



Criar um Fantasma do Sujeito: Diderot, Lacoue-Labarthe e o paradoxo do ator

Niki Hadikoesoemo¹

¹Katholieke Universiteit Leuven – Leuven, Bélgica

RESUMO – Criar um Fantasma do Sujeito: Diderot, Lacoue-Labarthe e o paradoxo do ator –

Este ensaio toma como ponto de partida a afirmativa de Diderot de que o ator é tudo e nada ao mesmo tempo para repensar a formação do eu. Ao avançar além do paradoxo de Diderot como teoria da atuação, este artigo defende uma análise desconstrutiva da prática mimética do ator proposta por Lacoue-Labarthe, a qual permite que abordemos as condições ontológicas da interação entre apropriação e desapropriação, nada e possibilidade, distintividade e maleabilidade. Este ensaio mostra que a subversão indireta da distinção entre mimese passiva e ativa subjacente ao corpo em performance problematiza a questão do sujeito como tal.

Palavras-chave: **Paradoxo do ator. Performance. Mimese. Diderot. Lacoue-Labarthe.**

ABSTRACT – Phantoming the Subject: Diderot, Lacoue-Labarthe and the actor's paradox –

This essay takes Diderot's claim that the actor is everything and nothing at the same time as the starting point to rethink the formation of the self. Going beyond Diderot's paradox as a theory of acting, this article argues in favor of a deconstructive analysis of the actor's mimetic practice, put forward by Lacoue-Labarthe, which allows us to address the ontological conditions of the interplay between possession and dispossession, nothingness and possibility, distinctiveness and malleability. This essay shows that Diderot's indirect subversion of the distinction between passive and active mimesis underlying the performing body, problematizes the question of the subject as such.

Keywords: **Actor's Paradox. Performance. Mimesis. Diderot. Lacoue-Labarthe.**

RÉSUMÉ – Créer un Fantôme du Sujet : Diderot, Lacoue-Labarthe et le paradoxe de l'acteur

– Cet article part de la thèse de Diderot que l'Acteur se présente simultanément comme tout et comme rien dans le but de repenser la création du moi. Dépassant le paradoxe de Diderot en tant que théorie du jeu, cet article plaide en faveur d'une analyse déconstructive de la pratique mimétique de l'acteur, proposée par Lacoue-Labarthe, qui permet d'aborder les conditions ontologiques de l'interaction entre possession et dépossession, néant et possibilité, distinction et malléabilité. Cet article soutient que la subversion indirecte par Diderot de la distinction entre mimesis passif et actif sous-jacente au corps performant, problématise la question du sujet en tant que tel.

Mots-clés : **Le Paradoxe de l'Acteur. Performance. Mimèse. Diderot. Lacoue-Labarthe.**

Eles todos voltam a suas vidas cotidianas (e Clare volta para seu túmulo) – mas o herói permanece, pois, por mais que eu tente, não consigo sair de meu papel: a máscara de Sebastian prega-se ao meu rosto, a semelhança não se desmancha. Eu sou Sebastian, ou Sebastian é eu, ou talvez nós dois sejamos alguém que nenhum de nós conhece (Vladimir Nabokov, 2012, *The Real Life of Sebastian Knight*).

Denis Diderot foi a primeira pessoa na tradição do pensamento ocidental a sinalizar um paradoxo concernente à prática do ator dramático. Seu *Paradoxe sur le comédien* (1773) defende que *ser-nada* funciona como a condição necessária da transformação dramática: “é por ele [o ator] ser nada que ele é, antes de tudo, tudo” (Diderot, 2015, p. 109). A afirmativa de Diderot a respeito do vínculo constitutivo entre a autonegação e atuação está embasada na ideia de duplicidade interna, a assim-chamada dupla consciência (Diderot, 2015, p. 38). Diderot abre caminho para uma análise rigorosa dessa personalidade dual que, conforme Phoebe Von Held (2007; 2010) e Edmundo Morim de Carvalho (2009) já demonstraram de maneira convincente, problematiza a ideia do ator como um ser unificado porque favorece, ao contrário (pelo menos a possibilidade de), um eu fragmentado, alienado.

Compartilho da opinião de Von Held e de Morim de Carvalho de que a tese de Diderot transcende o marco estético do estilo de atuação diderotiano do século XVIII e também apoio a ideia de que a alienação desempenha um profundo papel em nossa compreensão de teatralidade. De acordo com o que Gunter Gebauer e Christoph Wulf (1995, p. 179-180) indicaram, Diderot defende uma “*perspectiva teatral*”, que se concentra nas “técnicas representacionais” da atuação no palco e, por extensão, nas condições performativas da vida real. Este ensaio contribui para a discussão ao focar especificamente os fundamentos ontológicos da proposta de Diderot de *ser nada* como a condição básica da teatralidade. Eu o farei ao complementar o modelo de alienação do ator elaborado por Diderot com a desconstrução da diferenciação entre mimese passiva e ativa de Philippe Lacoue-Labarthe, indicando, assim, o nada no âmago da subjetividade.

Lacoue-Labarthe defende que, além de ser um dos primeiros na tradição ocidental a conceituar a prática do ator de teatro como um problema filosófico, Diderot também subverte uma concepção antiga e moderna do sujeito que ainda é relevante nos dias de hoje (Lacoue-Labarthe, 2003). De

acordo com essa noção, um ser humano é um quadro em branco em que modelos já dados, ideais podem ser impressos (imagens ou ideias do Bom, do Justo, do Ser, do Sujeito). Lacoue-Labarthe chama isso de mimese passiva. Na opinião de Lacoue-Labarthe, a metafísica ocidental (desde Platão ao Romantismo de Jena e, por extensão, a Heidegger) procurou conceituar uma *conversão* de uma subjetividade passiva (o sujeito como *tabula rasa*) em uma forma ativa de mimese (Lacoue-Labarthe, 1990). Esta última remonta à superação da plasticidade e da sensibilidade do sujeito pela razão, o que acarreta em dar forma àquele material moldável em uma identidade adequadamente formada (Lacoue-Labarthe, 1989). Lacoue-Labarthe demonstra como Diderot joga, no *Paradoxe*, filosoficamente, com a interação entre essa mimese passiva e ativa: o ator deve superar sua natureza flexível e adquirir um sentido absoluto de controle e serenidade no palco ao moldar-se e configurar-se de acordo com um modelo autoinventado.

No entanto, Lacoue-Labarthe detecta uma dimensão subversiva na abordagem de Diderot: Diderot insiste no modelo ideal do ator como essencialmente nada, como um fantasma. O material plástico do sujeito sempre continuará sem forma. Assim, através da lente desconstrutiva de Lacoue-Labarthe, o *Paradoxe* transforma-se em um apelo por uma compreensão do sujeito como algo que sempre escapa da estrutura binária, de fixar uma identidade com base em moldar um material neutro em uma forma final. Lacoue-Labarthe conclui que, ao contrário da tradição filosófica do pensamento ocidental estabelecida, para Diderot não existe fuga da alienação. Além disso, ele radicaliza o *insight* de Diderot ao discutir que é precisamente devido à não-coincidência do eu consigo mesmo que se está sujeito a formas de teatricalidade. Em relação a isso, meu ensaio oferece um suplemento existencial ao relato que Von Held (2010, p. 8) faz da noção diderotiana de alienação como construtiva no sentido de “sustentar o eu em sua virada à externalização”.

Começarei minha investigação com uma análise detalhada do paradoxo de Diderot, enfocando especificamente o conceito de *sensibilité* e a imitação do *modèle idéal imaginé* como suplementação para demonstrar a relação entre forças passivas e ativas em jogo no atuar. A seguir, darei continuidade ao mostrar, primeiro, como Lacoue-Labarthe, com base em Diderot e Aristóteles, integra a subversão da distinção passiva/ativa em seu entendimento de mimese e, em segundo lugar, como aplica essa estrutura paradoxal

mimética à formação do sujeito. Finalmente, à luz de achados anteriores, defenderei um relato do eu como uma força não fundamentada, maleável, autoral.

