

Vânia Dutra de Azeredo
Rosa Maria Dias
Miguel Angel de Barrenechea
(Organizadores)

XLVI ENCONTROS NIETZSCHE: Intérpretes e Interpretações

Coleção Nietzsche em Perspectiva
Volume 7

Editora CRV
Curitiba – Brasil
2022

Copyright © da Editora CRV Ltda.

Editor-chefe: Railson Moura

Diagramação e Capa: Designers da Editora CRV

Imagem da Capa: Caminhante sobre o mar de névoa - Caspar David Friedrich

Revisão: Os Autores

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)
CATALOGAÇÃO NA FONTE

Bibliotecária responsável: Luzenira Alves dos Santos CRB9/1506

EN56

XLVI Encontros Nietzsche: Intérpretes e Interpretações / Vânia Dutra de Azeredo, Rosa Maria Dias, Miguel Angel de Barrenechea (organizadores) – Curitiba : CRV, 2022.
620 p. (Coleção Nietzsche em Perspectiva, v. 7)

Bibliografia

ISBN Coleção Físico 978-85-444-2847-4

ISBN Volume Digital 978-65-251-3682-0

ISBN Volume Físico 978-65-251-3685-1

DOI 10.24824/978652513685.1

I. Azeredo, V. D. de, org. II. Dias, R. M., org. III. Barrenechea, M. A. de, org. IV. Título V.
Coleção Nietzsche em Perspectiva, v. 7

2022-28821

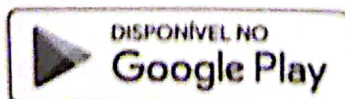
CDD 193

CDU 193

Índice para catálogo sistemático

1. Filosofia – Friedrich Nietzsche - 193

ESTA OBRA TAMBÉM SE ENCONTRA DISPONÍVEL EM FORMATO DIGITAL
CONHEÇA E BAIXE NOSSO APLICATIVO!



2022

Foi feito o depósito legal conf. Lei 10.994 de 14/12/2004
Proibida a reprodução parcial ou total desta obra sem autorização da Editora CRV
Todos os direitos desta edição reservados pela: Editora CRV
Tel.: (41) 3039-6418 – E-mail: sac@editoracrv.com.br
Conheça os nossos lançamentos: www.editoracrv.com.br

MIMESE E POSSESSÃO. O PARADOXO DO ATOR, DE DIDEROT A LACOUÉ-LABARTHE

Gustavo Bezerra do N. Costa¹

Em seu ensaio “O paradoxo e a mimese”, Lacoue-Labarthe esboça uma crítica à noção moderna de *sujeito* a partir daquilo que chama de *hiperbólica*: a vertigem causada pelo *paradoxo* de Diderot é tomada como mote para uma compreensão do primado ontológico da *mimese geral* como o modo mesmo de manifestação da *poiêsis* – atividade configuradora *sem sujeito* que complementa a natureza pela *imitação* de sua face produtiva ou *produtora*, tendo a *mimese teatral* ou a *pura hipocrisia* como modelo. A *arte do ator*, se por um lado expressa uma *apropriação* – a hipocrisia como *poiêsis* formadora –, por outro lado revela uma *impropriedade* – para ser todos é preciso que o ator seja ninguém. Em seu extremo, tal impropriedade implicaria outra, que é a do *sujeito-autor* em geral: ser ao mesmo tempo renúncia de *si* e *poiêsis* configuradora. Essa discussão, como ressalta Lacoue-Labarthe, tem como origem a crítica operada pelo pensamento de Nietzsche às noções de “consciência”, “sujeito” e “eu” da modernidade. E é a ela que se deve remeter, na medida em que é precisamente a ideia da constituição de um *sujeito-autor* que está em jogo quando se trata de uma *criação artística de si*. A partir dessa mesma crítica, no entanto, delineia-se aqui uma perspectiva diversa da defendida pelo autor, de que talvez seja precisamente o *artífice* que, ainda que ficticiamente, venha a conferir autenticidade e artisticidade à obra, com base no *reconhecimento* ou não do caráter fictício de tal constituição. O problema, assim, está em investigar como é possível, a partir do esfacelamento do *sujeito* em uma pluralidade de máscaras ou sujeitos fictícios constituídos ao longo do tempo e ao sabor dos acasos, sustentar ainda a pauta ética de uma *criação de si*, e mais, como *exercício de hipocrisia*.

