



A Natureza Performativa da Imaginação Dramática

Rubén Vega Balbás¹

¹Universidad Nebrija – Madri, Espanha

RESUMO – A Natureza Performativa da Imaginação Dramática – A imaginação criativa é um conceito básico na filosofia crítica, que baseia a faculdade de enquadramento do sujeito no centro do processo cognitivo. Ligando o interno e o externo, a imaginação também é fundamental para as metodologias de interpretação dramática. Esta mediação foi alternativamente interpretada na tradição ocidental sob uma perspectiva reversível, ora priorizando o processo que ocorre de fora para dentro (aestesis), ora o oposto (poiesis). Para além de dialética, o artigo irá relacionar a filosofia com a teoria dramática, explorando o drama virtual da identidade, de modo a enfatizar como o transcendente e o empírico se ligam teatralmente.

Palavras-chave: **Imaginação. Drama. Performance. Interpretação. Filosofia da Performance.**

ABSTRACT – The Performative Nature of Dramatic Imagination – Creative imagination is a central concept in critical philosophy which establishes the framing faculty of the subject in the middle of the cognitive process. Linking the internal and the external, imagination is also key for dramatic acting methodologies. This mediation has been alternatively interpreted in Western tradition under a reversible perspective, giving priority to either the process that goes from the outside inwards (aesthesis) or just the opposite (poiesis). Going beyond dialectics, this article will connect philosophy with dramatic theory. My proposal explores the virtual drama of identity to emphasise how the transcendental and empirical get linked theatrically.

Keywords: **Imagination. Drama. Performance. Acting. Performance Philosophy.**

RÉSUMÉ – La Nature Performatif de l’Imagination Créatrice – L’imagination créatrice est un concept central de la philosophie critique qui établit la faculté de cadrage du sujet, dans la mesure où elle joue le rôle de médiateur entre le monde mental et le monde matériel, au milieu du processus cognitif. Liant l’imaginaire à l’externe, l’imagination est également essentielle pour les méthodologies du jeu dramatique. Cette médiation a été interprétée alternativement dans la tradition occidentale selon une perspective réversible, en donnant la priorité soit au processus allant de l’extérieur vers l’intérieur (aesthesis), soit au contraire (la poiesis). Au-delà de la dialectique, cet article associera la philosophie à la théorie dramatique. Ma thèse explore le drame virtuel de l’identité et, si l’imagination et les actes performatifs dépendent les uns des autres en tant que poursuites humaines, avec le terme dramatisation je souligne comment le transcendental et l’empirique sont liés théâtralement.

Mots-clés: **Imagination. Drame. Performance. Jeu. Philosophie de la Performance.**

Para Marcos Ferreira-Santos, *mestre do imaginário* e
para Layla Benitez-James, com gratidão.

Com a finalidade de enfatizar a vantagem das metodologias empíricas no que tange à imaginação e à pesquisa em dramaturgia, não gostaria de iniciar a discussão nem com os diálogos platônicos nem *Da Alma* de Aristóteles, nem os escolásticos nem o Renascimento, nem Kant nem o idealismo alemão, nem a escola hermenêutica nem a partir de nenhuma das tentativas pós-modernistas de superar a metafísica. Se o episódio que estou prestes a relatar expandiu minha perspectiva com respeito à ação e a identidade binária, isto se deve à interação entre texto e contexto, entre observador e cena, isto é, por ser teatral. Em uma academia de boxe no subúrbio, pendurado na parede, entre imagens de heróis locais e Hall da Fama, havia um poster grande e, escrito nele, como um adágio motivacional, uma citação de Eduardo Galeano, literato uruguaio. Alguns jovens estavam treinando, esmurando ruidosamente o pesado saco, quando um raio de sol entrou por uma janela, iluminando a frase grosseiramente escrita à mão em letras maiúsculas – SOMOS O QUE FAZEMOS / PARA MUDAR O QUE SOMOS.

Introdução. O grande show dramático (do visível e do invisível)

Tentando me concentrar nas interações entre identidade e performance após dez anos de pesquisa – intercalados com uma carreira profissional sempre em evolução no teatro –, minha mente ainda era cativa do assunto que eu tinha defendido no meu doutorado alguns meses antes quando essa visão surgiu a minha frente como uma síntese marcante. A citação, da qual marxistas do mundo inteiro tinham se apropriado, enfatiza como cada abordagem à questão da identidade termina presa à autorreferência e à recorrência e, sob o repetitivo mantra das teorias antiessencialistas, valorizo a impossibilidade de escapar permanentemente a um determinado tipo de substância a ser lembrada. Como não tinha me dado conta disso quando li *O livro dos abraços* (*The Book of Embraces*, 2016 [1989], p. 92), não pude terminar com a citação colocada na epígrafe da tese. Ao invés disso, mencionei Richard Dimsdale Stocker (2014, p. 77), um humanista espiritual britânico quase desconhecido que, no começo do século XX, usou outras palavras – “Somos, pois agimos. Na medida em que o fazemos, tornamo-nos”. De maneira menos clara, mas relevante como advertência sobre os riscos da

questão, lembro-me de Bauman (1996, p. 19) ao indicar que a “Identidade é uma projeção crítica daquilo que é exigido”, e de Lévi-Strauss (1983) no curso 1974-75 no Collège de France, ao enfatizar a identidade como “[...] um tipo de lar virtual que achamos indispensável como ponto de referência ao explicar um determinado número de coisas, sem, contudo, jamais ter tido qualquer existência real” (apud Pultar, 2014, p. 13). Por sua parte, penso que o que Rimbaud escreveu em uma carta ao seu professor George Izambard em 1871 – *Je est un autre* – merece ser honrado na parede em uma academia de boxe. O raio de luz, o odor da transpiração e o som surdo dos murros asseguravam que, para aqueles sujeitos de luva, a *mudança* era para valer e eles não tinham nenhuma dúvida de que a *ação* era a maneira de realizar a mudança no sentido mais dramático. O dia estava terminando e a último raio de luz antes da noite chegar estava abrindo caminho para o reino de fantasmas por vir. A maior parte dos meninos e meninas praticando boxe sombra lá já eram pugilistas nas preliminares profissionais locais, embora alguns já tivessem até mesmo conquistado títulos em outros estados. Costumavam vir à academia nas noites de sexta-feira, depois que as pessoas comuns e os amadores tinham saído para namorar, ir ao cinema ou jantar com a família. Assim, não estavam lá apenas para manter a forma, mas *para se tornarem seu próprio alter*. Como um super objetivo nos esportes e na vida, todos estavam tentando sair da penumbra das lutas na academia em troca das luzes de grandes embates; não estavam procurando por uma identidade, estavam apenas imaginando uma ruptura possível.

A teoria estava sendo conformada perante meus olhos de maneira mais convincente do que em qualquer uma das minhas leituras; no teatro, como na vida, tudo que se precisa é iluminação a partir de uma projeção virtual para que a ação tome conta. É sabido que cada boxeador acredita na possibilidade de sagrar-se campeão do mundo, de que mesmo sendo castigado contra as cordas, sempre é possível vencer, que uma única ação pode transformar a realidade de dentro para fora. A fantasia compartilhada de que é possível transformar-se em outro – se você já for alguém – resulta em uma fé dramática coletiva. Conquistar o cinturão não é uma possibilidade baseada em estatísticas, não é nada menos do que uma fantasia que a ação pode transformar em realidade em um instante porque, conforme Deleuze explica em seu texto sobre dramatização, a plausibilidade é o oposto da realidade, não a virtualidade (Deleuze, 2002 [1967]). Sob iluminação adequada, fica

provado que o poder da ação transformar qualquer virtualidade imaginável em um fato: deleuzeanos e pugilistas assumem isto como dado. Embora *o teatro do eu* deva ser representado longe dos refletores, antes que as câmeras cheguem, antes que os fãs aplaudam o nome de alguém, é necessário enfrentar a penumbra das academias, tornar-se um deles, porque os sonhos devem ser sonhados antes de finalmente se concretizarem.

