

POR UMA ESTÉTICA DA RECEPÇÃO CRIATIVA E DA COMUNICAÇÃO PERFORMATIVA NO TEATRO: Imagem, Imaginação e Imaginário

Nadiana Assis de Carvalho*
Pesquisadora Mestranda
Departamento de Artes Cênicas
Universidade do Estado de Santa Catarina

RESUMO: O estudo pretende refletir sobre a recepção e a comunicação no teatro propondo, sobretudo, uma recepção criativa e uma comunicação ativa, cuja atuação do imaginário por meio do jogo performativo parece ser, respectivamente, uma suposição favorável. É certo que o sujeito receptor está em busca constante pela experiência, pela afetação, pelo prazer; mas possivelmente se trata de um encontro consigo mesmo, na procura de uma ação que mobilize sua própria criatividade, confrontando suas próprias idéias, emancipando ou transformando suas ideologias e exteriorizando suas sensibilizações e emoções. Neste caso, a arte seria um instrumento, o teatro um espaço para este encontro e o artista um provocador de uma ação que só sucede no consentimento do imaginário receptivo.

Palavras-chave: Estética da Recepção; Imaginação; Prazer; Teatro.

ABSTRACT: The study aims to reflect on the reception and communication in theater proposing, above all, a creative reception and active communication, whose performance of the imaginary through performative game seems to be, respectively, a favorable supposition. It is true that the receiver is in constant search by experience, affectation, for pleasure; but possibly it is an encounter with oneself, in an action seeking to mobilize their own creativity, confronting their own ideas, empowering or transforming their ideologies and externalizing their sensitivities and emotions. In this case, art is an instrument, the theater space for this meeting and artist of a provocative action that happens only on the consent of the receptive imagination.

Keywords: Aesthetics of Reception ; Imagination ; Pleasure; Theater.

“Como é o lugar quando ninguém
passa por ele? Existem as coisas
sem ser vistas?”

(Carlos Drummond de Andrade,
A suposta existência)

A ideia de considerar o espectador como participante ativo na concepção do sentido da obra artística é bastante recente, embora na pintura encontrem-se registros analíticos sobre o olhar do espectador desde o século XVIII, na literatura o tema se torna mais aprofundado somente no século XX a partir dos estudos da recepção de Robert Jauss e Wolfgang Iser, e no teatro esta participação parece ser concebida junto às propostas estéticas dos primeiros encenadores.

Por muito tempo a estética perdurou sob o legado platônico do belo, cujo pensamento estético considerava somente a atividade produtiva da arte que estava submetida à correlação do belo com o verdadeiro e o bem, numa necessária conformidade entre forma e conteúdo, entre forma e significado e, conseqüentemente, da criação com a imitação. No advento da era moderna, a partir das contribuições de interpretações fenomenológicas, a práxis estética passa a ser compreendida pra além da sua atividade produtora, considerando com excelência sua função receptiva e comunicativa. A partir de então, os estudos da recepção ganham maior evidência ao enfatizarem a arte não mais como uma questão de representação, mas como ela produz seus efeitos, como atinge o espectador e muda a forma como ele vê, compreende ou sente algo. A arte demonstra ser especialmente criativa na medida em que altera a faculdade de apreender do sujeito receptor e segundo Merleau-Ponty essa experiência “nos abre para aquilo que não somos” (2005, p. 156), colocando-nos em contato com a alteridade e com o novo, que “exige de nós criação para dele termos experiência” (2005, p. 187). Desse

modo, é uma experiência que proporciona aos sujeitos expandir seu olhar diante da realidade, transcendendo os esquemas perceptivos pré-condicionados. Daí resulta o prazer estético, daí resulta a função estética da arte, se é que é possível designá-la.