Paradoxo do ator. Primeiro ato

No diálogo *Paradoxo sobre o comediante* (1769), Diderot nos apresenta uma teoria do ator cujas implicações filosóficas ultrapassam a de um mero

¹ Doutor em Filosofia (UERJ), professor adjunto da Universidade Estadual do Ceará (UECE) e coordenador do GENi – Grupo de Estudos Nietzsche da UECE (dgp.cnpq.br/dgp/espelhogrupo/4813183342852378). E-mail: gustavobn.costa@uece.br

tratado sobre a atuação. Nas vestes de um personagem, o filósofo define o ator como aquele que possui “igual aptidão para toda espécie de caracteres e papéis” e, sempre *reconhecendo a si* sob a máscara, conseguiria ser outro sem deixar de ser ele mesmo. Sua arte seria, nesse sentido, a *arte de tudo imitar*. É precisamente aí que se colocam as perguntas que caracterizarão o *paradoxo do ator* com relação à sua arte: “Se ele é ele quando representa, como deixará de ser ele? Se ele quer cessar de ser ele, como perceberá o ponto justo em que deve colocar-se e deter-se?” (DIDEROT, 1979, p. 163).

Para exercer bem a sua arte, diz Diderot, é preciso que coexista no ator “um espectador frio e tranquilo” daquilo que se passa “no mundo físico e no mundo moral”. Exige-se dele “penetração e nenhuma sensibilidade”, já que a sensibilidade “nunca se apresenta sem fraqueza de organização” (*ibid.*, p. 162-4). E continua:

Todo o seu talento consiste, não em sentir [...] mas em expressar tão escrupulosamente os sinais externos do sentimento, que vós vos enganais a esse respeito. [...] *ele não é a personagem, ele a representa e a representa tão bem que vós a tomais como tal*; a ilusão só existe para vós [...] (DIDEROT, 1979, p. 165; grifos meus).

A essa passagem segue-se uma das mais belas frases do diálogo, que condensa o que para Diderot estaria no cerne da arte do ator: “As lágrimas do comediante lhe descem de seu cérebro; as do homem sensível lhe sobem do coração” (*ibid.*, p. 165).

Ora, para além do distanciamento artístico e estético defendido no diálogo, entre *sentir* e *ser sensível*, parece haver ali, e na própria formulação do paradoxo, a pressuposição epistêmica da preexistência e subsistência de um *sujeito* – no caso, o ator – a manipular de forma independente o seu *objeto*. O que se coloca em questão, nesse sentido, é até que ponto esse distanciamento já não seria ele mesmo ilusório, constituído como uma ilusão – sendo o paradoxo apenas a outra face ou o reconhecimento de um autoengano. É essa questão, que em boa monta remete ao problema do estatuto do sujeito-artista em relação à sua obra – particularmente quando se trata da *criação de si* – que procurarei desenvolver seguir.

Paradoxo do ator. Segundo ato

Um dos autores que trazem à contemporaneidade o referido *Paradoxo* e o põem em discussão a partir da relação entre *mimêsis* e *sujeito* é Philippe Lacoue-Labarthe. Em “O paradoxo e a mimese”, conferência realizada em 1979 e publicada em 1986 (*L'Imitation des modernes*), o autor retoma a

discussão traçada já no ensaio “Tipografia” (1975), acerca da ameaça antecipada por Platão em *A república*, de perda do controle dos procedimentos de enunciação, com a “pluralização e esfacelamento do sujeito” provocadas pela ingerência da mimese – e seu poder ficcionante – no discurso, na forma de uma *desapropriação enunciativa* (LACOUÉ-LABARTHE, 2000, p. 123). O que haveria de temível na mimese seria, então, a sua “*histeria*”: operando por meio de “substituições subjetivas”, ela desapropriaria aquilo que havia sido constituído – também simbolicamente – pela constituição linguística: o assim chamado “sujeito” corre o risco, a partir de então, de não consistir “em nada mais do que uma série heterogênea e dissociada de papéis” (p. 123).

Ora, a questão que se põe já no início de “O paradoxo e a mimese” e que remete a essa desapropriação é: “Quem enuncia o paradoxo?” Esse problema, segundo Lacoué-Labarthe, teria vindo à tona a partir da incompatível “dupla posição” assumida por Diderot em *Paradoxo sobre o comediante*: Ele é o Primeiro, um dos interlocutores do diálogo, mas também é aquele que, colocando-se na posição de autor ou de enunciador, distingue-se do Primeiro e o constitui como personagem (ibid., p. 159-161). Trata-se de um “duplo estatuto contraditório” cuja oscilação não poderia ser explicada apenas por uma mudança no regime de exposição – do dialógico ao narrativo – mas antes, por um fenômeno de *enunciação*:

A intrusão do *eu*, [...] longe de significar a apropriação ou a reapropriação controladora do texto pelo autor [...], representa o momento em que o texto [...] vacila em seu estatuto. É por isso que ela chega a abalar a própria tese. Quem enuncia o paradoxo? [...] ao mesmo tempo ele mesmo e outro [...], o sujeito que enuncia não ocupa, na verdade, lugar algum, ele é indeterminável: nada ou ninguém (LACOUÉ-LABARTHE, 2000 p. 162).

