



## **Performance: recepção e experiência**

Vanessa Bandeira Moreira  
Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais da Faculdade de  
Ciências Sociais – FCS-UFG,  
e-mail: vanessabandeira.comunicacao@gmail.com.

Lara Lima Satler  
Pesquisadora e professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação – FIC-UFG e  
do Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais – FCS-UFG,  
e-mail: satlerlara@gmail.com.

## **Resumo**

As performances culturais estão imersas em uma discussão interdisciplinar. Assim, podem ser compreendidas como arte e também ciência. Para Camargo (2013), são formas simbólicas e concretas que atravessam diferentes manifestações, envolvendo experiência e a relação com a obra. Como será discutido no corpo do texto, experiência é igualmente identificada por Langdon (2006) como componente comum nas performances. A reflexão sobre experiência inicia com Aristóteles e atrai pensadores, dentre os quais estão John Dewey, filósofo norte-americano, filiado ao pragmatismo; e Walter Benjamin, filósofo alemão associado à Escola de Frankfurt. Embora de escolas distintas, ambos relacionam a noção de experiência à arte. Dewey (1980) parte da experiência que configura o fazer arte e a sua fruição estética, ressaltando seu aspecto receptivo-perceptivo. Para o autor há uma diferença entre a generalidade do termo experiência e *uma* experiência. Esta ocorre quando o que se experiencia segue a sua trajetória até que tenha sido finalmente realizado, sendo que em toda ela há um elemento de sofrimento, há qualidade estética e há uma estrutura. Dewey (1980) ressalta que uma ação por si só não se constitui experiência. É necessário que junto com a ação esteja sua consequência aliada à percepção. Faz ainda uma clara distinção entre percepção e reconhecimento e indica que o espectador precisa criar sua própria experiência para que haja percepção. Como a experiência se relaciona com a recepção? Benjamin (2012a) trabalha a recepção da obra de arte no período pós-industrial em que se tornou comum sua reprodutibilidade técnica. Esta reprodução permitida pelas



novas tecnologias confere à obra de arte uma existência massiva no lugar de uma existência única que vai ao encontro do espectador e provoca, nesse encontro, uma atualização do objeto reproduzido. Para Benjamin (2012a) esses processos causam um abalo na experiência coletiva da tradição, denominada por ele pelo termo alemão *Erfahrung*, que se opõe à *Erlebnis*, identificada por ele como sendo a experiência vivida individualmente. Neste trabalho buscamos então identificar como a recepção das performances auxilia a compreensão da experiência que se faz nela e a partir dela por meio de uma investigação teórica. Para isso foram analisadas as noções que se faz da experiência em Dewey e Benjamin, bem como as relações que as performances culturais mantêm com a recepção, tomando também como referência os estudos de Bauman e Zumthor. Sem pretender esgotar o assunto, esperamos identificar as aproximações entre essas visões e suas relações imbricadas na recepção das performances.

**Palavras-chave:** Performance. Experiência. Recepção.

## 1 INTRODUÇÃO

A palavra performance, de origem francesa – *parfournir*, formada pela justaposição do latim *per* (através) e *fournir* (prover, fornecer) (CAMARGO, 2016) – se tornou um vocábulo sobre o qual foram atribuídos múltiplos sentidos e significados e passou a ser amplamente utilizado no âmbito das artes, da literatura e das ciências sociais (CARLSON, 2010).

Enquanto ciência, é elementar aos estudos das performances culturais a premissa de que “não existe o objeto sem o sujeito” e ainda que “o ato de conhecer determina uma mudança também naquilo que se está a conhecer” (CAMARGO, 2005, p. 2). E nesse movimento, um modifica o outro, como veremos adiante. Pois as performances culturais são formas simbólicas que evidenciam o que necessariamente é experienciado e vivenciado (CAMARGO, 2013). E se coloca ainda como o lugar da construção e da vivência do simbólico, onde sujeito e objeto são inseparáveis. Schechner (2006) assim as define.

Performances marcam identidades, dobram o tempo, remodulam e adornam o corpo, e contam histórias. Performances – de arte, rituais, ou da vida cotidiana – são “comportamentos restaurados”, “comportamentos duas vezes experienciados”, ações realizadas para as quais as pessoas treinam e ensaiam. (SCHECHNER, 2006, p. 28)



Ou seja, a ação já está determinada pela história, pela experiência, pelo social, pelo cultural, pelo inconsciente coletivo. E o significado surge por meio da fricção do passado com o presente. Assim, a performance nunca acontece pela primeira vez, mas a partir da segunda até a enésima vez, como defende Schechner (2006).