Mimese passiva e *sensibilité*

O *Paradoxe* de Diderot contém uma das afirmativas mais inflexíveis e, em alguns círculos, ainda controversa a respeito da natureza do ator de teatro no palco. Ao contrário de seus contemporâneos (Diderot dirige seus ataques particularmente contra *Garrick, ou, les auteurs anglois* de Antonio Fabio Sticotti, publicado pela primeira vez em 1769), que consideravam a vida emocional do personagem no palco uma continuidade natural do temperamento e da sensibilidade do próprio ator¹, Diderot defende a ideia de que os grandes atores não têm, de fato, nada em comum com a *vida interior* da pessoa que retratam. Além disso, durante os momentos mais profundos da performance, a alma do ator permanece tranquila, racional e emocionalmente insensível (Diderot, 2015). Esse argumento está embasado em dois pressupostos. Primeiro, Diderot sustenta que os “os atores que representam com alma” realizam performances inconsistentes: são incapazes de manter o mesmo nível de qualidade e força durante uma série inteira de shows; em segundo lugar, se um ator/atriz fosse ele/a mesma/o ao interpretar, como deixaria de ser si mesma/o? Mais importante ainda, seus esforços pessoais iriam limitar seu alcance da “verdadeira grandeza” do personagem (Diderot, 2015, p. 33-41; p. 148). Simplesmente reviver a vida emocional de alguém no palco impede que o ator faça o que é designado para fazer no palco, ou seja, *atuar*, enfatiza fortemente Diderot.

É bem-sabido que as afirmativas de Diderot estão embasadas em uma compreensão específica de *sensibilité*. Entusiasmo, impulsividade, sentimento e emocionalidade, isto é, fenômenos fisiológicos que Diderot coloca sob o título de sensibilidade, devem ser evitados no espaço poético do teatro; “Nenhuma sensibilidade? – Nenhuma” (Diderot, 2015, p. 32). *Sensibilité* expressa uma variedade de impulsos passivos, corporais que não têm qualquer importância artística, a menos que o artista altere a natureza deles de maneira fundamental. Entretanto, a posição de Diderot sobre o papel da *sensibilité* no processo artístico tem mais nuances do que um primeiro olhar consegue captar. O que o *Paradoxe* refuta especificamente é o impacto imediato de emoções extremas, excessivas (Hobson, 1977), as quais encontra-

mos, por exemplo, nos primeiros estágios do apaixonamento ou na perda repentina de um amigo próximo. Considere a firme opinião de Diderot sobre o poeta enlutado que quer escrever sobre a morte:

Será no momento em que acabais de perder vosso amigo ou vossa amante que comporeis um poema sobre sua morte? Não. Ai de quem goza então de seu talento! É quando a grande dor passou, quando a extrema sensibilidade está amortecida, quando estamos longe da catástrofe, quando a alma está apaziguada, que nos lembramos da ventura eclipsada, que somos capazes de apreciar a perda sofrida, que a memória se reúne à imaginação, uma para descrever e outra para exagerar a doçura de um tempo passado; que nos dominamos e que falamos bem (Diderot, 2015, p. 92).

Observamos aqui a preocupação de Diderot com os efeitos contagiantes da sensibilidade, que Andrew Clark chama de “compaixão fisiológica,” na qual “em uma peça, assim como em um corpo ou uma pintura, tudo está conectado: se algo der errado, infecta/afeta a peça inteira por compaixão; cada parte da montagem reafirma sua autonomia, sua força” (Clark, 2008, p. 24). Assim, o poder *compassivo* de apenas um único gesto de um ator tem impacto irreversível na performance como um todo. No entanto, a *sensibilité* também constrói a peça junto; traz à luz que tudo já estava conectado desde o começo, mesmo que na forma de uma interrupção indesejada. A quantidade certa de *sensibilité* (quando episódios emocionais se fundem e são transformados pela imaginação) anima todos os elementos individuais na obra de arte, dotando-a de uma alma (do verbo latino *animare*) unificadora. O modelo do poeta e do ator pode ser usado de maneira intercambiável aqui. Contudo, e isto é fundamental para Diderot, nós – tanto atores como espectadores – não estamos *naturalmente* cientes desse mecanismo, o que é o motivo pelo qual a noção de *sensibilité* ocupa tanto de suas considerações.

O que precisamos ter em mente é que Diderot faz dois tipos de diferenciação aqui. Primeiro, *sensibilité* durante a preparação para um papel e *sensibilité* na performance real para uma plateia (Marie, 2013, p. 328). Embora entusiasmo e paixão sejam componentes fundamentais no processo de ensaio, estão de preferência ausentes quando o ator sobe ao palco para se apresentar. Em segundo lugar, pode-se discriminar entre aqueles que conseguem controlar sua sensibilidade e aqueles que não conseguem: “É que ser sensível é uma coisa, e sentir é outra. A primeira é uma questão de alma e, a

outra, uma questão de julgamento” (Diderot, 2015, p. 184). Conforme demonstra o trecho anterior sobre o poeta, artistas sublimes têm talento para sentir se, quando e em que medida seus estados emocionais são apropriados e estão *prontos* para transformação e expressão poética. Sentir é permitido no palco desde que demonstre julgamento. É por isso que o problema é principalmente voltado àqueles cuja alma é caracterizada por uma corrente contínua, universal de hipersensibilidade da qual não conseguem se distanciar. Levando em conta o materialismo de Diderot (Anderson, 1990; Bourdin, 1998), não surpreende encontrarmos a origem desses modos de inflamabilidade em uma região especial do corpo, o diafragma, conforme aprendemos com o alter ego de Diderot, Bordeu, em *Le Rêve de D'Alembert* (1769):

Mas o que é um ser sensível? Um ser abandonado à discrição do diafragma. Uma palavra tocante feriu o ouvido, um fenômeno singular feriu o olho, e eis de repente o tumulto interno que se ergue, todas as fibras do feixe que se agitam, o frêmito que se espalha, o horror que se apodera, as lágrimas que correm, os suspiros que sufocam, a voz que se interrompe, a origem do feixe que não sabe o que ele se torna; não há mais sangue-frio, nem razão, nem julgamento, nem instinto, nem recurso (Diderot, 1999, p. 127).

O que vem à tona com a discussão que Diderot faz de *sensibilité* é a *imanentização* da alma (Vassányi, 2008), que, de acordo com Clark, resulta em uma continuidade do movimento que faz da “alma e do corpo instrumentos um do outro” (Clark, 2008, p. 61). Clark continua ao dizer que, considerando os efeitos da *sensibilité* que se dão nos cruzamentos entre o físico, o psicológico e o emocional, precisamos levar em conta o inevitável “duplo aspecto da sensibilidade” como sendo tanto “esclarecido como patológico”² (Clark, 2008, p. 46). Estar sujeito à *sensibilité* explica, por um lado, que existe uma experiência passiva de episódios emotivos; o ator está sempre sob risco de ser vítima do *pathos* conectado aos movimentos de seu diafragma. Por outro lado, como é sugerido por Clark, é nas e através dessas camadas experienciais que o ator pode confirmar seu ofício de atuação e alcançar um nível de esclarecimento por meio do julgamento. Assim, existe uma experiência performativa de passividade em que não se é vítima das paixões de ninguém. Aqui é onde Diderot introduz o papel do autodistanciamento.

Mimese passiva, Natureza e a marionete mecânica

Colocar uma criação no palco exige que o ator/atriz trabalhe de acordo com as regras internas do jogo artístico com quem se afiliou. O ato de auto-distanciar-se permite que o ator/atriz use seu julgamento e converta seus traços pessoais em uma totalidade de signos artísticos que possam ser decodificados por uma plateia e serem percebidos como apropriados ao papel no palco³. Desse modo, cada gesto, cada lapso, cada reação impulsiva e emocional será parte integrante e a expressão de uma composição detalhada da criação artística do papel que (no caso de uma peça escrita) dramaturgo/a e diretor/a tinham em mente.

