderlin posso arriscar mais, porque o conheço melhor, mas certamente seria bonito arriscar algo na tradição do teatro também! Eu gostaria, por exemplo, de fazer Büchner... Só que eu sei que é terrivelmente difícil... E não digo necessariamente apenas Büchner, mas é um puro sonho: *Wozzeck* de Berg. Sim, esse eu gostaria mesmo.

Tradução: Gaetano D'Itria

Conversa com Roger Laporte¹⁸

Roger Laporte me recebe em seu estúdio: uma luz branca em um dia ensolarado ilumina as pinturas de Lars Fredriksson que estão a seu lado; de maneira insólita, em relação aos outros muitos momentos passados juntos, ele me propõe uma forma de conversa através da palavra escrita. Eu vou lhe fazer minha pergunta e toda vez ele vai me entregar a resposta escrevendo-a diante dos meus olhos. Então ele me sugere reencontrar a inocência da voz e do traço, guardar o gravador que eu trouxe, e senta-se à sua mesa de trabalho.

FEDERICO NICOLAO. Poucas pessoas sabem disso, mas sua carreira como escritor se relaciona com a Itália desde o começo, e se relaciona com uma revista que se publicava em Roma. Você nos explicaria como publicou o seu primeiro livro na Itália?

¹⁸ Entrevista originalmente publicada em *Eutrópia?*, n.1, Paris-Roma, 2001.

ROGER LAPORTE. É muito simples. René Char amou muito a minha primeira peça, *Souvenir de Reims*. Ele me propôs publicá-la na revista da princesa Caetani, *Botteghe Oscure*, uma revista que publicava, em língua original, textos em francês, em italiano e em inglês. Foi assim que, em 1954, apareceu *Souvenir de Reims* e mais tarde *Une Migration*.

FEDERICO NICOLAO. Seria preciso, primeiramente, prestar uma homenagem a essa revista que na Itália é frequentemente esquecida. Parece-me que aquela era uma Itália bem diferente! Nas editoras, os textos eram escolhidos pelos autores: Vittorini, Pavese, Calvino... Mas voltemos a você: Char sabia e sublinhava, já na época de sua estreia, em uma carta que veio a ser publicada mais tarde como prefácio de *Une Migration*, sua predileção pelo tema da viagem: uma viagem obviamente pessoal e abstrata que todo escritor sente como algo próximo quando lê Roger Laporte: a jornada no livro.

Em sua escrita, entendida como uma viagem, parece-me haver uma relação com a paisagem; uma paisagem interior que acompanha sua caneta com o doce e terrível ritmo da vida. Em seus escritos, você tem confessado em diversas ocasiões um ciúme e uma admiração pela paisagem italiana; seus vestígios podem ser encontrados em algumas de suas obras: há um trecho que eu gostaria de retomar aqui, no qual você escreve: “Se eu tivesse vivido na Toscana, sem dúvida teria conhecido a simples e incom-

parável felicidade de viver”, e logo acrescenta: “Mas não teria escrito”. Essa simples anotação em seu livro *Entre deux mondes*, sobre a qual você nunca voltou, acompanhou-me muitas vezes e me fez pensar que, de alguma forma, você tinha arrancado um segredo da paisagem italiana ...

ROGER LAPORTE. Em 1982, alguns amigos franceses psicanalistas convidaram Jacqueline Laporte e a mim para passar uma semana em Siena, em um antigo casarão a poucos quilômetros de Siena. Nunca esquecerei a primeira vez em que vi o campo: sensível à beleza, à majestade desse lugar único, a partir daquele dia me tornei um *amoureux inconditionnel* da Itália, um país onde nunca tinha ido antes. Por que eu tenho um amor tão grande assim pela Itália? Porque, até onde sei, a Itália é o único país em que há, na beleza, uma profunda união entre a língua, a própria arquitetura das casas mais simples e a paisagem.

A primeira vez que percorri a estrada entre Siena e San Geminiano, pensei estar no paraíso.

Falando assim estou usando uma hipérbole? Isso!

Eu me sinto muito francês, mas no famoso questionário de Marcel Proust, quando chega a pergunta: “Em que país você gostaria de viver?”, sempre respondo: “Na Itália”.

FEDERICO NICOLAO. A paisagem italiana é uma paisagem interior... como a pintura italiana, e você tem sido capaz de dizer isso muito bem, sempre me

impressionou quem, como você, através da arte, realizou pesquisas talvez informuláveis, mas humanas; sei que de alguma forma você se sentiu muito próximo de Piero della Francesca, e que um diálogo silencioso se desenvolveu ao longo dos anos entre você e esse pintor misterioso... Então como para você, que o amou muito, é tão difícil falar dele?

Sabemos bem da diferença que Roger Laporte coloca entre sua obra maior, *Une Vie*, a única a que dá importância, e os estudos ou os trabalhos que ele tem feito à margem desse empreendimento solitário que é a biografia.