A luz é um símbolo antigo de Conhecimento, de Ciência. Assim como Dionísio o é para a Comédia, Apolo, deus da Tragédia, também é símbolo da Luz. No nosso mundo, completamente povoado de telas de cristal líquido que ocultam a escuridão, o Rei Olho vive e reina como mestre soberano. Antes do *pay-per-view*, o Movimento Situacionista anunciava que a realidade especular tinha se tornado uma aberração global; seu parecer não conseguiu evitar que se transformasse em realidade. Até mesmo a Alegoria da Caverna de Platão pode ser pensada como uma advertência a como o olho pode ser enganado pelo movimento das sombras geradas pela luz. Porém, muito antes que a sociedade capitalista desenvolvesse a indústria do entretenimento visual global por meio de imagens corrompidas em simulacros, a antiga filosofia indiana já conhecia o terceiro olho, não visível na face, responsável pela consciência. O soco que não é visto chegando é o soco que o no-cauteia. A identidade flutua entre o excesso de exibição e a invisibilidade total.

Sou o 'eu' que enxergo e também o 'eu' que não enxergo. Ambos os 'eus' são fundamentais; um não pode existir sem o outro. Como o ator pode criar esta parte invisível? (Donnellan, 2008, §9).

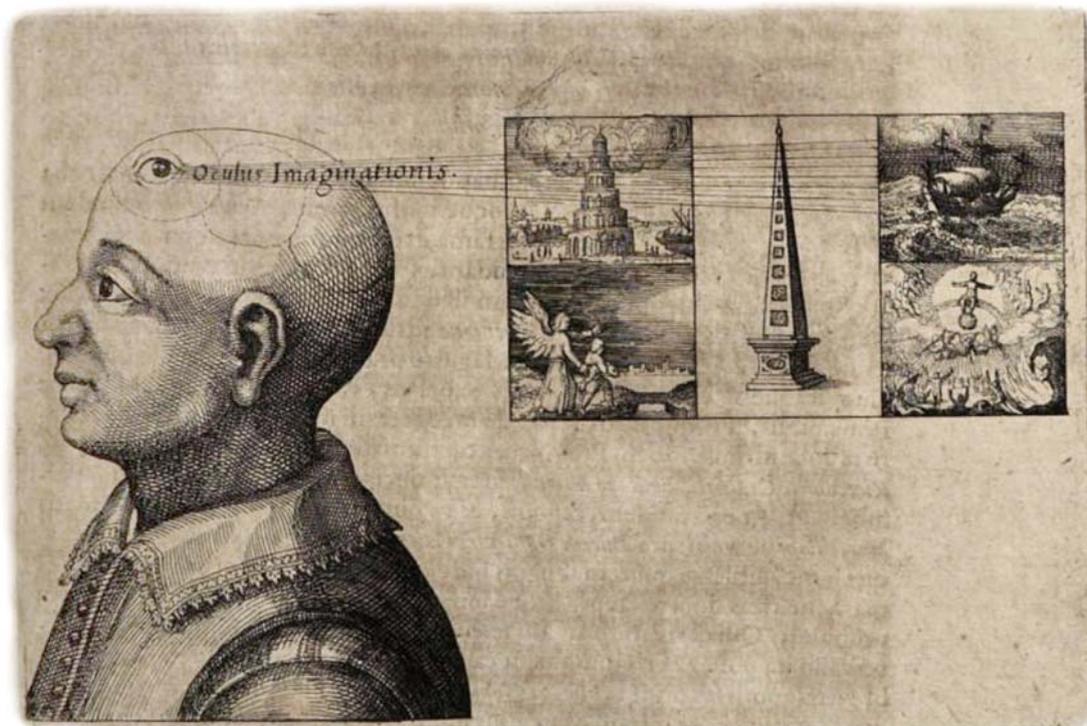


Figura 1 – Oculus Imaginatiois. *Ars Memoriae*. Fonte: Fludd (1619, p. 47).

Se aceitarmos o termo – depois de ser revelado que significa *muito pouco, demais* ou *nada* (Brubaker; Cooper, 2000), – a identidade – independentemente do que possa significar e considerada apenas por interação simbólica – pode ser definida como a performance oriunda *daquilo que existe* – o existente – e cria seu próprio status por meio da autorreflexão. Se a identidade for considerada como real, a realidade deve ser imaginária. Observada do ângulo oposto, evitando a terminologia para identidade, evitando a recorrência e adotando uma perspectiva construtivista, é razoável aceitar que a imaginação sempre é performativa, pois a identidade sempre é dramática. Etimologicamente, ação deriva de $\delta\rho\alpha\mu\alpha$ – drama – e a imaginação deriva tanto da luz e da semelhança visível a ser reivindicada por direito próprio como uma faculdade criativa constitutiva do pensamento crítico do sujeito. Herdeira da antiga oposição dualista ao oculto, a luz autoriza imagens representativas para descrédito de farsantes, quando a imaginação for de agora em diante defendida como dinamismo autônomo que leva a consciência a se revelar a partir do brilho ou das sombras. Tal como o antigo domínio de Osíris sobre Tifão, a prevalência do visível reforça o pensamento lógico em relação ao mítico, fazendo com que com que nos agar-

remos ao método científico como Narciso fez com as imagens, apaixonando-nos por nosso próprio reflexo. Agora que as imagens são onipresentes, independentemente de serem reais ou falsas, acredito que valha a pena a tentativa de repensar a imaginação como o drama da consciência, além do predomínio do sentido da visão, devolvendo a luz a sua origem mística, apesar da literalidade.

Agora sobre a vela...

Durante o sono, a razão suprimida, a mente cria um contexto autossuficiente de existência. Não é necessário desejar que os sonhos se concretizem: já o são. Olhos fechados, durante aquele segundo de silêncio antes que a chama da vela se extinga, as imagens são completamente mentais, mas não por esta razão irreal. Posso imaginar; portanto, posso ter uma imagem de que existo. O objeto do meu propósito não precisa ser materializado em frente aos meus olhos para confirmar a verdadeira existência de minha (in)consciência desejan-te, aquela que emerge precisamente do livre ato de projeção simbólica.

Conforme a etimologia, a maior parte da literatura filosófica na tradição ocidental vincula imaginação com iconicidade, isto é, com a semelhança visível, embora eu pense que comprometer a tradição da terminologia ao associar, ao contrário, a imaginação com a mágica, representa uma virada que pode se adequar melhor à imaginação performativa para fins de discussão. Concordo com Glenn Most de que “[...] uma teoria da imaginação na Grécia antiga mais satisfatória pode preferir fontes populares sobre mágica, religião e emoção às discussões dos filósofos” (apud Shulman, 2012, p. 311). Especialmente desconsideradas nos discursos científicos, as amplas raízes da imaginação mágica e seus fundamentos míticos no esoterismo ocidental foram frutuosamente explorados por Antoine Faivre (2000, p. 99-136). *Magus* é um termo que sabemos que precede a terminologia grega e, em consequência, resulta ser útil para superar não dialeticamente a dialética. Em oposição, o termo latino *imago*, imitação, conecta-se com o εἰκασία grego (*eikasía*), um termo que desempenhava um importante papel na constituição da metodologia científica que separa dialeticamente *aparências* do conhecimento verdadeiro. Como o filósofo platônico persegue as Ideias e as Ideias exigem um teatro para se manifestarem – um lugar para serem contempladas, um corpo a habitar –, o teatro e a filosofia dialética, portanto,