A divisão entre o ator medíocre e o grande é fundamental na concepção de autoalienação de Diderot. Ser excelente ou simplesmente aceitável ao atuar não é questão de grau. Essa diferenciação qualitativa é absoluta e não deve ser negligenciada: o/a ator/atriz que faz uso apenas de suas sensibilidades privadas fará, no máximo, uma performance mediana. Grandes atores, no entanto, “São igualmente aptos a um número demasiado de coisas; acham-se demasiado ocupados em olhar, em reconhecer e em imitar, para que sejam vivamente afetados no íntimo deles próprios” (Diderot, 2015, p. 41).

A imagem que Diderot faz do artista como observador e transmissor distante está intimamente vinculada a outro conceito bem conhecido do performer dramático, a saber, o ator como marionete (Diderot, 2015). Essa perspectiva apresenta o performer como mero espelho, dublê ou porta-voz para os enredos da *vida real*, o que faz suas ações serem reflexos de vida mecanicamente (re)produzidos, conforme Edward Gordon Craig nos relembra em *The Actor and the Übermarionette* de 1907: “O ator olha para a vida como uma câmera fotográfica olha para a vida; e tenta fazer um quadro que concorra com a fotografia”⁴ (Craig, 1907, p. 5). De acordo com isso, a motivação do ator para se movimentar e falar *com naturalidade* ou *de acordo com a vida* deve ser compreendida por meio da analogia com uma marionete que obedece passivamente às fantasias de seu mestre⁵. O tipo de imitação *sem alma* que a marionete representa é outro tipo de passividade ingênua que Diderot não defende.

A noção do corpo do ator como autômato não apenas vai de encontro a outros escritos de Diderot, particularmente *Pensées sur l'interprétation de*

la nature de 1754 – “PS. Uma palavra mais antes que eu me retire... um *homem* não é uma *máquina*” (Diderot, 1999, p. 34) – também parece algo em desacordo com sua posição no *Paradoxe* referente ao status ontológico da própria *realidade* ou *Natureza* que o ator supostamente deve refletir. De acordo com Diderot, quando em meio à criação de um papel no teatro, os traços naturais devem ser evitados; são marcados por uma deficiência: “Será mostrar as coisas como elas são na natureza? De forma nenhuma. O verdadeiro neste sentido seria apenas o comum” (Diderot, 2015, p. 55). Além disso, isso significa que o talento do ator apenas não é satisfatório. Essencialmente, Diderot se concentra no uso de princípios e estratégias artísticas apenas para enfatizar que o artista deve ativamente fazer algo com o material performativo (selecionar, reproduzir, combinar, inventar, exagerar, abstrair, intensificar).

Essas ferramentas fornecem os instrumentos necessários para que o ator/atriz trabalhe no espaço de prática e que o/a incentive e inspire em seu desafio mais máximo, a saber *suplementar* a natureza. Uma obra de arte genial nunca visa a vida real, pura e simples, mas sim aperfeiçoá-la, diz Diderot: “Compete ao estudo dos grandes modelos, ao conhecimento do coração humano, à prática do mundo, ao trabalho assíduo, à experiência e ao hábito do teatro aperfeiçoar [*supplément*] o dom da natureza” e ele é rápido ao acrescentar: “O comediante imitador pode chegar ao ponto de representar tudo passavelmente; nada haverá a louvar, nem a repreender em seu desempenho” (Diderot, 2015, p. 26).

Em um nível conceitual, o paradoxo diderotiano se recusa a ser resolvido. Precisamos examinar mais de perto a compreensão de Diderot de *suplementar* a natureza para explicar as consequências desse *insight*. Quais são as implicações do paradoxo em relação à imitação? Por que às vezes Diderot apresenta o ator como imitador passivo se a mera reprodução não é suficiente? Mais de uma vez Diderot aponta para o fato de que um papel no teatro é uma figura completamente fabricada e cuidadosamente modelada que ocorre em e por meio da complexa unidade de observação, imaginação, julgamento, conhecimento da tradição, experiência e, acima de tudo, trabalho duro. O/A ator/atriz dá forma aos comportamentos físicos, a interações estranhas e fúrias incontroláveis que são inerentes à vida emocional que é solicitado/a a apresentar no palco. Mesmo que determinados papéis dramáticos possam muito bem ser considerados *estabelecidos* na história do teatro e no

pensamento ocidental em geral, de acordo com os costumes de uma plateia teatral refinada, isto não quer dizer que o/a ator/atriz de hoje não deveria criar sua própria visão das complexidades internas do papel.

De fato, para fins de nossa análise (investigar as condições ontológicas de autoalienação e criação), não importa muito se o/a ator/atriz realmente habita um personagem e trabalha com um roteiro pré-redigido ou não. Mesmo para Diderot um papel no teatro não era uma coisa *fixa*, um tipo de monolito histórico que foi formatado de uma vez por todas pelo/a dramaturgo/a e que não permite nenhum ajuste (Diderot, 2015). Ao contrário, um personagem somente existe na medida em que um/a performer decide assumi-lo como parte de sua prática artística e fazer dele a inspiração para sua criação no palco. Conforme Diderot, um personagem escrito não é automaticamente a fonte original e final da criação. Essencialmente, o que está em jogo é a questão do que torna a presença do/a ator/atriz no palco um feito produtivo e criativo, ao invés de mera imitação. É aqui que entra em cena a noção fundamental do modelo ideal, imaginário. Veremos que as noções de *passividade* e *atividade* alcançarão um significado completamente diferente quando consideradas em relação a *le modèle idéal imaginé*.

Mimese ativa baseada em nada: *le modèle idéal imaginé*

A insistência de Diderot na natureza paradoxal do/a ator/atriz está baseada na ideia de que é modificada pelo *nada*. O/a ator/atriz é um praticante do *devenir-nada*. De fato, atuar indica precisamente o *devenir-nada* como o problema teatral puro, *tout court*⁶. Para Diderot, é óbvio que existe um motivo para a oposição estrita entre o eu privado (*natural*) e o eu encenado. Conforme vimos na nossa discussão anterior, existe um risco de recair em um modo *patológico* de imitação se estivermos à mercê das sensibilidades privadas de alguém. De acordo com o argumento, esses modos precisam ser seriamente modificados em favor de uma prática criativa que vá além do ingênuo e do óbvio. Isso tem a ver com um acordo implícito entre performer e espectador: o palco é um espaço representacional em que o impensável pode se tornar possível, isto é, a criação artística distingue-se da natureza porque aperfeiçoa (refina) a natureza: empurra, ou melhor, *exibe* os limites e as possibilidades da natureza de maneira tal que ela mesma não o consegue fazer.

Cenas no palco nunca são, assim, cópias diretas de situações *reais*, porque o contexto do teatro sempre promete mais, ou algo completamente diferente, do que o que parece pensável na vida real. De fato, pode-se considerar isso como a lei da arte mais proeminente em geral para Diderot: uma obra de arte compõe seu próprio *plano de imanência* provisório e híbrido, como diria Gilles Deleuze (Deleuze, 2004), isto é, uma unidade criativa que expressa uma ordem interna singular, postulando seus próprios limites, potenciais e horizontes (Diderot, 1966). Além disso, com relação à unidade de ação da obra de arte, Diderot enfoca o “movimento, ação ou dinamismo”, o que marca uma ruptura com seus contemporâneos⁷ (Clark, 2008, p. 107).