Essa inseparabilidade entre sujeito e objeto, bem como a experiência estão na base das performances culturais, que buscam compreender os fenômenos humanos em função de seus múltiplos significados e audiências. Camargo (2005, p.4) exemplifica essa relação entre sujeito e objeto com uma metáfora. Para o autor é improvável pensar no objeto sopa salgada sem considerar o cozinheiro que a preparou e quem a consome, pois o “paladar e os sujeitos estão inseridos neste objeto”. Conhecê-lo inclui necessariamente o sujeito que o produziu e o que o experimentou. Há necessariamente uma interferência do sujeito que observa. E conclui que “não há objetos sem pensamentos ou sensações, o conhecer está no objeto”.

Por mais que sejam múltiplos os entendimentos de performance, Esther Langdon (2006, p. 175-176), ao realizar um panorama sobre os estudos das performances, identifica a experiência como componente comum em diferentes abordagens, principalmente em Bauman e Briggs, e elege cinco qualidades inter-relacionadas que é possível verificar nos mais variados conceitos de performance: a experiência em relevo; a participação dos envolvidos no evento para criar a experiência; o caráter multissensorial da experiência; o engajamento corporal, sensorial e emocional; e o significado emergente resultante da experiência imediata.

A reflexão sobre experiência, de forma geral, inicia com Aristóteles e atrai pensadores, dentre os quais estão John Dewey (1859-1952) e Walter Benjamin (1892-1940). Embora de escolas distintas, ambos relacionam a noção de experiência à arte.

Dewey é um filósofo norte-americano filiado ao pragmatismo. Foi responsável por sintetizar um novo pragmatismo a partir de seus fundadores Charles Sanders Peirce e William James. Enquanto Peirce articulou um pragmatismo de natureza lógica e James de viés humanista, Dewey entrelaçou “valores cognitivos, éticos e sociais” (KINOUCI, 2007, p. 222), relacionando pensamento e ação.

Benjamin, filósofo alemão associado à Escola de Frankfurt, se uniu ao grupo de teóricos de cunho marxista que se dedicou a discutir a sociedade em um mundo imerso na chamada indústria cultural e a desenvolver sobre ela uma teoria crítica. Benjamin tratou especialmente as mudanças ocasionadas pela mídia, bem como seus efeitos nessa sociedade (MOGENDORFF, 2012).



Neste trabalho buscamos então identificar como a recepção das performances auxilia a compreensão da experiência que se faz nela e a partir dela por meio de uma investigação teórica. Para isso foram analisadas as noções que se faz da experiência em John Dewey, principalmente em sua obra *Art as Experience* (2005 [1934]), com especial destaque para seu capítulo *Tendo uma experiência* (1980), traduzido para o português; e em Walter Benjamin, em algumas de suas célebres obras como *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (2012a; 2012b), *Experiência e pobreza* (2012c) e *O narrador* (2012d). Ainda foram analisadas as relações que as performances mantêm com a recepção, tomando também como referência os estudos de Bauman e Zumthor. Sem pretender esgotar o assunto, esperamos identificar as aproximações e distanciamentos entre essas visões e suas relações imbricadas na recepção das performances.

## **2 EXPERIÊNCIA EM JOHN DEWEY**

John Dewey (1980) acredita que a experiência acontece a todo tempo, pois os vivos interagem a todo momento com as circunstâncias que os rodeiam, como parte do processo da vida. No entanto, ressalta que a experiência que se tem é frequentemente incompleta devido a alguma distração ou interrupção.

O autor então contrasta essa experiência com o que chamou de *uma* experiência. Esta acontece quando o que se experiencia segue a sua trajetória até que tenha sido finalmente realizado, tornando-se algo integrado e delimitado. “Tal experiência é um todo e traz consigo sua própria qualidade individualizadora e sua auto-suficiência. É *uma* experiência” (DEWEY, 1980, p. 89, grifo do autor).

Dewey (1980) define a experiência em seu sentido vital como sendo aquela que ocorre quando espontaneamente, ao lembrar, se diz “aquela *foi* uma experiência” (DEWEY, 1980, p. 90, grifo do autor) ou por ter sido algo muito significativo ou até mesmo por ter sido algo insignificante, que por sua própria insignificância acabou se tornando algo paradoxalmente memorável.