Por não ocupar lugar algum, essa “apocrifia” seria ainda mais temível do que aquela denunciada por Platão. No entanto, o que interessa aqui não é propriamente um problema da enunciação em geral, e sim, de modo mais específico, aquele advindo da relação entre essa *indeterminabilidade* do sujeito da enunciação e aquilo mesmo que ele enuncia: no caso, o *paradoxo*. Eis a suspeita:

[...] será que esta *posição impossível do sujeito ou do autor* [...] não seria o efeito daquilo que ele mesmo (mas o eu é isso?) tem a tarefa de enunciar, a saber, um paradoxo? Será que uma certa lógica inerente ao paradoxo não levaria forçosamente pra fora de si mesma, não arrastaria, num movimento vertiginoso, a enunciação de qualquer paradoxo, até mergulhar aí seu sujeito sem alternativa, sem se poder deter? (ibid., p. 162; grifos meus).

A enunciação do paradoxo não seria, então, somente o exercício de uma opinião contrária surpreendente, mas diria respeito a uma “identidade hiperbólica dos contrários”: um movimento de maximização cuja fórmula seria a de um *duplo superlativo*, “pelo qual se estabelece – provavelmente sem jamais se estabelecer – a equivalência dos contrários – e de contrários levados ao extremo” (ibid., p.163). A lógica do paradoxo seria assim a de uma *hiperbológica*²: o desencadear de um processo de troca abissal e especularização infinita, um *mise-en-abyme* que implicaria inclusive a si na enunciação de sua própria definição. Daí a questão derradeira: “Será que, dito de outra forma, a enunciação de um paradoxo, não acarretaria, para além do que tem o poder de controlar, um *paradoxo da enunciação*?” (ibid., p. 162; grifos meus).

Para responder essa pergunta, seria necessário primeiramente perceber naquele diálogo um eco da *mimetologia* de Aristóteles, que em sua *Física* aponta para o duplo viés da relação entre *physis* e *tékhnê*. Por um lado, diz Lacoue-Labarthe, citando-o, “a *tékhnê* leva a termo o que a *physis* é incapaz de efetuar; por outro lado, ela a imita”. Esse duplo viés também marcaria a distinção entre duas noções de *mímêsis*, ambas presentes no diálogo de Diderot: uma mimese *restrita*, como cópia, *reprodução*, “duplicação do que é dado”; e uma mimese *geral*, “que não reproduz nada de dado [...] mas que completa uma certa falta da natureza” – que a imita, certamente, mas como força produtora, como *poiêsis* (ibid., p. 166-7).

Esse duplo e imbricado viés da relação entre *physis* e *tékhnê* equivaleria a dizer, por um lado, contra certo naturalismo ingênuo, espontâneo, que “não há nunca *imitação* pura e simples”. Mas também, por outro lado, que: “é essencialmente o teatro – o fato do teatro ou a *teatralidade* – que confere sentido à função geral de complementação atribuída à arte” (ibid., p. 167-8). E mais:

Poderíamos até dizer [...] que a *mimetologia fundamental* é uma projeção ou uma extrapolação a partir de condições próprias da mimese dramática. No mínimo, é preciso pensar que, porque o teatro representa a função [...] da complementação em geral – a função ou o fato da substituição –, o teatro é exemplar da mimese em geral (ibid., p. 167-8; grifos meus).

A *mimese teatral* ofereceria então, para Lacoue-Labarthe, o modelo da *mimese geral*. E não seria ao acaso o privilégio concedido por Aristóteles

2 A introdução aos ensaios de Lacoue-Labarthe, de autoria de Virgínia de A. Figueiredo e João C. Penna, caracteriza a *hiperbológica* como uma “dupla infinitização que paralisaria a máquina especulativa, quebrando-a, fazendo-a repetir num círculo vicioso o mesmo movimento entre os dois opostos”. O termo teria sido cunhado por Lacoue-Labarthe a partir do “sentido lógico” que encontrara, tal qual Heidegger, na poesia de Hölderlin. A *hiperbológica* em Labarthe alcançaria a significação de uma “articulação mimética regendo as principais relações humanas: da historial [...] à religiosa, [...] passando pela artístico-científica...” (LACQUE-LABARTHE, 2000, p. 24).

ao teatro, tanto quanto o louvor de Diderot em relação ao grande ator. Esse último seria o artista por excelência, superior até ao poeta – ainda que um pouco inferior, já que restrito ao palco, ao cortesão e sua *exprezzatura* (CASSI, 1997). Tal prevalência, todavia, indicaria também certo retrocesso em relação ao estagirita. Isso porque se apoiaria sobre uma “determinação mais antiga, mais arcaica de mimese” – a que suscita a condenação platônica do poeta-ator, isto é, a *mimese no sentido restrito de reprodução* – para com ela, aparentemente, justificar a necessária complementaridade da arte em relação à natureza; ou seja, a *mimese em sentido geral, como produção*. Voltarei a esse ponto a seguir.