Qual é o status ontológico do corpo que interpreta e é interpretado nesse contexto? Aqui, Diderot propõe algo notável, que será de importância central para o restante de nossa análise. Diderot substitui o tipo de passividade em questão na *sensibilité* e na marionete mecânica por outro tipo de passividade: o/a ator/atriz deve ser ocupado pela *essência* de seu papel (*papel* entendido no sentido mais geral da palavra). É exatamente aqui que a dupla consideração de Diderot sobre mimese emerge e encontra seu sentido e significância finais. As imitações, observações e reflexões da natureza do/a ator/atriz são mediados, senão, de fato, possuídos por um tipo suplementar: *le modèle idéal imaginé* (Diderot, 2015).

Quando o/a ator/atriz começa a trabalhar em uma peça teatral, irá coletar observações que podem ser úteis para sua descrição, concentrando-se particularmente nos detalhes: é uma cor específica, uma entonação peculiar na fala ou, melhor ainda, uma montagem singular de elementos que desencadeia sua alma artística. Essas observações cotidianas funcionam como blocos de construção para a criação do modelo imaginário. Um longo período de ensaios dá ao performer tempo para experimentar tais elementos, que em algum ponto começam espontaneamente cooperar uns com os outros. Repetindo e praticando essa rotina – física, espacial, psicológica, interativamente – e então *escrevendo-a* em momentos concretos da peça encenada irá, de acordo com Diderot, produzir no fim um modelo ideal completamente encorpado que é original e completamente imanente à *mise-en-scène*.

Mais uma vez, não estou aqui a falar de um personagem ou de um retrato fixo, mental de um personagem, mas da idealidade que informa a modelagem criativa de qualquer tipo de presença no palco. Indica a unidade de elementos – visuais, afetivos, técnicos, representacionais – que importam

para o corpo interpretado e que interpreta. Isso implica em um uso ativo do imaginário: é necessário projetar-se contra o ambiente de cenários possíveis para conseguir decidir o que funciona e o que não funciona. Além disso, embora Diderot use a palavra *ideal*, é um materialista por completo, o que significa que, para ele, a criação artística se trata do uso das forças da natureza ao invés de projetar ideias ou teorias estéticas sobre ela. Como David Holt (2000, p. 23) observa com respeito à visão de Diderot sobre as artes visuais, os artistas não são “manipuladores de símbolos, mas sim lidam diretamente com o vitalismo da natureza”. Eu diria que isso se aplica ao relato de Diderot sobre a criação do modelo pelo/a ator/atriz também.

A recriação dessa composição (*figura*, como Diderot a chama) durante performances consecutivas irá produzir a coerência e a *essência* do papel no palco: “Uma composição deve ser organizada de modo a me persuadir de que não poderia ser organizada de outra maneira” (Diderot, 1966, p. 780). Quando encenada na presença de uma plateia, a presença do/a ator/atriz será o produto materializado, formatado e formatador de um processo longo e repetitivo daquilo que se poderia chamar de *criação do fantasma profissional*. No teatro, o público é confrontado então com um ator imitando esse *grand fantôme* invisível: “Qual era, pois, seu talento? O de imaginar um grande fantasma e copiá-lo com inspiração. Imitava o movimento, as ações, os gestos, toda a expressão de um ser muito superior a ela” (Diderot, 2015, p. 113). A respeito disso, Diderot parece um aristotélico: “tragédia é mimese daqueles superiores a nós” (Aristotle, 1999, p. 83).

Ao mesmo tempo, o modelo ideal de Diderot rompe radicalmente com significados platônicos e neoclássicos do termo. Clark compara o conceito de Diderot com, por um lado, a visão platônica do ideal como algo que só pode ser alcançado intelectualmente e, por outro, os contemporâneos de Diderot que compreendem um *ideal* como a reintegração “das partes existentes mais bonitas” (Clark, 2008, p. 104n19). Annie Becq até mesmo descreve o uso do modelo subversivo imaginário com respeito às interpretações comuns por Diderot (Becq, 1994). A razão por trás da classificação de Diderot como subversivo pode ser sua ênfase no dinamismo que permite a ele fazer da mimese teatral um termo pluralizador ancorado em atividade artística continuada. O duplo vínculo do/a ator/atriz que se submete passivamente aos trabalhos do modelo, enquanto o formata ativamente no e através de seu trabalho no palco ao integrar continuamente novos

materiais, produz um devir que nunca encontrará seu fim ou um estado fixo: ao “[...] observador contínuo de nossas sensações, sua interpretação, longe de enfraquecer-se, fortalecer-se-á com novas reflexões que terá recolhido; ele se exaltará ou se moderará” (Diderot, 2015, p. 33).

Sob esse ângulo, a ideia de *devir-nada* faz do corpo do/a ator/atriz não tanto uma máquina de reprodução quanto uma figura maleável, camaleônica, de fato, um *homo mimeticus* que está inteiramente a serviço do devir formado por aqueles “fantasmas imaginários da poesia; digo muito; são espectros do feitio particular deste ou daquele poeta” (Diderot, 2015, p. 51; Lawtoo, 2017). No entanto, e isso é fundamental, apesar do fato de o modelo ser ideal – é criado como suplemento à natureza –, falta-lhe substância. Isso significa que, sem a expressão performativa do ator, o modelo não veria a luz do dia. E vice-versa, é o fantasma encarnado que faz do performer o *playground* de autoalienação. Em outras palavras, os esforços do/a ator/atriz no palco são a expressão material daquilo que não é. Interpretar no palco é interpretar um duplo vazio: ser estruturado em torno de um imaginário ideal significa postular o eu *verdadeiro* como vazio, o que, por sua vez, implica o vazio do modelo fictício (vazio compreendido aqui como sem propriedade)⁸. Como María Ortega Máñez discute apropriadamente, do ponto de vista da famosa teoria de mimese de Platão no Livro X da *República*, essa “conclusão soa escandalosa” (Ortega Máñez, 2017, p. 112). Retornarei a este ponto.

Antes de entrar na desconstrução do paradoxo feita por Lacoue-Labarthe, irei resumir o que devemos ter em mente com relação aos aspectos passivos e ativos da interpretação. Por um lado, o/a performer submete-se passivamente à fixação do modelo imaginário, que o ocupa inteiramente. Isso significa que, quando está no palco/no papel, é impensável como sujeito fora daquele modelo: modelo e sujeito coincidem. Entretanto, ele/ela transcende seu estado passivo e usa sua condição de *nada* para se transformar em qualquer coisa que seja mais próxima daquilo que imagina ser o modelo perfeito, que é uma forma ativa e criativa de devir. Esse estado paradoxal, em que o passivo pressupõe o ativo e vice-versa, descentra a pessoa do performer; causa “essa incompreensível distração de si para consigo” (Diderot, 2015, p. 58), a *perda do sujeito* (Martis, 2005), ou o *fantasma do ego* (Lawtoo, 2013). O/A ator/atriz é completamente possuído pelo fantas-

ma inventado com o qual não tem nada a ver, que nunca pode reivindicar como *seu* e que nunca o/a *fará* ou *formatará*, de uma vez por todas⁹.

O sujeito entre a mimese passiva e a ativa

O paradoxo do ator implica na pessoa no palco ser, ao mesmo tempo, produtora de signos artísticos e os próprios signos. *Signos-Hamlet* autocriados são encarnados, apesar de despersonalizados; o/a ator/atriz é seu corpo, embora apresente seu corpo como *outro*; as vivências, características e habilidades pessoais devem ser equiparadas, embora não seja possível criar sem habilidade e experiência; o/a ator/atriz reproduz de maneira racional episódios emocionais ao simultaneamente submeter-se a esses próprios traços. A *essência* do papel deve se apropriar da mente e do corpo do ator, mesmo que mente e corpo sejam as faculdades responsáveis por sua produção. Ao todo, o sujeito do paradoxo é inquestionavelmente o/a próprio/a ator/atriz: ela/a é, produz e exhibe esses modos paradoxais por meio de forças passivas e ativas semelhantes. Para compreender a extensão em que essa interação perturba um relato específico de subjetividade, vamos nos voltar para Philippe Lacoue-Labarthe.