encontram-se dramaticamente um com o outro ao confrontarem imagens falsas, reflexões ilusórias e fantasmas. Em sistemas visuais lógicos como o nosso e como também eram a República platônica e a Cidade de Deus agostiniana, a imaginação não pode totalmente ser revogada, mas deve ser suficientemente domesticada; embora constitua um perigo, pois pode tocar a alma e seus sentimentos, a imaginação também é armazenada pela Ciência como nossa única interface para interagir com a realidade. *Materia sensibus signata*, conforme São Tomás de Aquino descreveu – a realidade quantificável já materializada –, só pode ser apreendida por meio dos sentidos, só pode ser imaginada na medida em que só podemos aspirar a admirar a exibição da verdade a partir do lado escuro do teatro. “Quem são os verdadeiros filósofos?”, perguntou de modo incisivo o irmão mais velho de Platão, Glauco, em *A República*. “Aqueles para quem a verdade é o espetáculo pelo qual estão apaixonados”, respondeu Sócrates (Plato et al., 1914, V, 475e). Os filósofos procuram apreender a verdade de maneira imaginativa, enquanto os mágicos se voltam para a natureza imaginária da verdade. E os artistas? O talento artístico deve resistir como um espaço de liberdade para que a imaginação continue engraçada, louca ou tola, sem que, desse modo, deixe de conectar o perecível e o sublime.

A razão dialética é lógica; assim, deve ser presumido um estado não-questionável de pré-existência. Consequentemente, as Ideias, que são iminentes, não podem ser imaginárias: a imaginação nos traz a experiência da verdade, mas compreender a realidade como resultado fractal de um poder imaginativo transpessoal não é tão logicamente defensável – isto seria o mesmo que admitir que o mito do *Theatrum Mundi* não é alegórico, mas literal. A imaginação poética não pode ser considerada à risca como capaz de trazer o não-ser ao ser como se a poiese fosse feitiçaria; mesmo a famosa declaração em *O Banquete* (205c) não era de Sócrates, mas de Diotima, profetiza do amor. Fertilidade, guerra e amor estão associados à mágica imaginativa feminina conforme múltiplas perspectivas (Pollock; Turvey Sauron, 2007). Circe, Afrodite, Tanit, Istar, Inanna, Ísis e remontando à Vênus neolítica, as deidades femininas representadas pela estrela d’alva também estão relacionadas com os *descensus ad infernos* e a vida após a morte. A faculdade criativa da alma pode comprometer todo o sistema lógico se for considerada mágica: pode-se soprar as velas do bolo como se cada dia fosse seu próprio desaniversário.

De acordo com Porfírio, o Fenício, na língua persa *magus* se refere a “*divinorum interpres et cultor*” (apud Pico della Mirandola et al., 2012 [1486], p. 419). *Magi* na tradição oriental, *sacerdos* em latim, eram adoradores e intérpretes do divino. Por analogia, os mágicos conseguem reconhecer aquilo que, sendo visível, só é enxergado por iniciados – sonhos, espelhos e corpos celestiais através dos quais a ordem natural se auto manifesta – , e por meio da ressonância, podem exercer sua influência sobre o ordenamento. A imaginação não é apenas um mecanismo produtivo, também constitui a essência natural de tudo que existe em transformação, ou, nas palavras de Aristóteles sobre a alma, a “imaginação deve ser um movimento resultante de um exercício real de um poder do sentido” (Aristotle, 1908, 3: III, 428b-429a). Além disso, esta famosa leitura sobre produzir e tornar-se recorre à metáfora da luz para explicar como a potência *irradia* sobre o real “como um tipo de dispositivo (ἔξις)” (Aristotle, 1993, p. 60), e o dispositivo é uma chave para as teorias não-essencialistas sobre o binômio identidade-performance. A poiese é mimética e produz fenômenos, enquanto a mágica é analógica e traz conhecimento de uma realidade geométrica, recursiva e incessantemente transformadora; ambas, mágica e poiese, se reúnem para a dança sagrada de Shiva, irradiador de poder cósmico. De acordo com Plotino (1918), mestre de Porfírio, a imaginação é a natureza da arquitetura cósmica, e um mago é o ministro da natureza e não meramente seu hábil imitador (Pico della Mirandola et al. apud Pico, 2012 [1486]). A estética rejeita zombaria, as falsas formas, enquanto a epistemologia tenta anular a mágica de uma vez por todas, não apenas a falaciosa, mas totalmente, porque todo tipo de mágica compromete o fluxo cronológico e a continuidade do espaço, levando a consciência rumo a um *impulso* suspenso.

*This magic moment
While your lips are close to mine
Will last forever
Forever, 'til the end of time
So why won't you dance with me!*

Conectar o estudo da imaginação à mágica corresponde à intenção especular do desenho de Bruno sobre a imaginação para descrever a ordem mágica. Além disso, este vínculo exige uma chave a mais para ser compreensível: a memória. Assim como durante a gestação, a imaginação poética projeta-se para o futuro, embora a imaginação mágica se concretize em um

plano etéreo, o plano da leveza e da reminiscência, o *Anfiteatro della memoria* (*Teatro da memória*, Camillo, 2007 [1554], p. 8), ou “o mundo sutil da Alma, o mundo de Malakût, *mundus imaginalis*. Outros já falavam da ‘Crônica de Akasha’” (Corbin, 1989, p. xvii). O demiurgo personifica uma figura no teatro da filosofia que contribuiu para legitimar a consideração excludente de um único Criador Supremo, mas imaginação cósmica, conforme trazido por Proclus (2007, p. 143) em seu comentário ao Timeu de Platão, representa mais fertilmente o estado sensível de pensamento intuitivo, que “tem nele impressões invisíveis dos sensíveis que vêm a existir na história inteira do cosmos”. Referindo-se a Bruno em *De Vinculis in Genere* (*Relato geral de laços*, 1879, V. III), a imaginação mágica atua como a corrente das correntes (*vinculum vinculorum*), desvelando o não-visto e conectando o interno com o externo, o material com o espiritual, realidade e sonhos, seus lábios e os meus.

A dualidade não necessariamente implica em dialética. O raciocínio lógico somente pode implementar seu método se as polaridades forem mutuamente exclusivas e na ausência de qualquer outro terceiro elemento que poderia possibilitar um estado atual não-verdadeiro/falso. O monismo nunca negligenciou os dualismos, assim como as partes de algo não negam sua autonomia. Para o desenvolvimento da filosofia dramática, a imaginação foi, entretanto, repetidamente dividida entre o poético e o estético. A distinção *Einbildungskraft / Phantasie* (imaginação / fantasia) provavelmente deve ser creditada à influente obra de Ernst Platner, *Anthropologiede für Aerzte und Weltweise* (*Antropologia para médicos e conhecedores*, 1791 [1772]). Tanto poetas românticos ingleses – Coleridge (1984) e Wordsworth – como idealistas alemães – Fichte, Schelling e Goethe – invocaram este léxico para diferenciar imaginação produtiva – que é vivida (*lebhaft*) – de fantasia – que é mecânica (*mechanische*). Mas foi Kant que reconheceu a imaginação como uma faculdade criativa determinante, e a discussão de seu papel com respeito à cognição e à percepção é uma das contribuições mais notáveis da filosofia crítica; tornou-se tão decisiva para a conceitualização do sujeito autônomo como para o florescimento das ciências. Apesar do racionalismo que lhe dá um status especial nos sistemas ontológico e epistemológico diferenciados, separado da fantasia, a imaginação sintética assegura a persistência de excisões diacríticas – entre o físico e *aquilo* que está além do físico, entre o dentro e o fora, objeto e sujeito, conhecimento e

ser. O método dialético, ao criar polaridades distintas, isola a imaginação do pensamento mítico-mágico. Independentemente daquilo que distinguir os resultados lógicos do raciocínio resulta, conseqüentemente, subsumido, revogado como uma armadilha constitutiva. Deleuze, em sua quarta aula sobre Kant, explica que a imaginação resulta muito mais valorizada quando, além da produção de imagens, é reconhecida como uma faculdade indispensável para a determinação do espaço-tempo. “O que um matemático ou um geômetra fazem? Ou, em outras palavras, o que faz um artista? Farão produções de espaço-tempo” (Deleuze, 1978, s.p.). Embora esta ideia possa ressoar com a suspensão mágica, o resultado de *Einbildungskraft* – aquela faculdade que melhor consegue ser traduzida de qualquer outra maneira que não seja a imaginação – é produzir uma experiência subjetiva de dispositivo. Por sua vez, a imaginação mágica não exclui a fantasia, denominada por Kant (1997, p. 49) como “*facultati fingendi*”, pois a ilusão é um requisito para a arte do teatro.