Neste sentido, a teoria da imitação, sistematizada sobre os pressupostos da representatividade, vai aos poucos migrando sua ênfase para as teorias da expressão que, em contraponto a representação do que já existe na natureza, pretende antes produzir algo que não existe. O que antes era compreendido como um modo de “captar o mundo inteligível” se transforma em um “modo de criação de mundo”. Por conseguinte, essa criação sensível compreende agora uma manifestação em estado de devir, em processo, necessariamente em jogo, quando a arte se faz acontecer no encontro com o receptor; e é pelo jogo, por este ato criativo, compartilhado e em processo que torna possível e necessário dialogar sobre uma estética da recepção criativa e da comunicação performativa na arte, especificamente na arte do teatro. O teatro é uma ação artística diferenciada pelo seu necessário caráter de presença e presente, ou seja, o acontecimento depende da real presença dos sujeitos participantes num espaço e tempo presente; ele só acontece no agora, não é como a fotografia ou a pintura que podem ser fruídas num futuro próximo, por exemplo. Isso faz com que a recepção teatral esteja sempre em estado de devir e o sentido artístico está sendo e se formando simultaneamente na medida em que as ações poéticas se operam.

Pois bem, Robert Jauss identificou que a experiência estética torna-se emancipadora na medida em que desenvolve três atividades relacionais: a relação de prazer ao produzir uma obra artística ou sentir-se co-autor desta obra (Poesis), a relação de prazer ao experienciar uma obra de arte e adquirir novas percepções da realidade (aisthesis) e o prazer de purificação,

liberação ou transformação dos sentimentos, que mobiliza o sujeito para novas maneiras de pensar e agir sobre o mundo (katharsis). Por conseguinte, a expressão no mérito do artista possui como propósito afetar as almas alheias, provocando certo prazer estético no sujeito receptor por meio da sua fruição; mas, para que esta afetação suceda, exige do espectador uma ação ativa, e porque não também criativa, já que o objeto artístico se revelará no ato participativo do espectador, desestabilizando a intenção do artista como um ato rígido para submetê-la também a intenção do receptor. Já já identificara que as relações estéticas poiesis, aisthesis e katharsis podem operar juntas, e que inclusive uma ação de katharsis poderia mobilizar uma ação de Poesis, na qual o sujeito receptor, por intermédio das emoções fruídas, é cativado a produzir também uma ação poética. Mas o que talvez ficasse em suspenso e que torna possível supor é que, se o ato de recepção exige do espectador uma participação ativa onde o objeto artístico se revela a partir da sua intenção, não seria a recepção um ato todo poético e, portanto, um ato também produtivo e criativo? E apropriando-se desta suposição, o que faria a recepção no teatro ser um ato especialmente criativo?

Para tanto, compreendendo a experiência estética do espetáculo teatral já sob uma perspectiva moderna, é necessário elucidar como se configura o espetáculo (enquanto objeto estético expressivo) investigando seus métodos idiossincráticos dos quais reverberam um modo de ser sensível e único. Vale aproximar aqui do pensamento de Jacques Rancière (2000, p.32) que destaca ser o regime estético um modo específico do sensível, se identificando não como uma distinção na maneira de fazer, mas no seu modo de ser sensível. Por meio dessas reflexões é possível alcançar o que chamaremos de *aura*¹ do espetáculo, um estado de presença *sui generis*, um momento em que, segundo Schiller (1759 – 1805), a forma é experimentada por si mesmo

– pura suspensão².

Penso, por exemplo, na maneira como este paradigma da superfície dos signos/formas se opõem ou se confundem ao paradigma teatral da presença (RANCIÈRE, 2000, p.24).

É certo que este modo de ser sensível do teatro não é possível de ser auferido racionalmente, porque se trata de um estado bastante singular e subjetivo tornando-o impossível de ser categorizado ou sistematizado, uma vez que pode ser alcançado de inúmeras maneiras. Contudo, o que é possível presumir é que no teatro este ato sensível se manifesta por meio de uma materialidade poética da imagem. É necessário, pois, compreender a imagem neste contexto, no seu modo ontológico, como um ato de tornar consciente a realidade³, posto ainda que, aqui não se trata de uma realidade do cotidiano da vida real, mas da realidade poética do espetáculo teatral, ou seja, uma realidade artificializada e potente no seu modo criativo de ser. Segundo Sartre,

a imagem é o produto da ação dos corpos exteriores sobre nosso próprio corpo por intermédio dos sentidos e dos nervos. (...) Ela teria a estranha propriedade de poder motivar as ações da alma (2011, pg.13).