Como nenhum outro intérprete da análise de Diderot, Lacoue-Labarthe colocou seu dedo na ferida filosófica. Seu ensaio *Diderot: Le Paradoxe et la mimese*, originalmente publicado em *Poétique* (1979) e, posteriormente, na coletânea *L'imitation des modernes: Typographies II* (1986) e disponível em inglês em *Typography* (1989), não apenas acrescenta um relato pós-estruturalista e, mais especificamente, desconstrutivo do sujeito baseado na mimese ao domínio dos estudos de Diderot; também surge como texto matriz no próprio corpo do trabalho de Lacoue-Labarthe. Não é coincidência que o ensaio seja colocado no começo de *L'imitation des Modernes*, que é considerado, juntamente com seu predecessor *Le sujet de la philosophie: Typographies I* (1986), uma de suas coletâneas de ensaios mais importantes (Lacoue-Labarthe, 2003).

A parte sobre Diderot destaca-se não apenas por usar o ator para responder pelo papel central da mimese na formação do sujeito, mas, ainda mais importante, porque nos faz pensar nos mecanismos passivos e ativos subjacentes nessa formação, que estão mais ou menos fora do controle do sujeito (Lacoue-Labarthe, 2003). Lacoue-Labarthe vai além de meramente

reformular o paradoxo de Diderot de ser *tudo e nada* para justificar o conceito de mimese como um princípio constituinte de individualidade pura e simples. Ele revela as circunstâncias pelas quais a alienação do/a ator/atriz se contrapõe a um relato específico de subjetividade, a saber, a ideia de que ou o sujeito imita passivamente seu entorno (nesse caso, a *origem* do eu deve ser encontrada no *mundo externo*) ou forma-se ativamente ao imitar seu próprio modelo (neste caso, a *origem* do eu é *interna*). Lacoue-Labarthe desafia esse dualismo interno/externo e passivo/ativo ao radicalizar a lógica do paradoxo de Diderot.

O sujeito como suplemento mimético

Uma das maneiras pelas quais Lacoue-Labarthe se contrapõe à ideia de ser formatado (*escrito*) por nosso ambiente ou dar forma (*escrever*) a nós mesmos é ao desconstruir a noção de autoria. A um primeiro olhar, a ideia do sujeito como autor de sua própria identidade se refere àquilo que Lacoue-Labarthe chama de mimese ativa: sou autor de minha vida porque sou produto das escolhas que faço. Lacoue-Labarthe defende que essa forma de escrever a si mesmo de maneira *ativa* é (fenomenologicamente) imprecisa porque esse processo pressupõe um sujeito que já esteja estabelecido, que de uma maneira ou de outra já se posicionou à luz de um modo de ser ideal com base em quais dessas escolhas fazem sentido. Vemos claramente a influência de Diderot sobre Lacoue-Labarthe aparecendo aqui. A descrição do modelo ideal de ator feita por Diderot é um vívido exemplo de como a idealidade que informa e constitui nossas escolhas se encontra fora do sujeito, *no imaginário*. Com base na estrutura paradoxal, literária do texto dialógico de Diderot, Lacoue-Labarthe mostra como a convicção de que se é autor da própria subjetividade é, ela mesma, um ideal imaginário, um fantasma. Indica, como observa John McKeane (2015, p. 153), uma “imitação [de] modelos e padrões anteriores sem dar-se conta disso”. Retornarei a este assunto.

A tese central é a de que o sujeito só vem a ser na medida em que suas ações e decisões são estruturadas em torno de uma idealidade, um modelo imaginário. Diderot já apontava para a função de aperfeiçoamento e de complementaridade do modelo, que Lacoue-Labarthe usará para ressaltar a relação entre ficção e a fragmentação e pluralização do sujeito: “o ‘sujeito auto-proclamado’ sempre ameaça ‘consistir’ em nada mais do que uma série de

papéis heterogêneos e dissociados e em fracionar-se infinitamente neste empréstimo múltiplo” (Lacoue-Labarthe, 1989, p. 129). Como a noção do suplemento se ajusta ao argumento de Lacoue-Labarthe?

Lacoue-Labarthe nos lembra que a ideia de mimese como suplementar ou de aperfeiçoamento da natureza remonta a Aristóteles. É relevante citar a passagem completa que se refere à *Física* porque oferece o cenário histórico e conceitual para a conexão entre o suplemento e as forças passivas e ativas da mimese:

Aristóteles diz primeiro (194a) que, em geral, a ‘arte imita a natureza’: *he techne mimetai ten phusin*. A seguir, um pouco adiante (199a), especifica a relação geral de mimese: ‘Por um lado, *techne* leva até o fim [realiza, aperfeiçoa, *epitelei*] o que a *phusis* é incapaz de efetuar [*apergasasthai*]; por outro lado, ‘imita’. Assim, há duas formas de mimese. Primeiramente, uma forma restrita, que é a reprodução, a cópia, a reduplicação do que está dado (já trabalhado, efetuado, apresentado pela natureza). [...] A seguir, existe uma mimese geral que não produz nada dado (que, assim, não reproduz nada), mas que suplementa uma determinada deficiência na natureza, sua incapacidade de fazer tudo, organizar tudo, fazer tudo funcionar – *produzir* tudo. É uma mimese produtiva, isto é, uma imitação de *phusis* como força produtiva, ou como *poiesis*. Realiza, executa, dá acabamento à produção natural como tal (Aristotle, 2005, p. 120-123; p. 173; 1989, p. 255-256).

Lacoue-Labarthe desconstrói duas definições de mimese em Aristóteles. Por um lado, Aristóteles fala de *mera imitação*, isto é, uma “reduplicação do que está dado”, ao que Lacoue-Labarthe chama de uma forma *restrita* de mimese. Essa definição estreita corresponde à ideia de passividade. Por outro lado, Aristóteles fala de mimese em termos de *techne*, que “não reproduz nada dado, mas que [...] aperfeiçoa o que a *phusis* é incapaz de efetuar”. Lacoue-Labarthe articula este último como mimese *geral*, que faz a mimese equivaler à força ativa (1989b, p. 255-256). A distinção entre mimese restrita e geral permite que Lacoue-Labarthe vá além da mera rejeição de mimese como uma *reduplicação* passiva da realidade e avance para a questão do que pode responder pela produção da natureza em geral. Responder por uma imitação passiva da vida, em que o sujeito é uma (re)duplicação de(o) (elementos do) que já existe no *mundo exterior* pressupõe uma força produtiva que permita que sejamos um ser imitador em primeiro lugar: a imitação não pode *não* ser produção. Para responder por um eu, deve-se se propor como sujeito de imitação, o que acarreta a produção do eu como falta. Esse duplo

movimento, diz Lacoue-Labarthe, está inscrito na dimensão poiética da mimese.

Com base nesse *insight* aristotélico central, Lacoue-Labarthe vira a lógica comum de mimese em sua cabeça. Ao invés de dizer que o sujeito é formado com base em comportamento imitador, Lacoue-Labarthe propõe que o sujeito é, quando muito, a *possibilidade* de ser sujeito de mimese. Neste último caso, não há nenhum sujeito claramente definido antes, durante ou após o ato imitativo: a apresentação de um sujeito indica apenas que ele/ela sempre poderia ter sido diferente. Para compreender a especificidade dessa afirmativa, precisamos examinar mais de perto a função substitutiva do suplemento mimético e seu papel em fazer do sujeito um “ninguém” (Martis, 2005, p. 54).