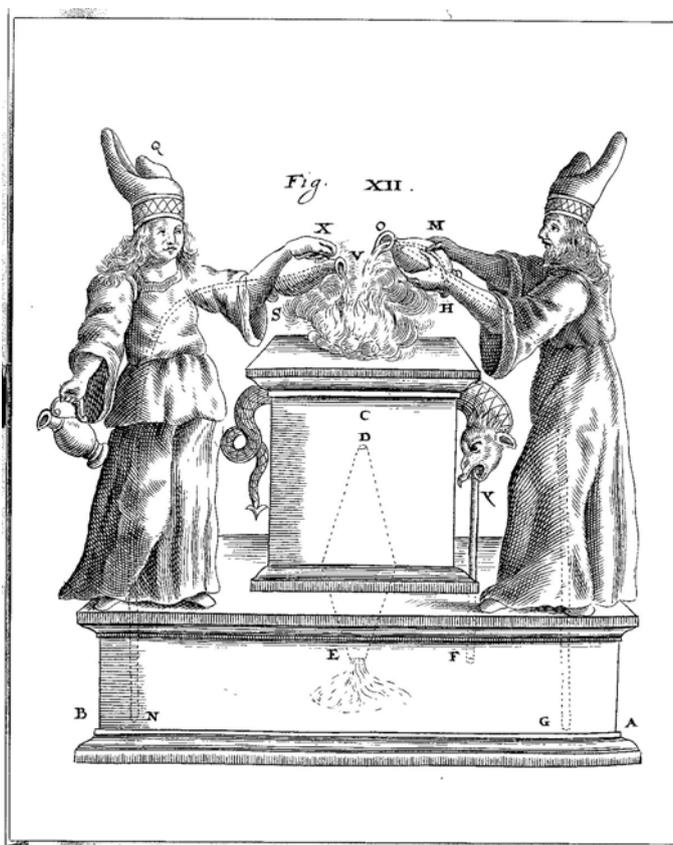


Figura 2 – Ilustração de Athanasius Kircher mostrando a tecnologia por trás da magia de Ísis e Osíris; incluído em *Mechanica Hydraulico-Pneumatica* (Schott, 1657, p. 245).

Fonte: Athanasius Kircher Correspondence Project.

A imaginação poética

Se o racionalismo crítico tinha negligenciado a fantasia como processo cognitivo secundário em comparação com a centralidade do raciocínio produtivo, a antropologia simbólica fez o oposto. As monografias mais conhecidas de Durand – *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire (Estruturas antropológicas do imaginário, 1960)* e *L'Imagination symbolique (A imaginação simbólica, 1964)* – são dedicadas ao simbolismo do pensamento criativo, estendendo a antropologia via análise mitológica. Em vez de imaginação, Durand concebe *l'imaginaire* (o imaginário) como um campo metafísico relacionado à projeção ontológica de expressão criativa pessoal. Jung e Lévi-Strauss, como o fez Durand, analisaram o simbolismo humano na estrutura do estruturalismo e, reconhecendo a centralidade da simbolização linguística, estudaram experiências míticas, rituais e religiosas.

Em comparação com a imaginação produtiva, a *imaginação poética* se refere ao *significado sustentado* que o pensamento metafórico promove. A imaginação poética também concerne ao sentimento e à cognição, conforme Ricœur arriscou (1978b), traduzindo o fenômeno em uma variedade de hermenêutica – na qual a realidade autêntica não é buscada. A gênese da imaginação poética pode ser remontada à mesma fonte misteriosa de onde emana a linguagem como aptidão simbólica da espécie. Contra a invocação sugestiva de memórias e a interação de fantasias, além da dialética de produção/reprodução, Bachelard estava entre os primeiros a reivindicar com vigor que a imaginação era “um poder substancial da natureza humana” (1961 [1957], p. 16). Assim, ele consegue mercedamente ser reconhecido como um filósofo da imaginação. Muitos aspectos poderiam ser destacados em seu legado para mostrar como a imaginação diz respeito ao drama, pois consegue fazer a matéria interagir com a psiquê. Também em *La poétique de l'espace (A poética do espaço)*, ele enfatiza que a imaginação se revela através de *vives actions* (ações vividas) encarando o futuro (*ibid*). Rumo a uma psicologia da imaginação, Bachelard, em *L'Eau et les Rêves (Água e sonhos, 2016 [1942])*, insiste em sua materialidade, e em *La Psychanalyse du feu (A psicanálise do fogo, 1938)* afirma que “mais do que a vontade, mais do que o *élan vital*, a Imaginação é a verdadeira fonte de produção psíquica” (Bachelard, 1964, p. 110).

Sartre, em *L'imaginaire (O imaginário, 1940)*, encontrou na fenomenologia o método para ir além da metafísica crítica, concluindo que “[...] a imaginação não é um poder empírico acrescido à consciência, mas é o todo da consciência, quando realiza sua liberdade” (Sartre, 2004b, p. 186). A metáfora do teatro é mais uma vez trazida para reconhecer o poder da poiese dramática de literalmente transformar o ator em personagem, ao invés de figurativamente.

A transformação que é feita aqui é semelhante àquela que discuti no sonho: o ator é inteiramente apoderado, inspirado pelo irreal. Não é que o personagem seja *realizado* no ator, mas que o ator é *irrealizado* no personagem (Sartre, 2004b, p. 191).

A imaginação poética não cria a imagem nem a representação, mas o poder de imagênesse. Por isso, e em concordância com Ricoeur (1978a), a imaginação poética concerne mais ao drama mais do que ao pathos, à ação mais do que aos sentimentos, e, ao indicar a possibilidade do irreal, ao proclamar a utopia, transcende a esfera do discurso para impactar a ideologia; supera os limites da consciência individual ao estabelecer um imaginário social. Merleau-Ponty, como Sartre, também recorre à metáfora do teatro, mas seu apelo vai na direção oposta, afirmando que o pensamento filosófico depende de manter a realidade e o imaginário separados como *palcos* diferentes. Em *Le visible et l'invisible (O visível e o invisível, 1964)*, ele insiste que “com ‘real’ e ‘imaginário’ estamos tratando de duas ‘ordens’, ‘dois palcos,’ ou ‘dois teatros’ – o do espaço e o dos fantasmas” (Merleau-Ponty, 1968, p. 39). Apesar de negar a imaginação da realidade, uma das contribuições mais interessantes de Merleau-Ponty está a articulação dobrada da carne dentro / fora – o *quiasma* – e o reconhecimento de um nada generativo no entre, como “a escuridão necessária no teatro” (Merleau-Ponty, 2002, p. 115). O antagonismo entre Merleau-Ponty e Sartre personaliza o drama entre realidade e imaginação. Enquanto o primeiro dialeticamente critica a dialética ao discutir que o imaginário não pode ser igual à realidade, o último defende a *ação imaginária* como o poder ativo de reunir possibilidade e necessidade passando por cima de qualquer quiasma, a práxis da unificação. No *corner* azul do ringue, Sartre (2004a, p. 45) considera que “se esta realidade é criada [...] pode existir apenas no imaginário (*l'imaginaire*), ou seja, como o correlativo de um ato de imaginação”. No *corner* vermelho, Merleau-Ponty defende que argumentando que “quando a [imaginação] tenta se impor sobre as coisas, de repente re-

torna ao irreal do qual nasceu. Torna-se... teatro” (Merleau-Ponty 1973, p. 118). Sendo a intenção criticar o método dialético por meio da ação, do teatro e da imaginação, não me parece estranho encontrar Sartre caindo para trás na mais doce das ciências, boxeando.