Para uma equivalência consciente da teoria de Sartre para uma estética artística do teatro exige destacar, entretanto, que no teatro se trata de uma imagem desinteressada e intencional ao mesmo tempo. Desinteressada porque não se trata de uma realidade com razões pragmáticas ou interesse de efeitos práticos; e intencional porque ela já existe como uma espécie de apreensão da realidade por parte do artista e, portanto, contida de certas impressões, interpretações, vontades ou idealizações.

Por outro lado, esta imagem produzida artisticamente não tem o intuito simbolizar a vida ou conceituá-la e sim corporificá-la,

expressando-a de forma singular. Neste sentido, o teatro se torna um encontro de confrontação entre a apreensão da realidade do artista e a do receptor e as imagens renascem potencializadas por desenvolver todo um jogo de embates hermenêutico, epistemológico, antropológico, psíquico e espiritual. Para Sartre, a imagem não se distingue da sensação, ela é o “domínio da aparência, mas de uma aparência a qual nossa condição de homem dá uma espécie de substancialidade” (2011, p.19); assim, a imagem no teatro surge como o domínio da aparência do todo sensível, um todo circunscrito em sua espacialidade e temporalidade artificial, mas infinito enquanto relações substanciais. Ora, pois, tais relações são mobilizadas pela *imaginação*.

O conteúdo da materialidade poética do teatro torna-se comunicativo na medida em que há afetação, ou seja, as imagens se formam pelas ações intencionais dos corpos exteriores que mobilizam ações na alma (pensamentos, idéias, memórias, sentimentos, emoções), na arte caso haja afetação essas ações tornam-se estímulos de uma produção poética; pois, a partir de então, é que as ações em afeto serão movidas pela imaginação criadora. A imaginação é o conhecimento da imagem, o que lhe confere forma, sentido e qualidade, por meio dos afetos. Enquanto a imagem é a apreensão das coisas do mundo (realidade), a imaginação é conhecimento e criação do mundo. Porquanto a imaginação se torna o substrato criativo da recepção.

O prazer estético resulta da satisfação psicológica e espiritual pressuposta pelo fato de imergir na experiência imaginária da imagem. Segundo o teórico Jacó Guinsburg, a imagem no teatro é produto da imaginação, e esta por sua vez, é uma preparação lúdica e desencadeada a partir de uma intencionalidade. Deve-se, pois, analisar a imagem dada ao olhar, aliada a ordem da imagem subjetiva, desenvolvida

pelo imaginário do espectador. Ao apreender a imagem, o receptor lhe atribui significado provindo do imaginário.

Se a matéria prima do teatro são imagens produzidas pela imaginação [atuando ludicamente numa geração em devir, isto é, jogos encetados e encerrados a partir do arbítrio e da intenção dos intérpretes] cumpre admitir que as demais funções desencadeadas e atinentes são também um jogo do vir a ser a ele subordinado, que na qualidade de imagens, nos instantes que são configuradas, emergem na esfera do imaginário como uma consciência. (GUINSBURG, 2002, p.29)