O que significa substituição? De maneira muito simples: substituir uma coisa por outra. Ninguém *se transforma* gradualmente em um sujeito ao imitar modelos representados (o que, no entendimento comum, pressupõe uma clara distinção entre original e cópia), mas ao contrário, o sujeito é a produção de “*algo outro*” (Lacoue-Labarthe, 1989, p. 257). De acordo com Lacoue-Labarthe, apresentar-se significa produzir-se como um jogo de substituição. Isso se compara à experiência teatral. Como espectadores, compreendemos a produção e a criação de uma segunda realidade *como* uma realidade de primeira ordem, enquanto a de *segunda* ordem não venha a seguir, mas substitui ou suplementa a *primeira*. De acordo com essa perspectiva, a suplementação do teatro não significa a adição de uma camada ficcional ou representacional *por cima* da natureza, mas sim expõe a própria natureza como forma de teatro: “A arte, já que substitui a natureza, pois a substitui e executa o processo poiético que constitui sua essência, sempre produz um teatro, uma representação” (Lacoue-Labarthe, 1989, p. 257). Lacoue-Labarthe usa esse conceito de teatralidade em sua compreensão de mimese para explicar como se pode compreender o sujeito como um veículo oco para a substituição. A respeito disso, quero sugerir que a noção de diversão, indiretamente em jogo na análise de autoria feita por Lacoue-Labarthe, poderia dar uma possível resposta à pergunta feita por John Martis (2005, p. 53): “Qual é o status filosófico deste eu ‘esvaziado?’”. Retornarei a esta questão na seção final deste ensaio.

O relato do sujeito feito por Lacoue-Labarthe é uma síntese da noção do modelo imaginário de Diderot e da ideia de suplemento de Aristóteles.

O que ele toma do modelo de ator é o funcionamento ativo da passividade: o ator é apropriado pela *essência* ou idealidade de seu papel ao expressar e explorar suas possibilidades criativas. A mera imitação não é suficiente porque se referiria ao que Lacoue-Labarthe, com Aristóteles, qualifica como *mimese restrita*, significa uma *deficiência na natureza*. A dimensão substitutiva do modelo permite que Lacoue-Labarthe explique a substituição de uma mimese passiva por uma mimese ativa. Como isso se aplica ao sujeito? A ideia de passivamente apenas imitar ou submeter-se a forças *externas* é, ontologicamente falando, um fenômeno de superfície. Dizer que o eu é imitativo, propenso a ser formado por modelos, uma tela por trás da tela e, nesse sentido, sem um terreno ou âmago fixo, implica que escolhemos ser uma tela em branco. Essa escolha resulta do fato de que se não se pode imitar sem assumir a força poiética da mimese. Imitar pressupõe posicionar-se como um possível alvo de mimese. Frente a esse cenário, o sujeito emerge como uma superfície pura ou uma lousa de possibilidades. No entanto, e paradoxalmente, uma escolha só pode ser feita por uma pessoa. Assim, quem ou qual é a origem dessa decisão?

O sujeito como autor plástico

Lacoue-Labarthe defende que devemos tirar conclusões filosóficas do fato de que o meio-termo de Diderot através do *Paradoxe* desloca a estrutura literária do diálogo para o monólogo e de volta ao diálogo. Diderot é um escritor brincalhão, o que não é de importância secundária. Lacoue-Labarthe se opõe a interpretações que simplesmente consideram o *argumento* do *Paradoxe* como contra a mimese passiva (*sensibilité*) e a favor da mimese ativa (tranquilidade) como própria de Diderot. De acordo com Lacoue-Labarthe, a razão pela qual Diderot não pode ser inteiramente responsabilizado por essa posição deve ser encontrada na escolha de Diderot por dividir sua própria autoria em dois (*le premier* e o narrador). Para ele, isso é um indicativo da importância que Diderot atribui à autoalienação e à impossibilidade de superpor inteiramente os papéis ou modelos que se desempenha, seja em uma busca filosófica, um contexto teatral ou no cotidiano.

Lacoue-Labarthe aponta para o fato de que a tese de superar um estado de ser passivo, apaixonado (muitas vezes vinculado à *loucura* ou ao *primitivo*), pelo uso de meios racionais é recorrente e dominante na filosofia ocidental. Embora seja tentador extrair o *argumento central* do *Paradoxe* e clas-

sificá-lo sob um projeto tão metafísico, existe abundância de sinais no diálogo que resistem a tal gesto. A perturbação da unidade e da autoridade de Diderot de sua própria autoria é uma delas. Sugere, por exemplo, que a indefinição e a maleabilidade do sujeito não se equivalem a comportamento passivo, absurdo. Conforme veremos, a ideia central do status imaginário, fantasmático dos modelos que configuram nossa natureza maleável está em jogo de uma maneira radical na própria posição filosófica de Diderot. Mas primeiro farei uma observação importante sobre o conceito de maleabilidade via Lacoue-Labarthe.

A ideia de plasticidade está no âmago de nossa discussão – “aquela *plasticidade* pura e inquietante que potencialmente autoriza a apropriação variada de todos os personagens e todas as funções” (Lacoue-Labarthe, 1989, p. 114). No entanto, é interessante que Lacoue-Labarthe aborda a maleabilidade do sujeito via Platão, dirigindo nossa atenção para o Livro II de III da *República*, que trata do material moldável da alma infantil¹⁰. De acordo com Lacoue-Labarthe, o problema de Platão com a mimese não concerne fundamentalmente ao conteúdo representante ou copiado de mitos e fábulas, mas ao poder de fazer ficção e dramatização como tal (Havelock, 1982; Corby, 2015; Puchner, 2010; Lawtoo, 2019). A problemática central nos primeiros livros da *República*, assim como no *Ion*, parece ser a noção de *mimos* (ator), isto é, personificação: uma reconfiguração total da voz, do corpo, dos gestos e dos estados mentais de alguém, o que produz efeitos emocionais que comprometem e *enganam* as crenças morais e racionais do espectador. De acordo com Lacoue-Labarthe, Platão indiretamente pressupõe que só podemos passar por padrões miméticos passivamente – estou me referindo ao tipo de passividade desenvolvida por Diderot com relação ao conceito de *sensibilité*: ingênuo e sem agenciamento. Lacoue-Labarthe defende que muitas vezes nossas noções do eu maleável foram informadas por essa suposição sobre a mimese. Possivelmente, Diderot é o primeiro a quebrar essa tradição.

O fato de Diderot colocar propositalmente uma aporia no âmago da discussão filosófica sobre o paradoxo do ator, seguida por um autoanúncio em primeira pessoa, do nada, mostra que ele se reconhece como um autor fantasma. Não necessariamente se identifica com nenhuma posição do interlocutor no diálogo, embora pareça favorecer *le premier*. Diderot encontra nele um orador substituto, substituindo e suplementando *suas* opiniões. Ao

escolher compartilhar sua autoria refletida, suas *duas caras* com o leitor, Diderot desmonta sua própria opinião como uma doutrina imanente (Lawtoo, 2018, p. 308). Comparar o estilo estético de atuar, escrever e filosofar não é meramente uma escolha formal. Diderot defende a permutabilidade dos papéis do ator e do filósofo, precisamente porque estão enraizados no mesmo tipo de indecisão com relação a sua própria natureza: “A alma de um grande ator é formada do elemento sutil com o qual determinado filósofo preencheu o espaço, um elemento nem frio nem quente, nem pesado nem leve, que não afeta nenhum formato definitivo e que, ao ser capaz de assumir todos, não mantém nenhum” (Diderot; Archer, 1957, p. 46).

A pergunta agora é o que o jogo filosófico de/com diferentes papéis de Diderot nos ensina a respeito do eu. Eu diria que é indicativo da dimensão produtiva e criativa de mimese subjacente ao sujeito: a ideia de o sujeito ser plástico, isto é, uma tela maleável, em branco, na qual os modelos são impressos, está baseada na condição ontológica de jogar. Isso significa que deve ser escolhido como um jogo. O ator é o exemplo mais proeminente da possibilidade dessa escolha. A decisão de fazer de si mesmo o sujeito de mimese deixa espaço para posicionar-se como o autor desse jogo, mas apenas temporariamente, sem um terreno sólido e escapando de qualquer legitimidade absoluta. Um dos exemplos mais reveladores a esse respeito é a descrição feita por Diderot de crianças que, de noite, em um cemitério, tentam assustar os transeuntes ao atuarem como fantasmas: jogavam grandes panos brancos sobre a cabeça e faziam “barulho de fantasma” (Diderot; Archer, 1957, p. 17). Parece uma dramatização ingênua, mas na perspectiva de nossa análise diderotiana e, por extensão, lacoue-labartheana, essa *mise-en-scène* funciona como um paradigma para a alienação e a instabilidade no âmago do sujeito. O paradoxo de surgir ao desaparecer no ato de imitar um fantasma não-mundano ou uma figura fantasmagórica é um exemplo da ideia de que o eu sempre esteve emaranhado em uma situação de jogo, a saber, o jogo de “pairar entre a natureza e seu esboço dela, [ao] manter um olhar atento sobre ambos” (Diderot; Archer, 1957, p. 17).