Defende que em *uma* experiência há fluxo, pois o movimento é contínuo. E mesmo que ocorram pausas, estas são responsáveis por conceder qualidade ao movimento. Esse fluxo evita que haja dispersão, mantendo o todo da experiência até a sua completa consumação. Fundamentalmente, o autor relaciona essa noção de experiência à obra de arte. Esta, mesmo contendo diferentes episódios ou atos, é vista no todo, numa mesma



unidade, ainda que preserve o caráter de cada parte.

É essa unidade, segundo o autor, que confere à experiência um nome e uma qualidade única apesar da existência de diferentes partes que a constitui.

Unidade que não é nem emocional, nem prática, nem intelectual, porque esses termos denominam distinções que a reflexão pode estabelecer no interior dela. No discurso *acerca* de uma experiência, somos forçados a usar tais adjetivos de interpretação. Estudando uma experiência *após* sua ocorrência, podemos observar que uma propriedade, mais do que outra, foi dominante, de maneira a caracterizar a experiência como um todo. (DEWEY, 1980, p. 90, grifo do autor)

O autor afirma ainda que é possível ocorrer *uma* experiência de pensamento, onde ideias são encadeadas em série, com todo o aparato emocional que carregam, a fim de alcançar uma conclusão, vista como a consumação desse movimento que constitui *uma* experiência. E conclui que nessa experiência há uma qualidade estética própria, cujo material são os signos e símbolos, a fim de que seja completa. Sem essa qualidade estética, não há *uma* experiência, pois o pensamento se torna inconclusivo, sem completude.

O mesmo ocorre com uma ação prática. É possível realizar a ação de modo eficaz, mas não se ter *uma* experiência consciente, pois pode ser desenvolvida de forma automática, sem a apreensão do sentido de seu fluxo. Pode inclusive chegar ao fim, mas sem uma consumação na consciência. Nesse sentido, o pensamento de Dewey (2005 [1934]) assemelha-se ao que Benjamin chamou de *Erlebnis*, que veremos mais adiante.

Dewey (2005 [1934]) reforça então que para que haja *uma* experiência é necessário ter qualidade estética. E uma ação prática adquire qualidade estética quando é integrada e movida por sua própria vontade de realização.

O autor constata que geralmente os indivíduos não fazem a conexão de um acontecimento com o que ocorreu antes e nem com o que ocorreu depois. E assim os eventos vão sendo substituídos uns pelos outros, mas sem que haja relação entre eles ou absorção. Há experiência, mas não *uma* experiência, pois não há qualidade estética. Só há qualidade estética quando há interesse dos indivíduos pelas condições que surgem dentro do fluxo do movimento. Quando estes são afetados e atuam sobre essas condições, sentindo, sendo afetados, até que se complete esse movimento.

Logo, o autor identifica que os inimigos do estético não são nem o intelectual e nem o prático.

São o monótono; a lassidão dos fins indefinidos; a submissão à convenção nos procedimentos práticos e intelectuais. Abstinência rígida, submissão pela força, tensão por um lado e dissipação, incoerência e indulgência sem objetivo, por outro, são desvios, em sentidos opostos, da unidade da experiência. (DEWEY, 1980, p. 93)



Johann Von Schiller (2014 [1794], *apud* RAMALDES; CAMARGO, 2017), que desenvolveu inicialmente o conceito de experiência estética, afirma que neste conceito está implícito a união de razão e sensibilidade, em equilíbrio, confirmando então o pensamento de Dewey (1980) quando este aponta que os indivíduos são afetados no fluxo da experiência.

Nesse sentido, Dewey (1980) traz à tona o fato de que a experiência é também emocional. Mas faz separação entre estados emocionais e reflexos automáticos, explicando que para um reflexo automático tornar-se emocional é necessário que haja conexão dos objetos com seus resultados e que haja consciência do todo de uma situação. O autor exemplifica mostrando que o reflexo automático de um rubor de vergonha só se torna emoção quando a pessoa ruborizada conecta por meio do pensamento uma ação sua ao desagrado de outra pessoa. Portanto, a emoção proporciona “unidade em e através das partes variadas da experiência” (DEWEY, 1980, p. 94-95).

O autor destaca que há um elemento de padecimento em toda experiência. *Uma* experiência tem modelo e estrutura, por consistir no fazer e no padecer em relação mútua. A respeito disso, Ramaldes e Camargo (2017, p.69), em uma análise de Dewey, enfatizam que a “relação entre o fazer e o sofrer está presente no processo de experiência que o indivíduo obtém com o meio”. E complementam afirmando que “o indivíduo, através da experiência estética transforma o meio (fazer) e se deixa transformar por ele (ser afetado) na experiência”. O que implica necessariamente que a ação e sua consequência estejam juntas na percepção. É isso que garante sentido. Mas há que haver equilíbrio nas relações entre fazer e receber/sofrer. O excesso de ponto de vista de um dos dois lados pode tornar a experiência distorcida.