Assim, a percepção estética no teatro é uma percepção criativa porque é mediada pelas intenções da imaginação. A imaginação possibilita compor com o sensível um sentido novo, criando novas formas, fazendo jus à singularidade do objeto estético, que, ademais, exprime ele mesmo um mundo imaginário. Desta fonte intangível que é a imaginação, podemos dizer que tanto o artista quanto o receptor usufruem de forma criativa, criando ou percebendo o objeto de arte. Talvez resida daí o forte vínculo que une a produção e a recepção fazendo da experiência estética artística uma relação de comunicação criativa, comunicação mútua entre imaginários por meio da materialidade poética intencional e afetiva do teatro. O artista nos revela assim seu universo, através da transcrição imagética de um pensamento emocionalmente percebido do mundo. A criação artística, grande número de vezes, é regida pela dinâmica da revelação. Materializado este estrato imaginativo no objeto artístico, este se revela sendo moldado por mais um estrato imaginativo, o ato de percepção criativa do receptor. Sendo assim, a imaginação representa uma grande potência de significado para a estética artística, ela é um extrato criativo que dá forma a coisas que não existiam antes, nem existiriam sem a atividade artística; e amplia o sentido da imagem, na medida em que esta se esgota de significados, quando exprime algo inexprimível pelas palavras.

Neste movimento contínuo do afluxo imaginário, o espectador seleciona o que lhe é próprio, absorve assim o que mais se aproxima da sua experiência pessoal, podendo ainda suscitar outras expectativas, completar o sentido de uma imagem, por exemplo, ou transformá-la, imprimindo outras relações. No teatro buscamos compreender e superar a realidade cotidiana, e a imaginação torna-se um caminho possível que nos permite não apenas atingir o real como também vislumbrar as coisas que podem vir a tornar realidade.

Michel Maffesoli (1944) recuperou a tradição de Gastón Bachelard (1844 – 1962) e Gilbert Durand (1921 – 2012) quanto à importância do imaginário na construção da realidade. Para ele o imaginário é uma sensibilidade que “caso queira uma definição é a relação entre as intimações objetivas e a subjetividade”⁴, intimações objetivas que seriam aos limites que a sociedade impõe a cada sujeito. Desta forma, é possível interpretar a imaginação como o substrato criativo e individual o qual está em processo constante da formação e vivência do imaginário que, por sua vez, compreende relações entre as coerções sociais e a subjetividade. Ou seja, o imaginário faz parte do âmbito coletivo e social, determinado pela idéia de se fazer parte de algo. “Partilha-se uma filosofia de vida, uma linguagem, uma atmosfera, uma idéia de mundo, uma visão das coisas, na encruzilhada do racional e do não racional”. Para Maffesoli este estado de espírito de um grupo surge por processos interacionais diversos e cria a aura, uma sensação comum e compartilhada que constitui o imaginário.

O imaginário permanece uma dimensão ambiental, uma matriz, uma atmosfera, aquilo que Walter Benjamin chama de “aura”. O imaginário é uma força social de ordem espiritual, uma construção mental, que se mantém ambígua, perceptível mas não quantificável. Na aura da obra há uma materialidade da obra (cultura) e, em algumas

obras, algo que se envolve, a aura. Não vemos a aura, mas podemos senti-la. O imaginário para mim é esta aura, é da ordem da aura: uma atmosfera, algo que envolve e ultrapassa a obra. Esta é a idéia fundamental de Durand: nada se pode compreender da cultura caso não se aceite que existe uma espécie de “algo mais”, uma ultrapassagem, uma superação da cultura. Esse algo mais é que se tenta captar por meio da noção de imaginário. (Entrevista concedida à Revista FAMECOS, nº 15, 2001, p. 75)

Há algo materialmente sólido e alguma coisa que ultrapassa esta materialidade. As imagens no teatro são imagens poéticas, ou seja, sensíveis em si mesmas e compostas de um substrato que transcende o seu sentido de realidade, configurando ela mesma outra realidade. Uma realidade dilatada e expansível no seu sentido denotativo, ela é toda desinteressada embora toda intencionada. A cena teatral deve ser entendida aqui como um corpo vivo, um corpo potente pelo seu constante estado de criação, e que emerge da sua materialidade poética algo imaterial e transgressor. Imagina-se um corpo vivo que possui carne, osso, pele, energia, luz, pulsação, respiração, ação, vibração; que se conectam como uma teia por campos de força em atravessamento⁵. Sendo assim, essas forças geram uma zona de jogo que afetam e são afetadas mutuamente por seus participantes – constituindo, modificando e pulverizando constantemente este corpo vivo. Aqui a arte se faz do homem para o homem e pelo homem, aí a conexão é direta, pois se dá instantaneamente por encontros de um olhar para com outro olhar, de uma escuta para com outra escuta, de um pensamento para com outro pensamento, de muitas energias para com outras muitas energias, de um imaginário incessante para com outro imaginário imensurável. É neste encontro que emerge o modo de ser sensível do teatro, um ato único, com infinitas possibilidades de afetações e substancialidades.