Essa última qualificação, “[ao] manter um olhar atento sobre ambos”, é reveladora da dupla intencionalidade do sujeito como autor. Usa-se máscaras, figuras fantasmagóricas ou personagens para parecer como sujeito, mas para ser reconhecível como sujeito (por espectadores, leitores, transeuntes, sociedade), é necessário usar modelos que estejam disponíveis em de-

terminado contexto (a *figura* de Hamlet, a *figura* de um fantasma, a *figura* de um homem branco de meia idade, a *figura* da razão etc.). De acordo com Lacoue-Labarthe, a materialização de uma figura nunca solidifica a identidade do sujeito porque o que significa é, quando muito, a habilidade de se produzir as características externas dessa figura. Isto é exatamente onde o ator diderotiano mostra sua maestria: fornecer os efeitos ou os signos necessários para a *presença* de uma figura. Lacoue-Labarthe formula a irredutível lacuna entre ser e estar presente de acordo com a divisão entre *diegesis* (narração direta) e *mimese* (fala no personagem), analisada por ele inicialmente acerca do relato de mimese de Platão no livro III da *República* (Lacoue-Labarthe, 1989b).

Inspirado pela *écriture* de Jacques Derrida, Lacoue-Labarthe resiste à ideia de que o sujeito que narra pode falar “livre e diretamente”, isto é, sem a mediação da ficção, “isolado do mundo”, *ex nihilo* (Derrida, 2017; McKean, 2015, p. 152). Da mesma forma, o ideal (*avant-garde*) de romper com a tradição para fins de autogeração é ingênuo porque negligencia o fato de que sempre se está enredando com e (mimeticamente) respondendo ao mundo. Na terminologia de Lacoue-Labarthe, essa *vontade de originalidade* é resultado de uma confusão entre mimese passiva e ativa. Por um lado, basear-se *passivamente* em modelos já dados para formação do *sujeito* é uma reação inadequada à realidade porque ignora o fato de que a presença desses modelos requer uma execução concreta e encarnada. Por outro lado, inventar *ativamente* modelos para elaborar a identidade que se deseja é prova da ignorância do fato de que sempre somos modelados por fatores fora do nosso controle.

Este ensaio objetivou mostrar que a mimese passiva e a ativa são irredutíveis uma à outra, ainda que paradoxalmente interligadas. Além disso, é precisamente no relato do paradoxo do ator de Diderot onde se testemunha o divertido encontro entre essas duas mimeses, ou *mimetismos*, como Lacoue-Labarthe diria¹¹. Nesse contexto, foi sugerido que o sujeito como autor maleável indica a possibilidade de transformar-se na aparência instável desse encontro.

Notas

- ¹ Para uma discussão sobre as fontes anglo-francesas que informaram o *Paradoxe*, ver Harriman-Smith (2015).
- ² Nidesh Lawtoo formula a dupla natureza da mimesis em termos de *pato(-)logia*: “o duplo sentido de doença mimética e o discurso crítico (*logos*) sobre os afetos miméticos (*pathos*)” (Lawtoo, 2013, p. 6).
- ³ Existe uma série de estilos de interpretação, técnicas de ator e treinamentos que partem do uso das características comportamentais do próprio ator para gerar o material de performance; o mais notável é Jerzy Grotowski, conhecido pela prática de desaprendizagem a favor da atuação não mediada e pura. Outros encenadores do século XX, como Eugenio Barba, Vsevolod Meyerhold, Etienne Decroux e Antonin Artaud, enfocam o (às vezes extremo) treinamento físico para explorar a mecânica ou os excessos do corpo em interpretação. Essas formas de teatro estão fundamentalmente preocupadas com as possibilidades performativas e os limites da fisicalidade *an sich* e a relação experimental do corpo com espaço e público, ao invés de com uma concepção tradicional de transformação em um papel teatral, como é o caso em Diderot.
- ⁴ As práticas contemporâneas de teatro, no entanto, introduzem usos clássicos de marionetes no novo território, alinhadas com um interesse próximo pelo rearranjo do agenciamento em contextos performativos, incluindo não-atores, objetos, animais e plantas (Arlander, 2019; Ferraz, 2016; Kirkkopelto, 2016; 2017).
- ⁵ Aram Vartanian parece encontrar em Diderot um defensor desta perspectiva: “Diderot aceitou superficialmente o argumento chave do *Homme machine* de La Mettrie” (Vartanian, 1953, p. 245). Joseph Roach defende, entretanto, e eu penso exatamente assim, que, na visão de Diderot, “uma duplicação exata da vida não pareceria ter as proporções corretas – a ilusão prejudicada” (Roach, 2011, p. 134). Da mesma forma, Andrew Clark explica que “girar uma cabeça, um pé, por mero posicionamento artístico parece arbitrário para Diderot. Igualmente, a imitação estrita da natureza visível, uma vida literalmente imóvel, por exemplo, é artisticamente sem sentido para ele” (Clark, 2008, p. 104).
- ⁶ Para uma compreensão fenomenológica do poder neutralizador do imaginário, especificamente em relação à prática do ator, ver Sartre (2004). De acordo com Sartre, *atuar* significa ser colocado no modo do irreal: “[...] o ator é comple-

tamente dominado, inspirado pelo irreal. Não é que o personagem seja *realizado* no ator, mas que o ator é *irrealizado* no personagem” (Sartre, 2004, p. 191).

- 7 Similarmente, Michael Fried enfatiza o interesse especial de Diderot pela noção de “dinamismo inerente” (Fried, 1988, p. 85). Diderot tem uma clara aversão pela expressão artística como um sistema estático e fechado.
- 8 Ver também a compreensão fenomenológica de Jean-Paul Sartre *dupla negação* (*double néantisation*) como ato constitutivo de consciência da imagem *per se*: “Postular uma imagem é constituir um objeto à margem da totalidade do real, é portanto manter o real a uma distância, ser liberto dele, em uma palavra, negá-lo. Ou, se preferir, negar que um objeto pertence ao real é negar o real ao postular o objeto; as duas negações são complementares e a última é a condição da anterior” (Sartre, 2004, p. 183).
- 9 Maurice Merleau-Ponty resume como segue: “[...] não possuímos ideias musicais ou sensíveis, precisamente porque são negatividade ou ausência circunscritas; elas nos possuem. O artista já não está mais produzindo ou reproduzindo a sonata: sente a si mesmo, e os outros o sentem como a serviço da sonata; a sonata traz através dele ou clama subitamente que ele deve ‘precipitar-se sobre seu arco’ para acompanhá-la” (Merleau-Ponty, 1968, p. 151).
- 10 Para um relato recente da relação entre plasticidade e mimese em Lacoue-Labarthe, ver Lawtoo (2018).
- 11 Para uma análise adicional da ideia da *cena* e a noção de *encontro* em relação ao trabalho de Lacoue-Labarthe, ver Kirkkopelto (2010).

Referências

ANDERSON, Wilda. **Diderot’s Dream**. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1990.

ARISTOTLE. **Poetics**. Translate Stephen Halliwell. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1999.

ARISTOTLE. **The Physics Book I-IV**. Translate Philip H Wicksteed; Francis Macdonald Cornford. Cambridge, Mass.; London: Harvard University Press; W. Heinemann, 2005.