O zelo pelo fazer, o anelo pelo agir, deixam muitas pessoas, especialmente neste apressado e impaciente ambiente humano que vivemos, com experiências de pequenez quase inacreditável, inteiramente superficiais. Nenhuma experiência tem oportunidade de completar-se a si própria porque alguma coisa mais entra em cena muito rapidamente. O que é chamado de experiência torna-se tão disperso e misturado, que dificilmente faz jus ao nome. A resistência é tratada como uma obstrução a ser evitada, não como um convite à reflexão. [...] As experiências também são interrompidas antes da maturação por excesso de receptividade. (DEWEY, 1980, p. 96)

Como vimos, Dewey (1980) dedica-se a comprovar que o estético é necessário à experiência e lamenta o fato de não ter em inglês uma só palavra que inclua tanto o significado de artístico quanto o de estético. Isso porque normalmente o artístico tende a fazer referência ao processo de produção enquanto o estético ao de percepção e apreciação, como aponta o autor. Como consequência ambos passam a ser reconhecidos como



separados, induzindo à ideia, errônea segundo Dewey (1980), de que a arte deva ser vista exclusivamente como criação e que a sua percepção e apreciação não tenha nenhuma relação com seu processo criativo. O autor então afirma que para uma obra ser artística de fato tem que obrigatoriamente ser estética, ou seja, “feita para ser gozada na percepção receptiva” (DEWEY, 1980, p. 99). É isso que define uma obra como artística ou não.

O fazer ou obrar é artístico quando o resultado percebido é de tal natureza que suas qualidades *enquanto percebidas* controlaram a produção. O ato de produzir dirigido pela intenção de produzir alguma coisa gozada na experiência imediata do perceber tem qualidades que uma atividade espontânea ou não-controlada não tem. O artista incorpora a si próprio a atitude do que percebe, enquanto trabalha. (DEWEY, 1980, p. 99, grifo do autor)

O autor reforça que a produção da obra de arte, seja ela pertencente às chamadas belas-artes ou arte tecnológica, está diretamente relacionada ao estético na percepção, e chega ao fim quando o resultado é experimentado como sendo bom. Dewey (1980) deixa claro que a palavra estético está ligada à experiência enquanto “apreciativa, perceptiva e agradável”. E complementa afirmando que a “arte, em sua forma, une as mesmas relações de fazer e padecer, a energia de ida e vinda, que faz com que uma experiência seja uma experiência” (DEWEY, 1980, p. 99).

O autor ressalta, no entanto, que é mais fácil para aquele que produz a obra perceber a união íntima entre o fazer o padecer do que para aquele que recebe a obra. Mas alerta que receptividade não é passividade, e sim uma série de atos de resposta. E faz distinção entre percepção e reconhecimento, o qual é uma percepção que não se desenvolve. Já a percepção envolve uma comoção interior processada em todo o organismo e uma emoção que permeia o ver e o ouvir a obra.

Dewey (1980, p.103) chega então à conclusão que “para perceber, um espectador precisa criar sua própria experiência. E sua criação tem de incluir conexões comparáveis àquelas que o produtor original sentiu”.

Por fim, o autor considera que o curso da experiência se assemelha à comparação que William James fez com os voos e pousos de um pássaro. Um conecta-se ao outro, sendo que “o lugar de descanso na experiência é um padecer em que são absorvidas e abrigadas as consequências de um fazer anterior” (DEWEY, 1980, p. 105).

### **3 EXPERIÊNCIA EM WALTER BENJAMIN**

Benjamin (2012a), ao relacionar a experiência à obra de arte, o faz trabalhando a



sua recepção no período pós-industrial em que se tornou comum sua reprodutibilidade técnica. Benjamin é, segundo Detlev Schöttker (2012, p. 41), “um dos primeiros autores a tratar da mudança nas formas de arte e na experiência em virtude da influência das mídias”, centrando seu interesse nas formas de experiência trazidas com a modernidade.

A reprodutibilidade permitida pelas novas tecnologias confere à obra de arte uma existência massiva no lugar de uma existência única que vai ao encontro do espectador e provoca, nesse encontro, uma atualização do objeto reproduzido. Para Benjamin (2012a) esses processos causam um abalo na experiência coletiva da tradição, que emerge dos relacionamentos, denominada por ele pelo termo alemão *Erfahrung*, que se opõe à *Erlebnis*, identificada como sendo a experiência vivida individualmente.