Ora, longe de tentar resolver a contradição colocada por Diderot no *Paradoxo* – da *insensibilidade* do ator em relação a seu personagem – com sua *hiperbológica*, Lacoue-Labarthe a *exponencializa*. Ao levar o *Paradoxo* ao paradoxo, faz emergir aquilo de que se trata com a sua enunciação: não apenas de uma ausência de sensibilidade, mas também, e principalmente, de uma ausência de qualquer qualidade, ou mesmo, uma *ausência de propriedade* do sujeito-ator. Com efeito: “O paradoxo trata de arte de ‘tudo imitar’, da ‘igual aptidão para toda espécie de caracteres ou de papéis’. Quer dizer, da ausência ou da privação de toda e qualquer propriedade” (ibid., p. 169) – e nesse sentido, pela “posição impossível do sujeito ou do autor” que daí decorre, anunciaria uma *lei de impropriedade* que seria a própria *lei da mimese*:

[...] para tudo fazer, tudo imitar [...] é preciso não ser *nada* por si mesmo, nada ter de *próprio*, a não ser uma “igual aptidão” para todo tipo de coisa, de papéis, [...] de personagens etc. [...] só “o homem sem qualidades”, o ser sem propriedade nem especificidade, o *sujeito sem sujeito* (ausente de si mesmo, distraído de si mesmo, privado de si) é capaz de apresentar ou de produzir em geral. Platão, a seu modo, sabia bem disso: o *mimetizador* é a pior raça, porque ele não é ninguém, é *pura máscara* ou *pura hipocrisia* e, como tal, indeterminável [...]. Invertendo-se os valores, é exatamente o discurso que Diderot sustenta [...] (LACOUÉ-LABARTHE, 2000, p. 170; grifos meus).

Portanto, se cabe à arte “aperfeiçoar” a natureza, o que dela recebe seria precisamente esse *dom da impropriedade*, de não ser nada, exceto: *poiêsis*, força produtora e formadora. O *dom da mimese*, portanto, ao passo que a *lógica do paradoxo*, a *hiperbológica*, seria então uma *mimetológica* (ibid., p. 172). Já quanto ao artista, o sujeito deste dom:

[...] não é realmente um sujeito: sujeito não-sujeito ou sem sujeito, isto é, também sujeito multiplicado, infinitamente plural, já que o dom de nada é, de maneira idêntica, o dom de tudo, o dom da impropriedade é o dom

da apropriação geral e da apresentação. [...] quanto mais o artista (o ator) é nada, ele pode ser tudo (LACOUÉ-LABARTHE, 2000, p. 171).

Ora, a questão que se coloca em “O paradoxo e a mimese” é precisamente essa, a da *impropriedade do ator* – que denotaria, por sua vez, um “recuo paradoxal” de Diderot em relação à vertigem suscitada por seu *Paradoxo*. Como já foi visto, é a isenção de sensibilidade ou de *entusiasmo* que é pressuposta para uma boa atuação – daí a condição paradoxal que leva, em seu extremo, à ausência de um sujeito-autor: quanto menos “caráter” tiver o ator, mais ele poderia, mimética e hiperbolicamente, vir a constituir vários caracteres. No entanto, o que foi desenvolvido em seus escritos da mesma época³ e que no *Paradoxo* aparece apenas subentendido seria precisamente o oposto: justamente o momento de *elaboração* do personagem, que naqueles textos toma a forma de uma teoria da inspiração. Todo o *trabalho* de “elaborar fora de si” o personagem que será depois “habitado com toda segurança” apareceria, em Diderot, como o efeito “de uma possessão ou de uma visitação” operada, como no sonho, pelo trabalho do inconsciente. E nesse sentido, “tudo o que é indicado como posse de si, sangue-frio, domínio”, suporia precisamente “o desdobramento, a alteração, o estar-fora-de-si, numa palavra, a alienação” (ibid., p. 174).