Desta forma, é possível inferir que o

imaginário é o agente motivador da recepção criativa e que, se torna exequível quando configurado por meio da comunicação performativa, ou seja, através do jogo .

O jogo coloca em embates as ações produtivas e receptivas como uma comunicação performativa uma vez que ela é um ato, um diálogo que se constrói tanto pela ação de quem o produz quanto pela ação de quem o recebe, e, o sentido do diálogo é dado pelo resultante destas ações. Ou seja, é por meio do jogo - embates, desafios e riscos - que se pode chegar a um resultado, um possível sentido da comunicação. Os sujeitos do diálogo concebem uma realidade única, uma realidade que eles próprios constituem por meio de uma ação singular daquele instante. Wolfgang Iser fez um estudo do jogo no texto literário possível de transpor à ação dramática. O jogo se dá, a princípio, por uma convenção, uma espécie de contrato entre artista e receptor, em considerar o “como se fosse” o que parece ser, criando juntos uma realidade artificial a partir do “como se fosse” essa a realidade. Segundo o autor, o jogo teria ainda duas vantagens: a de não se ocupar do que poderia significar e a de não ter que retratar nada fora de si próprio, permitindo que a inter-relação (artista/obra/receptor) seja concebida como uma dinâmica que conduz a um resultado final. O jogo é mobilizado pelos espaços vazios com que a obra, por meio da sua incompletude, requisita certa posição do receptor. São as indeterminações que permitem ao texto “comunicar-se com o leitor, introduzindo-o a tomar parte na produção e compreensão da intenção da obra” (Zilberman apud Costa Lima, 2001, p.51). Mas, os espaços vazios não precisam ser necessariamente completados, antes precisam mobilizar a formação do objeto imaginário e as mudanças de perspectiva. A obra oferece pistas que estimulam a criação do objeto imaginário, ou como as imagens devem ser desenvolvidas na mente do leitor, porém o que será produzido não é o saber enquanto tal, mas combinações ainda não formuladas. O prazer na atividade

receptiva manifesta-se neste momento em que sua produtividade entra em jogo, exercendo assim suas capacidades criadoras.

Desta forma, a imaginação torna-se instrumento de prazer justamente por atuar permitindo que o sujeito expanda a obra em si mesmo; ou ainda, que a partir da obra, ele mesmo se expanda e se estenda na medida em que transgredir suas percepções e expectativas. Para Iser o jogo é fundado na nossa constituição antropológica e pode também, com efeito, nos ajudar a captar o que somos. Através do jogo o teatro desafia o público e o próprio sujeito receptor se coloca em desafio, faz suas apostas, entra em combates com suas convicções e cria, na congruência das ações externas e internas, uma nova realidade. É um encontro consigo mesmo a partir do outro, cuja imaginação possibilita o sujeito se experimentar na alteridade da obra. Mas esta experimentação se dá antes pela distancia, pelo afastamento de si que, contraditoriamente, provoca o seu encontro. O prazer desinteressado é ao mesmo tempo o prazer que exige uma tomada de posição, na qual a fruição se dá por certo distanciamento e o sujeito usufrui da sua liberdade para se afastar de si, dos seus hábitos e valores cotidianos. “Ele frui da consciência do seu eu (é seu prazer) e busca sua perda (é seu deleite)” (BARTHES, 1973, p.26), afasta de si para experimentar a si mesmo, abandona-se para adentrar-se. Por conseguinte, o prazer estético realiza-se sempre numa relação de reciprocidade entre os sujeitos e o objeto artístico, tanto na ação desinteressada quanto na participação experimentadora no receptor. Assim, a atitude estética torna-se uma atividade de co-produção do objeto artístico numa necessária relação de jogo, cujo sentido poético é produzido a partir de um imaginário cativado que, por sua vez, exerce sua autenticidade e autonomia. Por meio do jogo, o sujeito frui segundo seu estado de entrega e o prazer emerge de encontros consigo mesmo, da descoberta do desconhecido, da rememoração de algo esquecido, da consciência