É notório que certos estudos, por exemplo, aquele sobre Giacometti ou sobre Bram van Velde, exigiram-lhe um esforço muito grande, porque estavam demasiado perto de grandes temas para serem encarados com a leveza de uma entrevista ou de uma declaração fugaz. Estamos falando de Piero della Francesca, mas tenho a impressão de ter mexido em um assunto delicado, como quando, em certas cartas, aconteceu-me de lhe perguntar sobre Mallarmé, e agora eu o vejo fazer anotações nervosamente, constrangido por uma eventual resposta grosseira, mas ao mesmo tempo ameaçado por algo mais profundo. De repente nos afastamos muito do que estávamos conversando até agora, ou melhor, tenho a impressão de tê-lo visto chegar progressivamente muito perto do fulcro de sua obra. Roger Laporte procura as palavras na folha, há uma longa hesitação, uma recusa, quase como

se não pudesse dar o braço a torcer para falar sobre um assunto ainda muito próximo dele, apesar de ter-se afastado da escrita de *Une Vie* em 1982. Então, resignando-se a me responder depois de ter tentado me dizer que para ele era impossível falar de Piero e que não tinha nada a dizer, extrai da biblioteca um livro do qual faltam algumas páginas (ilustrações, e me diz que ele um dia as tirou para tê-las diante de seus olhos naqueles muitos momentos dedicados a escrever), pega de novo a caneta e responde.

ROGER LAPORTE. De Siena fui para Arezzo com a intenção de ver os afrescos de Piero della Francesca, dos quais eu tinha há muito tempo várias reproduções em alguns livros de arte, especialmente no livro de Jean-Louis Vaudoyer (publicado na Suíça em 1949). Concordo plenamente quando honra seu livro com esta frase: “Piero della Francesca, um dos maiores artistas do início da Renascença italiana – ou talvez um dos maiores artistas de todos os tempos e de todos os países”.

“Paz magnética sobrecarregada de silêncio”, “arte mágica”, “emoção isenta de toda sensibilidade afetada”, “intervalos medidos entre as figuras que acusam o ritmo com autoridade, como os ‘silêncios’ na música de Claudio Monteverdi”, “essas personagens que parecem ignorar o que acontece, parecem ignorar a si mesmas e se ignorar entre si”, “sinais de uma linguagem muda, notas de uma música silenciosa”. “Piero diz não apenas a verdade, mas ele a diz como um

segredo”. Todas essas fórmulas – e também muitas outras – de J. L. Vaudoyer são tão corretas que desaconselham, a meu ver, outro comentário.

FEDERICO NICOLAO. Se você tivesse oportunidade de aconselhar os italianos a ler (e, portanto, a traduzir) alguns escritores franceses, que nomes você sugeriria hoje? E, pelo contrário, se você tivesse que convidar jovens franceses a se aproximar de artistas italianos, que nomes você citaria?

ROGER LAPORTE. Quais escritores franceses vivos eu poderia recomendar aos italianos? Limitando-me a três autores: Blanchot, Louis René des Forêts (de modo particular *Ostinato*), Philippe Lacoue-Labarthe.

Aos jovens franceses eu aconselharia que se aproximassem da Itália através da música.

Quais são os meus músicos italianos preferidos? Como todo mundo ouço Vivaldi, mas não apenas *As quatro estações*. É preciso ouvir a música de câmara e os concertos de Boccherini. Não nos esqueçamos de uma obra maior: o *Stabat Mater* de Pergolesi. De certo modo – que não me levem a mal –, por causa de Da Ponte, considero até Mozart um músico italiano!

E foi de tanto ouvir *Don Giovanni* que aprendi um pouco de italiano.

Fico impressionado pela gentileza e cortesia com que Laporte se disponibilizou para esse encontro; explico-lhe o interesse que a revista *Eutrópia?* tem por

ele. Sua história literária singular, o fato de que sua obra ainda seja pouco conhecida na Itália, apesar dos escritos que Levinas, Foucault, Derrida e muitos outros autores de prestígio lhe dedicaram; que isso nos levou a abordá-lo, ele, tão apaixonado pelo país onde nasceu *Eutrópia*? e em algum sentido herdeiro necessário, diante dos olhos de alguns de nós, de uma invenção dantesca...

Explico-lhe – sorrindo ante sua recusa de dizer alguma coisa sobre *Eutrópia*? para o gravador que eu trouxera – que nós italianos devemos muito a Dante, que realizou uma revolução, certamente na sequência da leitura dos grandes poetas provençais – como mostra de maneira admirável um francês, Alain de Libera –, mas decisiva para nossa literatura: uma revolução que depois influenciou, se assim podemos dizer, toda a literatura moderna. É quase inimaginável que se possa remeter a uma obra de Dante, a *Vita nuova*, que para mim talvez seja a mais bela de todas, um primeiro caso de autorreflexão da literatura; de uma obra que se escolhe como tema, antecipando de séculos os resultados mais surpreendentes da lírica e da prosa modernas. Com timidez, quase como se não tivesse competência, ele então concordou com De Libera sobre a hipótese de que talvez o primeiro romance, ou o primeiro poema em prosa moderna, possa estar na *Vita Nuova*. Não me espanto: nem com a concordância nem com a timidez; para mim, o nome de Roger Laporte se inscreve na história da literatura para marcar a invenção de um gênero literário que

não deixa de ter relações com essas origens longínquas: a biografia.