Para Lacoue-Labarthe, mais do que uma condição técnica, esse aparente paradoxo no qual o filósofo se enreda – e que se deixa antever já na dupla e inconstante posição enquanto narrador e personagem do diálogo – revelaria a sua tentativa de dominar e sustar justamente aquela vertigem hiperbólica decorrente de seu próprio paradoxo – a ponto de, diante dela, deter-se. Reapareceria aqui a intrusão do *eu*, do sujeito-ator ou autor, diante do risco da “*apocrifia*” – risco que no texto de Diderot acabaria por denunciá-lo.

Ora, esse *mise-en-abyme* que o movimento hiperbólico do paradoxo suscita, a possibilidade de “estilhaçamento do sujeito” e “ameaça de loucura” diante da qual Diderot se detém, leva o autor a compreender a questão em duas dimensões ou contextos. Por um lado, em um contexto que considera *moral*, a possibilidade de constituição de uma *ética da sabedoria*, ou da *soberania* do sujeito, manifesta nessa conhecida passagem do diálogo:

Na grande comédia, a comédia do mundo, aquela para a qual sempre torno, todas as almas quentes ocupam o teatro; todos os homens de gênio encontram-se na plateia. Os primeiros chamam-se loucos; os segundos, que se dedicam a lhes copiar as loucuras, chamam-se sábios (DIDEROT, 1979, p. 164).

3 Segundo Lacoue-Labarthe, Diderot retoma nestes textos o tema do sonho, na forma como tratado em *Safo* (1767) e em *O sonho de D'Alembert* (1769) (LACOUÉ-LABARTHE, 2000, p. 173). A referência é feita também por J. Guinsburg na tradução brasileira do diálogo de Diderot (1979, p. 163, nota 10).

Mas por outro lado, ao pôr em jogo a mimese – a renúncia do sujeito – também abriria espaço ao que considera ser uma possibilidade política de “re-teatralização da ‘comédia do mundo’”, contra a utopia de uma “transparência social fundada na apropriação e na economia funcionais ou ‘subjettivas’” (LACQUE-LABARTHE, 2000, p. 176).

É nesse contexto que se distinguem, dando margem a “uma decisão possível”, a *mimese* e a *possessão*. Enquanto a primeira suporia “um sujeito ausente de si mesmo, sem propriedades nem qualidades” e seria, por definição, *ativa*, a segunda implicaria um cúmplice, o sujeito, assumindo assim a “forma monstruosa, perigosa, de uma *mimese passiva*, descontrolada, incontrolável”. Com essa distinção, põe-se às avessas aquela outra feita por Diderot, entre o louco e o sábio: de um lado a *mimese ativa*: “viril, formadora, propriamente artística ou poética”, que envolve uma “alienação deliberada” e, segundo a lógica do paradoxo, não supõe nenhum sujeito prévio; e de outro, a *mimese passiva*: “alienação ainda mais alienante na medida em que não cessa de criar para si um sujeito ou um cúmplice” (LACQUE-LABARTHE, 2000, p. 175-7; grifo meu).

Ao abrir caminho para o extremo da mimese ativa, Diderot, então, recua e se detém – justamente onde Nietzsche, um século depois, teria enveredado. E precisamente por procurar “na própria mimese o remédio contra a mimese”, o Paradoxo se constitui como um elogio, não da mimese, mas do ator (ibid., p. 176-7) – ou de modo mais direto, do sujeito.

Paradoxo do ator. Terceiro ato

Em “O paradoxo e a mimese”, como se vê, o diálogo de Diderot é tomado como mote para a crítica à noção moderna de sujeito a partir de um movimento hiperbólico – a *hiperbólica* – do paradoxo do ator, e nos conduz à *mimese geral* enquanto atividade configuradora sem sujeito, que complementa a natureza pela *imitação*, não de seus “produtos” – o que seria a mimese em sentido estrito – mas principalmente, naquilo que ela tem de *produtora*. *Mimêsis* seria, então, o modo mesmo de manifestação da *poiêsis* enquanto força configuradora, e teria como modelo a *mimese teatral* ou a pura hipocrisia.

Mas se por um lado a *arte do ator* expressaria uma *apropriação* – a hipocrisia como *poiêsis* formadora – sua posição revelaria uma *impropriedade*: para ser todos é preciso que o ator seja ninguém, e quanto mais ele é nada, mais poderia vir a ser tudo. Embora formulando esse inevitável paradoxo no qual se enreda o sujeito-ator, Diderot teria recuado diante da vertigem que decorre dessa condição – ao custo, porém, de ele mesmo cair em paradoxo. No extremo, essa *impropriedade* – ser ao mesmo tempo renúncia de si e *poiêsis* configuradora – implicaria uma outra, que é a do sujeito-autor em geral: não

haveria um sujeito, assim constituído, capaz de produzir alguma obra. Levar a cabo o paradoxo do ator implicaria, portanto, renunciar ao próprio sujeito do pensamento, da arte ou da literatura. E caso ainda se quisesse apontar algum autor, esse só poderia ser o sujeito ausente de si mesmo, *distráido de si mesmo* – um “sujeito sem sujeito” que Lacoue-Labarthe reconhece naquele que, por isso mesmo, fora condenado por Platão: o *mimetizador*.