do que parecia desabitado, da imersão de afetos que faz reascender a alma e purificar o espírito; produzindo, pois, uma nova percepção de mundo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Através dos estudos da estética da recepção é possível conceber a obra artística em processo de formação por meio do caráter dialógico com o espectador, o qual por meio das suas interferências, interpretações diferenciadas e atos criativos admitem o espectador como co-criador, uma vez que ele se torna participante ativo na construção do sentido da obra.

Desde que o teatro abriu mão do sentido representativo para se tornar expressão, o que molda esta nova estética é o jogo, a relação humana e recíproca de trocas experienciais. Nada foi desertado, contudo foi mobilizado para o sentido do jogo: o jogo da representação, o jogo do simbólico, o jogo da ilusão, da fantasia, do drama, do verossímil, do realismo, do romantismo, etc. Assim também o termo performativo não é aqui identificado como estilo modal de teatro, mas como significado da ação. O sentido da obra só ocorre pelo momento temporal em que a obra atualiza-se no instante do ato receptivo. Na comunicação performativa o diálogo está em jogo, o diálogo é uma ação que exige ser completado, estendido ou confrontado, o diálogo está em jogo e isso implica a presença atuante do receptor. É certamente uma comunicação que implica desafios e riscos, pois o espectador está situado na intimidade da ação, interpelado pelo seu imediatismo ou pelos riscos implicados no jogo.

A estética da presença se instaura e a vida é colocada em suspenso. O jogo precisa mobilizar a imaginação a ponto dos jogadores viverem as imagens artificiais como se fosse imagens reais – não se trata de mera ilusão ou fantasia, mas de permitir que o imaginário experiencie outra

realidade. Os jogadores querem uma realidade colocada à vida, ou ainda, querem colocar em cena o que é propriamente vivo, ser e viver de fato uma realidade outra - a imaginação faz com que esta realidade se presentifique. O artista irá introduzir uma imagem e esta imagem irá se reproduzir.

A ação imaginária na arte foi desconsiderada por muito tempo, ela era associada com freqüência, e restritamente, à ilusão, ao delírio e a loucura. Kant (1724 – 1804) identificara que a imaginação é produtiva, e assim, a arte seria um produto da imaginação. É preciso ainda elucidar e integrar à arte o sentido imaginativo provindo também da recepção, ou seja, a arte é o produto do jogo imaginário de ações produtivas e receptivas.

O imaginário independe de estilo literário ou estético, ele não atua somente por meio da ilusão, ele não faz parte somente do delírio, da construção de algo fora da realidade; ao contrário, ele é criação a partir da realidade e com “interesses” na realidade. Ele é recriação do mundo a partir dele mesmo. Ele é antes parte ontológica do ato estético, renascendo neste sentido, como agente impulsionador. É um caminho de acesso ao inacessível, torna presente algo ausente, e assim emerge o prazer por nos conceder ter ausência como presença, o jogo se converte em um meio pelo qual podemos nos estender a nós mesmo. “Não há em nosso tempo, em nosso mundo, espectadores de teatro que não sejam jogadores em potencial” (GUÉNOUN, 2004, p.150). Não importa se se trata de um teatro trágico, cômico ou dramático; realista, simbolista, ou romântico; “teatro épico”, “teatro da crueldade” ou “teatro pobre”; moderno, pós-moderno ou performativo; a experiência estética é, fundamentalmente, imaginativa e, portanto, criativa. O imaginário está em toda parte: “em todas as alavancas de comando, em todas as engrenagens (...) ele é, decididamente, o mestre do jogo.” (GUÉNOUM, 2004, p.92). Por outro

lado, o jogo sim, necessita de uma pré-disposição tanto produtiva quanto receptiva para o diálogo, para a interação, para a entrega, para os embates e para o risco. Na comunicação performativa, os sujeitos devem estar atentos à experiência, ao ato de deixar que algo se produza em você, alguma coisa se inscreve quando se abre para o acontecimento.