Imaginação em Drama

Como a epistemologia e a ontologia aproveitam termos teatrais para lidar com a imaginação, da mesma forma a teoria dramática mergulha nas profundezas do conhecimento e do ser. Um dos princípios de toda metodologia moderna de atuação é dominar a interconexão criativa entre imaginação e performance. Atuar permite uma abordagem empírica à imaginação, enquanto a filosofia nunca escapa totalmente de considerações teóricas; a performance transforma naturalmente símbolos em ação e vice-versa. Se os personagens aparecem no palco fisicamente é porque as metodologias de atuação são baseadas na necessidade de a existência interna ser interpretada para reconhecimento. Em consequência, a teoria baseada na prática pode ser tão reveladora quanto a prática baseada na teoria. Durante o primeiro quarto do século XX, o espírito que provocou a busca por sistematizar as técnicas de atuação deveria ser considerado entre os processos de modernização que impulsionaram as ciências tradicionais para reestruturarem suas metodologias, e as modernas – psicologia, sociologia, antropologia e linguística – a se consolidarem. Entre os mais influentes da primeira geração de alunos de Stanislavski, Vsevolod Meyerhold, Sergei Einsestein, e Michael Chekhov reuniram práticas e pesquisas teatrais para consolidar o objetivismo científico e a filosofia transcendental da arte. Dirigida a profissionais do teatro, em descontinuidade com a confrontação dialética entre materialismo e idealismo, as metodologias baseadas na ação psicofísica afirmam uma compreensão integrativa da *vida do espírito humano* devido à maneira como a imaginação criativa é reconsiderada. Com a intenção de veracidade, nas teorias dramáticas modernas, a imaginação torna-se crucial para a concepção da performance psicossomática. Para verissimilitude dramática e senso de realidade, a imaginação incorporada implica em um avanço, mas não uma novidade total: nas ciências modernas, o sujeito, preso à faculdade de sintetização produtiva abstrata, o predomínio de pesquisa racional e o método dialético são centrais. A excepcionalidade da compreensão de imaginação poética de Schelling para superar a oposição entre sensível e inteligível representa, mais do que um débito, um precedente notável

para o *naturalismo espiritual* de Stanislavski. A imaginação finalmente escapa do domínio do Logos para unificar consciente e inconsciente, objeto e sujeito, visível e invisível, matéria e espírito. Uma conhecida citação de *Ideen zu einer Philosophie der Natur (Ideias para uma Filosofia da Natureza, 1797)* de Schelling (2001, p. 42), “A natureza deve ser a Mente tornada visível, a Mente sendo a Natureza invisível” ecoa este poder místico de imaginação através da antiga alegoria de luz e do visível. A tradição dármica – e sua própria metáfora visual – também deve ser considerada como influente nas ideias de Stanislavski, dada a importância da imaginação criativa quando ele situa a faculdade para a produtividade mental no *olho interno*. Entretanto, a relação entre consciência e imaginação em pedagogias de atuação psicofísicas pode ter recebido a maior influência dos fundamentos antroposóficos que Rudolf Steiner alcançou ao fundir Bruno, Schelling, budismo e hinduísmo na filosofia da arte de Goethe, Nietzsche e Schopenhauer. Por sua parte, Michael Chekhov, um dos mais conhecidos discípulos de Stanislavski, desenvolveu suas metodologias diretamente sob a influência da Antroposofia, encontrando diferentes abordagens para colocar seus princípios em prática. Para Stanislavski, a imaginação é o estímulo interno a partir do qual a ação externa deve emanar e, conseqüentemente, uma dimensão chave para a consciência de um ator dominar. Já para Chekhov, a imaginação ganha transcendência como a energia invisível que é reconhecida não apenas por irradiar do *corpo imaginário* do ator durante o que ele chamou de *gesto psicológico*, mas para consolidar um estado comunicativo e coletivo, a *atmosfera* – a alma da performance que surge da relação com a plateia. A importância do intercâmbio comunicativo com o espectador também era especialmente apreciada por Meyerhold, que diferia de Stanislavski pela direção que o trabalho do ator deveria assumir; enquanto Stanislavski enfatizava o modo de dentro para fora, Meyerhold fazia o oposto. É verdade que Stanislavski estava em busca de um sentido de veracidade dispensado no melodrama burguês, assim ele era contra técnicas de atuação baseadas em clichês pessoais do ator. Considerava que apenas ações que emergem da emoção interna real poderiam sustentar o patético simulacro da vida (Stanislavski; Benedetti 2008).

Ao contrário, Meyerhold, influenciado pela Reflexologia de Pavlov e pelo Taylorismo, afirmou em seu ensaio *The Actor of the Future and Biomechanics* (1922) que métodos *inspiracionais* só podem levar o ator a desabar sob sua própria emocionalidade, e ele escolhe a maneira que vai de fora para

dentro, priorizando o fisiológico sobre o psicológico (Meyerhold, 1988). Se Stanislavski dá importância às capacidades do ator criativo, Meyerhold se concentra na imaginação da plateia. Conforme escreveu em 1907, referindo-se à recepção, quando oposta à limitação do teatro naturalista e livre da imitação (Meyerhold, 1988).

Além da dialética dentro/fora, assumindo que a imaginação é fundamental ao cumprir o processo comunicativo tanto na poética como na estética, inobstante as categorias de produtivo/reprodutivo, a compreensão mais reveladora de imaginação como uma fonte de poder criativo autônomo não do ator nem do espectador, mas do espaço intermediário, da atmosfera, como Chekhov a chamou: um estado energético coletivo. As pedagogias da atuação são focadas no desenvolvimento de habilidades individuais, mas estas habilidades devem consistir em perceber e administrar um dinamismo coletivo. Lee Strasberg, continuador da segunda geração de Stanislavski nos EUA, também desenvolveu sua metodologia de atuação sobre a imaginação do ator, que é sistematicamente treinada para *recriar e reviver* a performance no palco (Strasberg; Cohen, 2010).

Para romper com a ativação imaginativa sentido-memória, Adler (2000) e Meisner, que participaram do *Group Theatre* cofundado com Strasberg (1934-41), também elaboraram seus métodos com base na imaginação dramática. Adler defende que as emoções emanam das ações em *circunstâncias imaginativas* ao invés de emanarem das emoções. Com ele, Meisner (1987, p. 128) aponta: “Não seja um ator. [...] Seja ser humano que exterioriza o que existe sob circunstâncias imaginárias. Não ofereça uma performance. Deixe a performance oferecer você”. Nuances sutis sobre o status de realidade atribuído à atuação dramática podem finalmente ser categorizadas tanto na *primeira* como na *segunda* posição que foram discutidas de forma memorável por Diderot em sua publicação póstuma *Paradoxe sur le comédien (O paradoxo da atuação, 1830)* – para um sentido dramático de realidade, é necessário que o ator sinta de verdade ou, ao contrário, a imaginação dramática consegue converter a atuação em realidade?