O que se segue desse “estilhaçamento do sujeito” é a abertura a dois contextos: a questão ética da *soberania* do sujeito ante a ameaça de loucura, e a possibilidade *política* de confronto e decisão entre: uma mimese *ativa*, propriamente *poiética*, enquanto *alienação deliberada de si* em direção a múltiplas possibilidades de configuração; e uma mimese *passiva*, como *alienação possessiva*, *afirmativa de si*, que *não cessa de criar para si um sujeito cúmplice*. Essa distinção apareceria no próprio diálogo do *Paradoxo*: enquanto a vertigem da *desapropriação* remete à *atuação*, onde a mimese se mostra propriamente *ativa*, a mimese *passiva* ou *possessão* é pressuposta nas passagens em que é descrita a *elaboração* do personagem, com a presunção de um sujeito prévio a compor seu personagem por meio da inspiração.

Ora, precisamente essa distinção – entre uma *mimese ativa* como *alienação voluntária de si*, e uma mimese *passiva* como *alienação possessiva criadora de sujeitos* – chama a atenção. Embora concordando com o teor de sua crítica, que tenciona antes de tudo apontar para o primado ontológico da *mimese geral* por meio de uma *hiperbológica* suscitada pelo paradoxo, sua importância, a meu ver, estaria não naquilo que implica uma “decisão possível” quanto ao recurso fictício da constituição de um “sujeito-cúmplice”, ou seja, quanto à atividade ou passividade da *mimese*; e sim, no *reconhecimento* ou não acerca dessa constituição.

A formulação do paradoxo pelo personagem de Diderot, conforme exposto, dá-se nos seguintes termos: “Se ele [o ator] é ele quando representa, como deixará de ser ele? Se ele quer cessar de ser ele, como perceberá o ponto justo em que deve colocar-se e deter-se?” (Diderot, 1979, p. 163). Ora, precisamente a percepção desse “ponto justo” – análogo do *kairós* grego – supõe a presença, mesmo que fictícia, de um sujeito. A própria compreensão, aliás, da mimese *ativa* como uma *alienação voluntária e deliberada de si* já pressupõe, na ideia de *deliberação*, um sujeito que diz “eu”. Nesse sentido, como fugir à *pressuposição* de um sujeito, quando é ele que está constantemente sendo repostado – *constituído* – na enunciação do paradoxo, tanto quanto a sua ausência? Se há uma decisão entre a *alienação voluntária* ou *possessiva* de si, ela não passaria por uma *recusa* do sujeito-autor, e sim, pelo seu *reconhecimento* – e com isso tangencio uma discussão, que aqui não tenho como desenvolver, entre autoengano e hipocrisia⁴.

4 A esse respeito, cf. COSTA, G. *Hipocrisia como criação de si. Arte do engano, arte do ator*, 2016.

É certo que o que Lacoue-Labarthe chama de *alienação voluntária* de si como sujeito é precisamente isso: a compreensão de que o sujeito não antecede a obra, mas é por ela constituído. Com efeito, o paradoxo é por ele compreendido como uma "troca hiperbólica do nada e do tudo, da impropriedade e da apropriação, da ausência de sujeito e da multiplicação, da proliferação do sujeito" (LACOUÉ-LABARTHE, 2000, p. 171). Porém, levando ao extremo o paradoxo, sua *hiperbo-lógica* acaba por privilegiar justamente o polo *lógico* da *desapropriação*, de onde emergiria a *mimese ativa*, em relação ao polo *genético*, de *constituição* do sujeito-autor, onde prevalece a *possessão*.

É curioso perceber, quanto a isso, que precisamente a *mimese passiva*, da *possessão*, seja por ele caracterizada como *criadora* e *afirmativa de si* – pelo que se poderia então perguntar: na medida em que é "afirmativa de si" e "não cessa de criar para si um sujeito", como poderia, afinal, essa *mimese* da *possessão* ser *passiva*? Claro, refiro-me a uma ou algumas expressões que em nada diminuem a importância e pertinência da argumentação labartheana – mas que recolocariam a pergunta sobre se aquele *recuo* de Diderot ante a paradoxal *mimese* não teria sido, de fato, a única possibilidade ante a iminência do "abismo da loucura". Se assim for, a menos que se tome a loucura como uma consequência inevitável da *mimese ativa*, a pressuposição de um sujeito, ainda que fictício, seria requerida em *ambas* as formas de *mimese*.