... Falamos assim, sem que eu possa fazer anotações acerca de autores e nomes da minha literatura que Roger Laporte nega conhecer o suficiente para deles falar (Dante, Cavalcanti; ou de momentos mais próximos, Levi, Caproni, Penna); não é raro, porém, que seu olhar se anime e traia um conhecimento que eu suspeito, com razão, ser muito maior do que o meu.

Não é difícil, embora possa parecer um pretexto, traçar uma linha que chegue até ele e que vai de Dante (e de Cavalcanti) até Mallarmé e à escrita moderna; mas, por exemplo, na França, passa por Montaigne, Rousseau e muitos outros (Flaubert, Balzac, Proust, Valéry são os nomes que vêm imediatamente a minha cabeça para preencher alguns dos muitos vazios dessa linha imperceptível e provisória, mas contínua); e na Europa marca autores como Pound, como Joyce, como Beckett. Muitas vezes me pergunto como Laporte, um escritor secreto no país de Dante – não seria correto dizer desconhecido – situe-se diante de tudo isso. Ele, obviamente, não quer escrever sobre o assunto nesse encontro insólito, em que se jogam perguntas à queima-roupa e com respostas imediatas, mas como que entregues a um jogo, à escrita. Ele aceita que eu lhe faça uma última pergunta.

FEDERICO NICOLAO. Querendo apresentar aos leitores italianos o seu trabalho, os dois textos que apareceram em *Botteghe Oscure*, a partir dos quais co-

meçamos esse nosso breve encontro que poderíamos chamar assim, a nossa “viagem pela Itália”, não constituem somente a pré-história? A biografia só começa realmente em 1963, com a publicação de um livro intitulado *La Veille*, e que hoje é coletado como abertura no livro *Une Vie*. Você poderia nos dizer algumas palavras de introdução ao que você chama de “biografia”, e que, a partir de raízes longínquas, se separa das obras contemporâneas da França, talvez inaugurando de forma única algo de nobre e importante?

ROGER LAPORTE. A maioria dos romances contemporâneos, para não dizer a totalidade, pelo menos na França, é uma duplicação da vida do autor, uma duplicação mais ou menos modificada para que o autor não seja acusado de intrusão na vida privada dos outros. Quanto a mim, sempre achei incrível que uma pessoa julgue sua vida tão importante que mereça ser contada e conhecida por todos. Vamos devanear. Vamos supor que um autor não diga uma única palavra de sua vida humana, que ele não descreva nenhum objeto deste mundo, mas que se dedique a uma arte abstrata, tendo interesse apenas na escritura, porque sente a exigência de escrever de forma tão imperiosa que parece desumana. “Quem não responde” – escreve Blanchot – “se prende, mais que qualquer outro, à resposta”. Quem não se subtrai se compromete com uma aventura que acaba constituindo sua vida: uma vida a qual o autor descobrirá que exige um durar que não deve se deixar incidir pelas provações que

a levam às fronteiras da humanidade. Se a vida e a escrita sempre andam de mãos dadas, não podemos falar de uma nova “biografia”?

Tradução: Raíssa Cardoso e Guilherme Bonvicini

FEDERICO NICOLAO (Gênova, 1970) é um escritor e tradutor italiano, formado em filosofia pela Universidade de Estrasburgo. Fundou e dirige a revista *Chorus una costellazione*. Foi curador da programação de seminários do Museu Picasso em Antibes e do Museu de Arte Moderna da cidade de Paris. Atua como consultor para diversos museus e instituições artísticas, entre elas, Akademie Schloss Solitude de Stuttgart e La Monnaie de Paris. Membro fundador do Instituto Miracle, com Gloria Friedman, Too Jeong-A, Bertrand Lavier, Elisabeth Lebovici e Hans Ulrich Obrist. Junto com Fabrizio Gallanti, Udo Noll e Hans Ulrich Obrist é um dos organizadores do projeto Collegio delle Montagne Nere.

Traduziu para o italiano livros de Edmond Jabès, Alain de Libera, Jean-Luc Nancy, Jean-Marie Pontévia, Roger Laporte, Philippe Lacoue-Labarthe, Ghérasim Luca, Michel Leiris, e Jean-Christophe Bailly. Com Philippe Lacoue-Labarthe traduziu os textos de Giorgio Caproni publicados sob o título *Cartes postales d'un voyage en Pologne* (Bordeaux, 2004).

Suas publicações recentes incluem *Nicolas de Staël La figure à nu* (Hazan, Paris 2015), *Nicolas de Staël Lumières du nord* (Gallimard, Paris 2015), *Koo Jeong-A Constellation congress* (DIA New York 2014). Colabora regularmente com as revistas *Les chroniques Purple*, *Abitare* e *Domus*.

É professor de teoria da arte na École Cantonale d'Art de Lausanne e professor de filosofia e poéticas editoriais na École nationale supérieure d'arts de Paris-Cergy.