Posições dialéticas em teorias de atuação dramática clássicas – Stanislavski / Meyerhold, Strasberg / Adler – ressoam com a discussão entre Sartre e Merleau-Ponty – a ação imaginária é uma falácia? Eu reconsideraria ir mais fundo nesta pergunta para não ser pego no ciclo recursivo de identificação/diferenciação do ator com seu próprio fantasma. Qualquer aborda-

gem pragmática à imaginação dramática consideraria a atuação não em termos de mimesis, mas em termos de transformação, de movimento, do dinamismo que tanto atores como espectadores podem se deparar – em termos de performance. Nikolai Evreinov, contemporâneo de Stanislavski profissional de teatro, faz alusão à teatricalidade não como uma metáfora, mas como um instinto real de todas as formas de vida; insiste que “[...] uma fantasia é a base de todas as artes e que o poder da imaginação não seria poder se não pudesse transformar coisas não-existentes em existentes” (Evreinov, 2013, p. 190). A pretensão radical da performance durante a segunda metade do século XX levou alguns críticos a confrontar dialeticamente a performatividade e a teatricalidade, ofuscando o núcleo performativo do teatro, a dimensão teatral da performance, e o papel comum da imaginação para conectar o físico com o simbólico, o visível com o invisível, tanto nas artes como na vida cotidiana.

Conclusão: o drama da identidade virtual

Embora a imaginação crítica tenha sido extensamente discutida, a crítica imaginativa cuidadosa ainda é aguardada. Concordo com Zarrilli (2009, p. 39) em “[...] como concebemos a imaginação de maneira pouco imaginativa” e a importância excessiva dada às formas provavelmente tem muito a ver com isto. Herdeiro do simbolismo russo que celebra o poder criativo da linguagem, Evreinov (2013, p. 63) sintetiza em uma sentença a dependência entre imaginação, teatricalidade e identidade: “imaginar-se diferente daquilo que realmente se é constitui a própria essência da teatricalidade”. Não obstante, a evidência de um eu pré-fabricado é equivocado para com a suposição da identificação entre ator e personagem, da existência de uma consciência não-imaginativa que poderia permanecer distante do drama, da possibilidade de uma identidade teatralmente ser adquirida a partir de qualquer coisa além da diferenciação repetitiva com um oposto constitutivo. Dramatização é dinamismo, uma série repetitiva de determinações espaciais-temporais, e o procedimento dramático pelo qual o sujeito se apresenta na existência pode ser considerado uma *virtualidade ritualizada* devido a sua condição teatral repetitiva. Portanto, e através da repetição, o sujeito não pode ser identificado, mas diferenciado – esta é a compreensão deleuzeana de individuação como *encarnação dramática* (1993 [1968]). A repetição relaciona-se com a materialização e é contrária à representação. O

aqui e agora alegado por todos os sistemas de atuação se refere a esta necessidade de presença, de *presença diferencial* (Cull, 2009): aquilo que não pode ser retratado, mas encenado, não representado, mas apresentado repetidamente. Como a vida é teatral *per se*, o teatro representativo torna-se reiterativo e esgota qualquer possibilidade de dinamismo na mesma maneira que a identidade: tem a habilidade de construir uma existência estável que seja igual a si mesma e capaz de se mostrar em iterações múltiplas sem transformar sua própria essência. Em consequência, o papel da imaginação é “extrair algo novo da repetição para extrair a diferença dele”, e assim, a respeito da incorporação espacial-temporal, “é a imaginação que deve apreender o processo de materialização” (Deleuze, 1994, p. 76; 220). Imaginação é ação *em essência*, e, como toda ação, adquire sua capacidade de transformação a partir do poder da imaginação – um poder virtual que se torna real na relação entre atores e espectadores. A compreensão de imaginação para significar a ação desenreda os laços literais com formas visíveis – não é nem iconicidade nem semelhança que descreve a imaginação, mas movimento, a capacidade de transformar. O que chamo de imaginação dramática resume a atividade generativa transpessoal a partir da qual deriva a consciência livre. Mais do que afirmar uma imitação evasiva que se assemelhe à realidade, a imaginação – considerada como performance – consegue desafiar a realidade através de um estado virtual que ratifique a dimensão invisível de uma natureza mutável permanente. Ao se conectar dinamicamente com o pensamento, o sentimento, e a atuação, a imaginação dramática se refere à identidade, ao teatro do eu. Qualquer consideração psicológica do indivíduo deve ser subordinada ao palco no intersubjetivo que a imaginação estabelece no grau zero – aquele espaço-tempo vazio, mas ativo – que preexiste e permite o drama da existência. A consideração desta cena virtual como um vácuo imaginativo transcende a dicotomia aparentemente inevitável entre ontologia e epistemologia, entre o *Sein* transcendental e o *Dasein* situado, de acordo com o qual Heidegger apreendeu a fenomenologia existencial. Se o método dialético procura por identidades que dividam diacriticamente a alteridade, parece razoável fazer esta pergunta: “A imaginação não teria algo a ver com o conflito entre identidade e diferença?” (Ricœur, 2006, p. 235). Como uma alternativa ao *Einbildungskraft* esquematizador, a imaginação dramática reconhece a diferença constitutiva não como resultado do processo de diferenciação, mas como um poder criativo sustentado pelo cancelamento

provisório do ego e de seu alter. Em outras palavras, a dialética da identidade nunca consegue resolver o dilema ético entre o eu e o outro – pois estabelecem sua existência de maneira recíproca. Em comparação, a imaginação dramática infere o existente a partir da existência, o ator a partir do teatro, o eu a partir de sua ausência absoluta. É importante observar que nem todos os dualismos são dialéticos: se o *Ich* (ego) e o *Nicht-Ich* (não-ego) de Fichte constituem um típico esquema dialético de tese-antítese (Ciência de Conhecimento, 1982 [1794]), a discussão de Lévinas (1987, p. 46), ao contrário, de existência e nada é sustentada em um estado imaginário de raciocínio, em uma suspensão da dialética próxima do conceito budista de Anatta: “A ausência de tudo retorna como presença”.

Além desta concepção de nada que não nega a possibilidade de existência – contrária a esta nada que levou Heidegger à angústia – mas ao invés disso torna o *existir* possível, é importante enfatizar a imaginação como método de pesquisa, um método ao qual Lévinas também recorreu em *De l'existence à l'existant (Existência e existentes, 2004 [1947])*. A filósofa espanhola María Zambrano (2011) chamou-o de *razão poética*, um método que constrói sobre si mesmo, um método pelo qual a verdade se revela imaginativamente (Zambrano, 1996), um método que contém empatia, sentimentos e amor, e, similar ao vácuo imaginário de Lévinas, que possibilita que a ética considere a alteridade além da diferenciação antagonista inerente na razão dialógica.

Naturalmente, todas as tentativas de superar as limitações metafísicas do método dialético – seja através do caminho da fenomenologia, desconstrução ou absurdo – terminaram por reconsiderar a imaginação individual e, em consequência, no sujeito autônomo – aquela entidade preexistente na qual e pelo uso de cujos poderes imaginativos a realidade se torna subjetivamente significativa. Em sintonia com Hüppauf e Wulf (2009, p. 4), concordo que “[...] a imaginação precisa ser levantada de sua história imperfeita e reconsiderada como uma faculdade indispensável para uma compreensão da modernidade e suas imagens na época de sua reconstituição”. A imaginação em termos de performance – *dramaginação* – desafia os limites da subjetividade tanto em relação com a autonomia do sujeito (o microinterno) como com a existência de realidade (o macroexterno). A imaginação dramática é uma energia dinâmica-transformadora que emana de uma fonte transpessoal informe, aquela que Castoriadis denominava magma (1975;

1997b), para ser pré-existente a qualquer consideração temporária do sujeito e do objeto – o ator e o personagem.

É porque a imaginação radical existe que a ‘realidade’ existe para nós – existe e ponto final – e existe enquanto existe (Cornelius Castoriadis, 1997a, p. 321).