O receptor no teatro é espectador na arte como o é na vida. Está em busca por experiências inéditas, por novas percepções, mudanças, transformações, na busca por novas emoções e por novas paixões que o permita relacionar poeticamente com o mundo. E somente o sujeito aberto à experiência esta apto a mudanças. É uma recepção ousada, que exige autonomia, autenticidade e criatividade.

Por outro lado, para ativar o afluxo imaginário do espectador a fim de que ele reaja à provocação das ações exteriores, é necessário que a imagem artística lhe ofereça não apenas um contato com a realidade cotidiana, mas uma experiência com sentimentos complexos e íntimos, com um substrato espiritual e transgressor e que ainda, conceda ao espectador a competência do ato criativo. Como afirma de modo esclarecedor Juan David Nasio “O que está em jogo não é a transmissão daquilo que se inventa, mas antes a transmissão do poder de inventar”. (apud ALVES, 2007, p. 149)

*NADIANA ASSIS DE CARVALHO é mestranda no Programa de Pós-Graduação em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina, do departamento de Artes Cênicas, na linha de pesquisa *Teatro, Sociedade e Criação Cênica*.

NOTAS

- ¹ Termo usado por Walter Benjamin para caracterizar certo valor sensível e imaterial da obra de arte.
- ² Friedrich Schiller apud Jacques Rancière, *A Partilha do Sensível*, São Paulo, 2005, pág. 35.
- ³ Conceito de imagem por Jean-Paul Sartre em *A imaginação*, 1936.
- ⁴ Entrevista concedida à Revista FAMECOS, Porto Alegre, nº 15, agosto 2001, p. 74.
- ⁵ Termo utilizado por Renato Ferracini para falar das vibrações corpóreas (2013, p.36).

REFERÊNCIAS

- ALVES, Rubem. *Filosofia da Ciência: Introdução ao jogo e as suas regras*. Editora Loyola, São Paulo, 2007.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Tradução de J. Guinsburg. Editora Perspectiva, São Paulo, 1996.
- FERRACINI, Renato. *Ensaio de atuação*. Editora Perspectiva, São Paulo, 2013.
- GUÉNOUN, Denis. *O teatro é necessário?* Editora Perspectiva, São Paulo, 2004.
- GUINSBURG, Jacó. *Diálogos sobre teatro*. Org.: Armado Sergio da Silva. Edusp, 2002.
- HONZL, Jindrich. *A mobilidade do signo Teatral*. Texto extraído da obra *O signo teatral, a semiologia aplicada à arte dramática*.
- LARROSA, Jorge Bondía. *Notas sobre a ex-*

periência e o saber as experiência. Tradução de João Wanderley Geraldi, Universidade Estadual de Campinas, Departamento de Lingüística. Revista Brasileira de Educação nº 19, 2002.

KANT, Immanuel. *Crítica da Razão Pura*. Editora Nova cultura, São Paulo, 2000.

LIMA, Luiz Costa. *A Literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Editora Paz e Terra, São Paulo, 2002.

MAFFESOLI, Michel. *O imaginário é uma realidade*. Entrevista concedida à Revista FAMECOS, Porto Alegre, nº 15, agosto 2001

MERLEAU- PONTY. *O visível e o invisível*. Editora Perspectiva, São Paulo, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: EXO experimental org. Ed.34, 2005.

SARTRE, JEAN-PAUL. *A imaginação*. Tradução de Paulo neves, Porto Alegre. Editora L&m Pocket, 2008.