O que parece escapar à exposição da *mimese* como atividade *desapropriadora*, sem sujeito ou autor, e ao mesmo tempo *produtora*, *poiética*, é a compreensão de que a *poiêsis*, no que complementa pela *tékhnê* aquilo que falta à natureza, também *escapa* ao natural, ao *espontâneo*. E o que caracterizaria essa *ausência de espontaneidade* é precisamente o *reconhecimento* da constituição fictícia de um *autor* e de uma *obra* em lados opostos da ação. A obra, com efeito, será tão mais convincente quanto melhor "fingir" mimeticamente ser natural; isto é, quanto mais se tornar independente do *sujeito-autor* e do próprio fazer artístico enquanto *poiêsis*. Mas em uma mesma linha de raciocínio, também o *sujeito-autor* se constitui como tal, isto é, como "eu", quanto melhor fingir-se independente de sua ação – seja de forma reconhecida, seja como autoengano.

Ora, se a *mimese ativa* se distingue da *passiva* precisamente por seu caráter artístico, *poiético*, deveria então envolver, também ela, a constituição e pressuposição de um "cúmplice", ou seja: um "sujeito" que, afinal, salva a da loucura e do estilhaçamento. Colocado sob estes termos, o problema talvez não seja o da possibilidade ético-política de criar ou rejeitar para si um "sujeito-autor", mas sim, de fazê-lo ou não de forma deliberada, pelo reconhecimento ou não de uma impostura que é a da constituição de si apenas da e por meio da ficcionalidade. É nesse sentido que se poderia apontar para questões particularmente relevantes, principalmente quando se trata da

criação de si, em que autor e obra são aparentemente um só, ou seja: como se poderia atribuir o estatuto artístico a processos sem sujeito, e por outro lado, como seria possível criar a si como obra de arte.

Em "Tipografia", seu principal ensaio, Lacoue-Labarthe afirma que o "sujeito jamais coincide com ele mesmo", e por isso, toda decisão concerne unicamente à *mimese teatral*; o que quer dizer que "a decisão não ocorre realmente e não pode realmente ser tomada" (LACOUÉ-LABARTHE, 2000, p. 128). Mas, nesse caso, qual o sentido da decisão entre duas formas de *mimese*? Ora, do fato de que a decisão não ocorra e não possa ser realmente tomada, isso não quer dizer que não possa ser *ficticiamente* tomada – como *impostura*, portanto. Essa, a meu ver, seria a grande contribuição de Nietzsche ao problema ético-poético do *engano*: apontar para a *impostura* presente na separação ou disjunção entre sujeito e objeto não implicaria *rejeitar* a ilusão pela qual se constitui. Se o *mimetizador* é *ninguém*, se é "pura máscara ou hipocrisia", isso não quer dizer que sua constituição como sujeito, embora fictícia, não seja desejável. Se como série heterogênea e dissociada de papeis, o autor só poderia assinar: "eu" – entre aspas – à sua obra, isso não implica que ela não deva ser, ou que não seja efetivamente assinada. E se assim for, a questão não seria tanto de *decisão* quanto de *reconhecimento*.

Claro, é a *mimese geral*, ou a *pura hipocrisia* quem, em última instância, produz. Não se trata, nesse sentido, de defender a *preexistência* do sujeito da ação. Mas isso não quer dizer, por outro lado, que o sujeito até então constituído a partir da memória de ações passadas não possa imprimir, também *ficticiamente*, sua existência na e a partir da *poiêsis*, como sujeito da ação presente. Essa possibilidade, com efeito, não se coloca para Lacoue-Labarthe, na medida em que sua *hiperbológica* pressupõe não uma compreensão *genética*, de *processo*, na constituição do sujeito-autor, mas sim, uma *simultaneidade paradoxal* entre os contrários superlativizados. *Hiperbológica versus genealógica*: é curioso e indicativo a esse respeito, que as últimas páginas de seu texto-conferência oscilem entre as noções de "sujeito" e de "sujeito prévio" (2000, p. 177). De fato, não há saída do paradoxo, não há decisão possível, a menos que se deixe a dimensão *formal* criada pela ótica "passiva" do *espectador* e se parta para uma mirada de *ator* que enxerga, antes, a passagem do manuseio ao convencimento de si, no decorrer do qual o sujeito se constitui *ficticiamente* como *obra* de arte, mas também como *autor* dessa obra.