Esta compreensão radical da imaginação torna-se relevante à instituição da sociedade e da relevância política em consequência. O slogan revolucionário levantado nas ruas durante maio de 1968, *L’imagination au pouvoir* (*Poder para a imaginação*) reuniu marxismo e surrealismo. O primeiro herdeu o reconhecimento da Escola de Frankfurt de inconsciência social e de pensamento crítico para subverter o *establishment* – imaginação empoderada se divide entre estética e poiese, entre sujeito e objeto, e pode ser considerado em continuidade com os dialetos hegelianos da história. Digamos que os frutos desta imaginação subversiva que Marcuse (2007 [1964]) reconhece como um “espaço dentro”, um espaço de resistência oposto ao materialismo de uma sociedade despida de qualquer transcendência, consegue afastar transformações significativas quando despejadas na realidade social. Os fatos nos fazem reconsiderar por quanto tempo as utopias transcendentais imaginativas podem manter suas capacidades subversivas quando engolfadas na sociedade pela burocracia institucional. Em comparação, o esclarecimento da determinação metafísica por surrealismo radical considerava a realidade como uma série imaginária de determinações provisórias e aleatórias; em vez de advogar para que outra lógica seja possível, revoga a possibilidade de lógica em si. Como uma alternativa à hierarquia da razão lógica, a imaginação dramática critica permanentemente a história dialética, uma crítica que, juntamente com o drama (ação) torna o pathos (sentimentos) e o ethos (moral) de suprema importância. Aquilo que preexiste não é nada mais do que a capacidade imaginativa de transformação.

Em oposição ao dogmatismo religioso, a metodologia dialética é reconhecida por impulsionar a crítica apesar de suas limitações para lidar com diferença constitutiva. Entre ideias e imagens representativas existe um dissemelhança de apenas um grau: imitar formas ou imagens não alcança a verdade nem a nega. Simulacros, cópias falsificadas, são ideias vazias. Agora, nos tempos contemporâneos, dada a superabundância de *estímulos* visuais, quando os fantasmas não são nem reconhecíveis nem mesmo importam, a veracidade perde seu valor sob a ascensão da política da pós-verdade. Deleuze (1969) discutiu o simulacro para concluir que uma inversão do plato-

nismo já está completa. Em nossas sociedades especulares, as imagens são apenas imagens de imagens, e as formas, mesmo mantendo a aparência, perdem o dramatismo, isto é, a capacidade de transformação. Desde a profusão de mecanismos técnicos refletindo a vida em tempo real, assoberbados por nossa própria imitação, o teatro da existência se prende ao pathos: a mídia social é o palco global para que os atores projetem iterativamente um eu inorgânico e fabriquem maneirismos. A pródiga disponibilidade de imagens não implica necessariamente em imaginação excessiva, ao contrário, de fato. Para manter uma fantasia do eu, tentando alcançar uma identidade, a imaginação realmente se esgota em detrimento de algum dinamismo. Daí a importância da memória na transformação dramática, daí a falta de temporalidade no exibicionismo virtual.

Epílogo: a noite da luta

Retornei à academia de boxe para tirar uma foto da citação de Galeano na parede para este artigo. Era uma noite de sexta-feira em janeiro passado quando apareci de surpresa na academia do meu colega com minha câmera fotográfica. Esperava que as silhuetas dos corpos, os movimentos dos lutadores dessem veracidade para minhas fotografias, mas não havia ninguém treinando lá, apenas a equipe de limpeza. Um funcionário me contou que a principal esperança da academia, uma jovem em torno de vinte anos que possui um título regional depois de ter superado uma juventude dramática de abusos, estava lutando naquela noite. Eu estava sozinho, de pé ao lado do palco nu enquanto o grande show acontecia em outro local. Os salões de dança e as academias de boxe sempre têm espelhos. Embaixo das luzes piloto, minha presença sombreada pelo ringue silencioso me oferecia, através do espelho, uma perspectiva totalmente diferente de mim. Nem mesmo o poster continuava lá. Em seu lugar, encontrei uma citação do legendário Muhammad Ali: “O homem que não tem imaginação não tem asas”. Então me dei conta de que estava dando crédito excessivo ao visível. A imaginação nunca é ilustrativa.



Figura 3 – Manuscrito Zoroaster Clavis Artis, Ms-2-27. Fonte: Biblioteca Civica Hortis, Trieste, V. 2, p. 72.

Nota

- ¹ Lou Reed. This magic moment. Pomus & Shuman. Warner Chappell. Music, Inc., Spirit Music Group.

Referências

ADLER, Stella. **Stella Adler: the art of acting**. New York: Applause Books, 2000.

ARISTOTLE. **Works**. Translated into English under the editorship of W.D. Ross. Oxford: Clarendon Press, 1908. 12v.

ARISTOTLE. **De anima: books II and III with passages from book 1**. Transl. D. W. Hamlyn. Oxford; New York: Clarendon Press; Oxford University Press, 1993. (Clarendon Aristotle series).

BACHELARD, Gaston. **La Poétique de l'Espace**. 3. ed. Paris: Presses Universitaires de France, 1961.

BACHELARD, Gaston. **The psychoanalysis of fire**. Transl. Allan C. M. Ross. London: Routledge & Kegan Paul, 1964.



BACHELARD, Gaston. **L'eau et les rêves**: essai sur l'imagination de la matière. 16 ed. Paris: Librairie José Corti, 2016.

BAUMAN, Zygmunt. From Pilgrim to Tourist or a Short History of Identity. In: HALL, Stuart; DU GAY, Paul (Org.). **Questions of cultural identity**. London: Sage, 1996. P. 18-37.

BRUBAKER, Rogers; COOPER, Frederick. Beyond 'Identity'. **Theory and Society**, Netherlands, v. 29, n. 1, p. 1-47, 2000.

BRUNO, Giordano. **Jordani Bruni Nolani Opera Latine Conscripta Publicis Sumptibus Edita**. III v. Neapoli: D. Morano, 1879.

CASTORIADIS, Cornélius. **L'Institution Imaginaire de la Société**. 1. ed. Paris: Seuil, 1975.

CASTORIADIS, Cornelius. The Logic of Magmas and the Question of Autonomy. In: CURTIS, David Ames (Ed.). **The Castoriadis reader**. Oxford; Cambridge, Mass: Blackwell Publishers, 1997a. P. 290-318. (Blackwell readers).

CASTORIADIS, Cornelius. Radical Imagination and the Social Instituting Imaginary. In: CURTIS, David Ames (Ed.). **The Castoriadis reader**. Oxford; Cambridge, Mass.: Blackwell Publishers, 1997b. P. 319-337. (Blackwell readers).

COLERIDGE, Samuel Taylor. **Biographia literaria, or, Biographical sketches of my literary life and opinions**. Princeton: Princeton University Press, 1984. (Bollingen series, 75).

CORBIN, Henry. **Spiritual body and celestial Earth**: from Mazdean Iran to Shi'ite Iran. Princeton, N.J: Princeton University Press, 1989.

CULL, Laura. How Do You Make Yourself a Theatre without Organs? Deleuze, Artaud and the Concept of Differential Presence. **Theatre Research International**, Cambridge, v. 34, n. 03, p. 243-255, 2009.

DELEUZE, Gilles. Platon et le simulacre. In: DELEUZE, Gilles. **Logique du Sens**. Paris: Editions de Minuit, 1969. P. 292-306. (Collection 'Critique').

DELEUZE, Gilles. **Fourth lesson on Kant**, 4 April 1978. Transl. Melissa McMahon. Available on: <<https://www.webdeleuze.com/textes/65>>. Accessed: 18 November 2019.

DELEUZE, Gilles. **Différence et Répétition**. 7. ed. Paris: PUF, 1993.