ARLANDER, Annette. Resting with Pines in Nida – attempts at performing with plants. **Performance Philosophy**, Guildford, v. 4, n. 2, p. 452-475, 2019.

BECQ, Annie. **Genèse de l’esthétique française moderne: de la raison classique à l’imagination créatrice 1680-1814**. Paris: Albin Michel, 1994.

- BOURDIN, Jean-Claude. **Diderot**: Le Matérialisme. Paris: PUF, 1998.
- CLARK, Andrew H. **Diderot's part**. Aldershot: Ashgate, 2008.
- CORBY, James. The Contemporary Quarrel Between Performance and Literature? Reflections on Performance (and) Philosophy. **Performance Philosophy**, Guildford, v. 1, n. 1, p. 36-50, 2015.
- CRAIG, Edward Gordon. The Actor and the Übermarionette. **The Mask**, Florence, Italy, v. 1, n. 2, 1907.
- DELEUZE, Gilles. **A Thousand Plateaus**. Translate Brian Massumi. New York: Continuum, 2004. (v. 2 of Capitalism and Schizophrenia).
- DERRIDA, Jacques. **Writing and Difference**. Chicago: University of Chicago Press, 2017.
- DIDEROT, Denis. **Oeuvres Esthétiques**. Paris: Garnier, 1966.
- DIDEROT, Denis. **Thoughts on the interpretation of nature and other philosophical works**. Translate Jean Stewart; Jonathan Kemp. Manchester: Clinamen, 1999.
- DIDEROT, Denis; ARCHER, William. **The Paradox of Acting**: Masks or Faces? New York: Hill and Wang, 1957.
- DIDEROT, Denis. **The Paradox of the Actor**. United Kingdom: Éditions Duplex, 2015.
- FERRAZ, Renata. The Body, the Moving Image and the Puppet: the contemporary scene arising from [in]animated forms. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 6, n. 2, p. 226-241, ago. 2016.
- FRIED, Michael. **Absorption and Theatricality**: Painting and Beholder in the Age of Diderot. Chicago: University of Chicago Press, 1988.
- GEBAUER, Gunter; WULF, Christoph. **Mimesis**: Culture, Art, Society. Berkeley: University of California Press, 1995.
- HARRIMAN-SMITH, James. Comédien-Actor-Paradoxe: The Anglo-French Sources of Diderot's Paradoxe sur le comédien. **Theatre Journal**, Baltimore, v. 67, n. 1, p. 83-96, 2015.
- HAVELOCK, Eric A. **Preface to Plato**. Cambridge: Harvard University Press, 1982.

HOBSON, Marian. Sensibilité et spectacle: le contexte médical du “Paradoxe sur le comédien” de Diderot. **Revue de Métaphysique et de Morale**, Paris, v. 82, n. 2, p. 145-164, April 1977.

HOLT, David. Denis Diderot and the Aesthetic Point of View. **Journal of Aesthetic Education**, Champaign, v. 34, n. 1, p. 19, 2000.

KIRKKOPELTO, Esa. On the Structure of the Scenic Encounter. In: KORHONEN, Kuisma; RÄSÄNEN, Pajari (Ed.). **The Event of Encounter in Art and Philosophy: Continental Perspectives**. Helsinki: Gaudeamus, 2010. P. 69-96.

KIRKKOPELTO, Esa. Joints and Strings: Body and Object in Performance. **Performance Philosophy**, Guildford, v. 2, n. 1, p. 49-59, 2016.

KIRKKOPELTO, Esa. Species-beings, Human Animals and New Neighbours. **Performance Research**, v. 22, n. 2, p. 87-96, 17 Feb. 2017.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. **Typography: Mimesis, Philosophy, Politics**. Stanford: Stanford University Press, 1989.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. History and Mimesis. In: RICKELS, Laurence A. (Ed.). **Looking after Nietzsche**. New York: State University of New York Press, 1990. P. 209-230.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. Stagings of mimesis: An interview. **Angelaki**, United Kingdom, Routledge, v. 8, n. 2, p. 55-72, 2003.

LAWTOO, Nidesh. **The Phantom of the Ego: Modernism and the Mimetic Unconscious**. East Lansing: Michigan State University Press, 2013.

LAWTOO, Nidesh. The Plasticity of Mimesis. **MLN**, v. 132, n. 5, p.1201-1224, 2017.

LAWTOO, Nidesh. The Critic as Mime: Wilde’s Theoretical Performance. **symploke**, v. 26, n. 1, p. 307-328, Nov. 2018.

LAWTOO, Nidesh. The Powers of Mimesis: Simulation, Encounters, Comic Fascism. **Theory & Event**, v. 22, n. 3, p. 722-746, 2019.

MARIE, Laurence. Diderot et la relation du comédien à son rôle: du “Fils naturel” au “Paradoxe sur le comédien”. **Diderot Studies**, v. 33, p. 325-349, 2013.

MARTIS, John. **Philippe Lacoue-Labarthe: Representation and the Loss of the Subject**. 1. ed. New York: Fordham University Press, 2005.

MCKEANE, John. **Philippe Lacoue-Labarthe: (Un)timely Meditations**. Abingdon: Routledge, 2015.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **The Visible and the Invisible**: Followed by Working Notes. Evanston: Northwestern University Press, 1968.

MORIM DE CARVALHO, Edmundo H. **Le paradoxe sur le comédien ou La comédie de l'intellect Diderot, Jovet, Brecht, Lacoue-Labarthe, Valéry**. Paris: L'Harmattan, 2009.

NABOKOV, Vladimir. **The Real Life of Sebastian Knight**. London: Penguin Books, 2012.

ORTEGA MÁÑEZ, María. Ideality in Theatre. Or a reverse evolution of mimesis from Plato to Diderot. **Aisthesis**, Firenze, v. 10, n. 1, p. 107-116, 2017.

PUCHNER, Martin. **The Drama of Ideas**: Platonic Provocations in Theater and Philosophy. Oxford: Oxford University Press, 2010.

ROACH, Joseph. **The Player's Passion**: Studies in the Science of Acting. Ann Arbor: The University of Michigan, 2011.

SARTRE, Jean-Paul. **The Imaginary**: a phenomenological psychology of the imagination. London: Routledge, 2004.

VARTANIAN, Aram. **Diderot and Descartes**: A Study of Scientific Naturalism in the Enlightenment. Princeton: Princeton University Press, 1953.

VASSÁNYI, Miklós. From Divine Omnipotence to the Omnipotence of Matter. **Bijdragen**, v. 69, n. 2, p. 172-196, Jan. 2008.

VON HELD, Phoebe. Mad Mimetics: Alienation and Theatricality in the Figure of the "Neveu de Rameau". **Diderot Studies**, v. 30, p. 275-294, 2007.

VON HELD, Phoebe. **Alienation and theatricality**: Diderot after Brecht. London: Legenda, 2010.

Niki Hadikoesoemo é doutoranda e membro da equipe do projeto Homo Mimecticus: Theory and Criticism, financiado por ERC. Estudou na Academia de Teatro e Dança, Amsterdam University of the Arts. É Bacharel em Artes, Mestre em Artes e Mestre em Pesquisa em Filosofia pelo Institute of Philosophy da Katholieke Universiteit Leuven.

ORCID: <http://orcid.org/0000-0003-0284-8139>

E-mail: niki.hadikoesoemo@kuleuven.be

Este artigo, traduzido por Ananyr Porto Fajardo, também se encontra publicado em inglês neste número do periódico.



Recebido em 29 de abril de 2019

Aceito em 23 de janeiro de 2020

Editor-responsável: Patrick Campbell



This project has received funding from the European Research Council (ERC) under the European Union's Horizon 2020 research and innovation programme (grant agreement n°716181)

Este é um artigo de acesso aberto distribuído sob os termos de uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional. Disponível em: <<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>>.