Certamente esse não é o âmbito da teoria de Diderot, mas bem mais a de Stanislavski, por exemplo, em que a preparação do ator se dá pelo cultivo dos próprios sentimentos, com o exercício da imaginação, do transporte situacional, do mergulho introspectivo e, porque não, da *phantasia*. Em todo caso, é com essa mirada que surge a compreensão da hipocrisia como a atividade pela qual se *mimetiza*, *ficciona-se a si* como obra, mas também como *autor*.

— ou seja, ator e personagem de si próprio. Se como quer Lacoue-Labarthe, a imagem de um sujeito “ausente de si mesmo” manifestaria o primado ontológico da *pura máscara*, da *simples teatralidade* e da *pura hipocrisia*; por outro lado, essa *pura hipocrisia* não se cansa de inventar um sujeito-autor, o *hipócrita* — e é no reconhecimento ou não dessa *impostura* que se joga a decisão posta em cena pelo paradoxo.

Constituído, em última instância, pela “pura hipocrisia”, esse tipo *hipócrita* não atua, mas reconhece a si como atuante, ou *actante*⁵: é o personagem de um ator, portanto. Não é por acaso, então, que Lacoue-Labarthe veja no diálogo de Diderot muito mais um elogio do *ator*, na medida em que procura “na própria mimese o remédio contra a mimese”. De fato, só ele é capaz de, paradoxalmente, sair *deliberadamente* de si e continuar *sujeito* da ação. Ator de si, ele seria tanto melhor quanto mais próximo estiver do *autoengano*, sem, no entanto, nele perder-se; e tão mais autêntico e convincente quanto melhor *enganar*, isto é: quanto melhor convencer, *inclusive* a si, do engano; e fizer esquecer, *exceto* a si, que está enganando. Daí, como diria Nietzsche, a importância da *autodisciplina* no controle das próprias tensões e impulsos, e cultivo dos sentimentos propícios a uma determinada ação.

Mais que um hábito gramatical, o *eu* que aí se constitui é um *personagem* que ilusoriamente maneja e interpreta máscaras e não se constitui senão como *máscara*. Mas ao se reconhecer e se afirmar como personagem que toma para si a ilusão de ser *ator*, reconhece-se também como tal: a *máscara de ator*. A relação entre hipocrisia e hipócrita aqui se inverte: assim como “quem interpreta” é a própria *interpretação* (NIETZSCHE, KSA-XII:7[60], p. 315), é a hipocrisia, ou a *pura hipocrisia* de Lacoue-Labarthe, que constitui o hipócrita. No entanto, longe de implicar uma *mimese passiva*, é com o hipócrita que essa impropriedade se reconhece e se *afirma* — sabe-se o quanto isso significa para Nietzsche. Recriando o passado e criando o futuro, o *eu hipócrita* transmuta todo acaso em destino e, ainda que ficticiamente, confere à multiplicidade de impulsos uma unidade de sentido — ou de *estilo*; trabalho artístico de *criação de si* pelo qual, paradoxalmente, *torna-se o que se é*.

⁵ A linguística designa com o termo *actante* o sujeito que, em um determinado texto, define-se por suas ações e cuja natureza depende da função em que se inscreve (GREIMAS; COURTES, 1990, p. 23-5).

REFERÊNCIAS

CASTIGLIONE, Baldassare. *O cortesão*. Tradução de Carlos N. M. Louzada. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

COSTA, Gustavo. *Hipocrisia como criação de si, arte do engano, arte do ator*. Campinas: Phi, 2016.

DIDEROT, Denis. *Paradoxo sobre o comediante*. Tradução de Marilena de Souza Chauí, J. Guinsburg. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1979. Coleção Os Pensadores.

GREIMAS, Algirdas Julien; COURTES, Joseph. *Semiótica. Dicionario razonado de la teoría del lenguaje*. Tradução esp. Enrique B. Aguirre; Hermis Campodónico. Madrid: Gredos, 1990. Disponível em: <http://www.citeulike.org/group/13456/article/7359793>; <http://dl.dropbox.com/u/19580184/O%26O%26Greimas%26Courtes.pdf>.

LACQUE-LABARTHE, Philippe. *A imitação dos modernos: ensaios sobre arte e filosofia*. Tradução de João Camillo Penna; Fátima Saadi et al. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

NIETZSCHE, Friedrich W. *Sämtliche Werke: Kritische Studienausgabe (KSA)*. G. COLLI; M. MONTINARI. (orgs.). Berlim; Munique; Nova York: Walter de Gruyter/DTV, 1999. 15 v.

STANISLAVSKI, Constantin. *A preparação do ator*. Tradução de Pontes de Paula Lima. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.