DELEUZE, Gilles. **Difference and Repetition**. New York: Columbia University Press, 1994.



DELEUZE, Gilles. La méthode de dramatisation. In: DELEUZE, Gilles. **L'île Déserte et Autres Textes**: textes et entretiens, 1953-1974. Paris: Editions de Minuit, 2002. P. 131-162. (Paradoxe).

DIMSDALE STOCKER, Richard. **The God Which Is Man**. The Message of Human Idealism. Whitefish, MT: Literary Licensing LLC, 2014.

DONNELLAN, Declan. **The Actor and the Target**. St. Paul, Min.: Theatre Communications Group, 2008.

DURAND, Gilbert. **Les Structures Anthropologiques de l'Imaginaire**. Introduction à l'archétypologie générale. 1. ed. Paris: Bordas, 1960.

DURAND, Gilbert. **L'Imagination Symbolique**. 1. ed. Paris: PUF, 1964.

EVREINOV, Nicolas N. **Theatre in Life**. Transl. Alexander I Nazaroll, Oliver M Sayler; Boris Aronson. Mansfield Centre, CT: Martino Publishing, 2013.

FAIVRE, Antoine. **Theosophy, imagination, tradition**: studies in Western esotericism. Albany, NY: State University of New York Press, 2000.

FICHTE, Johann Gottlieb. **Science of Knowledge with the First and Second introductions**. Cambridge [Cambridgeshire]; New York: Cambridge University Press, 1982. (Texts in German philosophy).

FLUDD, Robert. **Utriusque cosmi maioris scilicet et minoris metaphysica, physica atque technica historia in duo volumina secundum cosmi differentiam diuisa auctore Roberto Flud aliàs de Fluctibus**. Tomi secundi tractatus primi, sectio secunda, de technica microcosmi historia, in portiones VII diuisa. [s.l.: s.n.], 1619. Available at: <https://archive.org/details/bub_gb_54F9a5YOVCsC>. Accessed on: 23 April 2019.

GALEANO, Eduardo. **El libro de los abrazos**. 13. ed. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2016.

HÜPPAUF, Bernd-Rüdiger; WULF, Christoph (Org.). **Dynamics and performativity of imagination**: the image between the visible and the invisible. New York: Routledge, 2009. (Routledge research in cultural and media studies, 21).

KANT, Immanuel. **Lectures on metaphysics**. Cambridge, UK; New York: Cambridge University Press, 1997.

LÉVINAS, Emmanuel. **Time and the Other and Additional Essays**. Pittsburgh: Duquesne University Press, 1987.

LÉVINAS, Emmanuel. **De l'Existence à l'Existant**. 2. ed. augm. 8. tirage. Paris: Vrin, 2004. (Bibliothèque des textes philosophiques).



LÉVI-STRAUSS, Claude. **L'Identité Séminaire Interdisciplinaire, 1974-1975**. Paris: Presses Universitaires de France, 1983. (Quadrige).

MARCUSE, Herbert. **One-dimensional man: studies in the ideology of advanced industrial society**. Transl. Douglas Kellner. Repr. London: Routledge, 2007. (Routledge classics Philosophy).

MEISNER, Sanford; LONGWELL, Dennis. **Sanford Meisner on acting**. 1. ed. New York: Vintage Books, 1987.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **The visible and the invisible: followed by working notes**. Transl. Claude Lefort. Evanston: Northwestern University Press, 1968. (Northwestern University studies in phenomenology & existential philosophy).

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Adventures of the Dialectic**. Transl. Joseph Bien. Evanston: Northwestern University Press, 1973. (Northwestern University studies in phenomenology & existential philosophy).

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Phenomenology of Perception**. London; New York: Routledge, 2002.

MEYERHOLD, Vsevolod Emilievich. **Meyerhold on Theatre**. Transl. Edward Braun. London: Methuen, 1988.

PICO DELLA MIRANDOLA, Giovanni et al. **Oration on the dignity of man: a new translation and commentary**. New York: Cambridge University Press, 2012.

PLATNER, Ernst. **Ernst Platners Neue Anthropologie für Aerzte und Weltweise: Mit besonderer Rücksicht auf Physiologie, Pathologie, Moralphilosophie und Aesthetik Bd. 1 Bd. 1**. Leipzig: Dyck, 1791.

PLATO et al. **Plato in twelve volumes: with an English translation**. London; Cambridge: W. Heinemann; Harvard University Press, 1914.

PLOTINUS. **Plotinos: complete works, in chronological order, grouped in four periods: with biography by Porphyry, Eunapius, & Suidas, commentary by Porphyry, illustrations by Jamblichus & Ammonius, studies in sources, development, influence; index of subjects, thoughts and words**. Trad. Kenneth Sylvan Guthrie. Alpine, N. J.: Platonist Press, 1918.

PROCLUS. **Commentary on Plato's Timaeus**. Volume III, book 3, part I, Volume III, book 3, part I, Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2007.

- PULTAR, Gönül (Org.). **Imagined Identities**: identity formation in the age of globalization. First Edition. Syracuse: Syracuse University Press, 2014.
- RICCEUR, Paul. Imagination in Discourse and in Action. In: TYMIENIECKA, Anna-Teresa (Org.). **The Human Being in Action**. Dordrecht: Springer Netherlands, 1978a. P. 3-22.
- RICCEUR, Paul. The Metaphorical Process as Cognition, Imagination, and Feeling. **Critical Inquiry**, Chicago, v. 5, n. 1, p. 143-159, 1978b.
- RICCEUR, Paul. **The Rule of Metaphor**: the creation of meaning in language. London: Routledge, 2006. (Routledge classics).
- SARTRE, Jean-Paul. **Critique of Dialectical Reason**. Edited by Arlette Elkaïm-Sartre and Quintin Hoare. London; New York: Verso, 2004a.
- SARTRE, Jean-Paul. **The imaginary**. A phenomenological psychology of the imagination. Transl. Jonathan Webber. London; New York: Routledge, 2004b.
- SCHOTT, Gaspar. **Mechanica hydraulico-pneumatica**. Frankfurt: J. G. Schönwetteri, 1657.
- SHULMAN, David Dean. **More than Real**: A History of the Imagination in South India. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2012.
- SCHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph von. **Ideas for a philosophy of nature as introduction to the study of this science**. Transl. Errol E. Harris; Peter Heath. Cambridge [Cambridgeshire]; New York: Cambridge University Press, 2001.
- STANISLAVSKI, Konstantin; BENEDETTI, Jean. **An Actor's Work**: a student's diary. London; New York: Routledge, 2008.
- STRASBERG, Lee; COHEN, Lola. **The Lee Strasberg Notes**. London; New York: Routledge, 2010.
- ZAMBRANO, María. **Filosofía y poesía**. 4. ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- ZAMBRANO, María. **Notas de un método**. Madrid: Tecnos, 2011.
- ZARRILLI, Phillip B. **Psychophysical Acting**: an intercultural approach after Stanislavski. London; New York: Routledge, 2009.



Rubén Vega Balbás. aka Rubén Vejabalbán, é artista, estudioso e polímata em imaginação e pesquisa em criatividade artística. Trabalha com performance e filosofia, teoria dramática, arte cibernética, dispositivos comunicativos e pedagogia da arte. PhD em Criatividade Aplicada (Universidad Complutense de Madrid). Fundador do Centro Imaginario de Estudios Artísticos (Madri, Espanha). Membro do Nebrija ComAcAr Research Group.

ORCID: <http://orcid.org/0000-0001-6862-9081>

E-mail: ruvebal@crea-comm.net

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

Recebido em 25 de abril de 2019

Aceito em 22 de outubro de 2019

Editora-responsável: Ana Paula Hofling

Editora-responsável: Laura Ó Cull Maoilearca

Editora-responsável: Luciana da Costa Dias

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>>.