Ligado ao enfraquecimento da *Erfahrung* está, segundo o autor, o declínio da experiência da arte de narrar. Benjamin (2012d) atribui a isso o fato das ações da experiência encontrarem-se em sucessivas quedas, principalmente após a guerra mundial, em que os combatentes voltaram pobres em experiência comunicável, talvez, como justifica o autor, pelo horror que presenciaram que acabou por os emudecerem. Isso porque a narração bebe da fonte da experiência que se passa de boca a boca, característica da experiência coletiva da tradição.

Benjamin (2012d) defende ainda que a verdadeira narrativa traz sempre uma utilidade, tal como defende Zumthor (2007) ao levantar que a performance afeta o espectador pela modificação do conhecimento, pois a experiência da narrativa pode consistir em um ensinamento moral ou sugestão prática, enfim, conselhos ao espectador.

Mas, para isso, Benjamin (2012d) também reconhece, como Bauman (1977, *apud* LANGDON, 2006) que é necessário ter competência para narrar. Diferente do romance, que não procede da tradição oral e é produzido pelo indivíduo no seu isolamento, o narrador retira da sua própria experiência ou de outros a história narrada e a incorpora à experiência de seus ouvintes ou espectadores. Essa dinâmica pode adquirir um fluxo contínuo quando os espectadores transformam-se também em narradores ao repassar adiante a história. Para o autor a rememoração é a responsável por fundar a cadeia da tradição, na qual se encontra a *Erfahrung*.

E quanto maior a naturalidade com que o narrador renuncia às sutilezas psicológicas, tanto mais facilmente a história será gravada na memória do ouvinte, tanto mais completamente ela irá assimilar-se à sua própria experiência, tanto mais irresistivelmente ele cederá à inclinação de recontá-la um dia. (BENJAMIN, 2012d, p. 220-221)



É preciso deixar claro que há uma distinção entre informação e a arte narrativa. Esta, para Benjamin (2012d), comunica uma história evitando explicações a fim de dar ao ouvinte ou espectador liberdade de interpretação. A narrativa ainda jamais se esgota, pois conserva suas forças ao longo do tempo, o que a capacita a ter futuros desdobramentos.

Benjamin (2012d) vê a narrativa como uma forma artesanal de comunicação, onde a marca do narrador encontra-se impressa na narrativa. E como forma artesanal, não pode ser tomada como fruto apenas da voz, mas da alma, do olho e das mãos que atua com gestos, aprendidos na experiência do trabalho, para sustentar de muitas formas o que é dito.

A narrativa então, enquanto performance, está diretamente ligada ao corpo. Zumthor (2007) destaca que a presença do corpo é elemento fundamental da performance e que este se liga ao espaço, que pode ser ao mesmo tempo tanto um lugar cênico quanto a expressão da intenção do autor.

Enquanto a narrativa é vista como uma arte artesanal que se liga ao trabalho manual, Benjamin (2012b) apresenta em contraponto a reprodução técnica da obra de arte na era industrial. Para ele, *“no século XIX a reprodução técnica atingiu tal grau, que não só abarcou o conjunto das obras de arte existentes e transformou profundamente o modo como elas podiam ser percebidas, mas conquistou para si um lugar entre os processos artísticos”* (BENJAMIN, 2012b, p. 11, grifos do autor). A fotografia e a arte cinematográfica são destacadas pelo autor como exemplos.

Benjamin (2012a) explica que a reprodutibilidade técnica pode aproximar o receptor da obra. É possível ouvir em um quarto um coral por meio do disco, bem como ver uma catedral por meio da fotografia, como exemplifica o autor. Mas ressalta que a autenticidade escapa à reprodutibilidade técnica, embora a cópia, pelo uso da tecnologia, possa superar o original. Para o autor a autenticidade é a *“quintessência de tudo o que foi transmitido pela tradição, a partir de sua origem, desde sua duração material até o seu testemunho histórico”* (BENJAMIN, 2012a, p. 182). Para ele, a técnica da reprodução retira o objeto do domínio da tradição.

A obra de arte então, para suprir a paixão das massas modernas em tornar as coisas mais próximas, perde essencialmente a sua aura, isto é, os elementos temporais e espaciais intrínsecos à sua aparição única. Essa unicidade é equivalente à sua inserção no âmbito da tradição, fortemente abalada por esses processos, como visto anteriormente.

O autor, entretanto, diferencia a reprodutibilidade técnica para difusão de uma obra como literatura ou pintura de uma obra como cinema. Este, tem em sua difusão em massa



quase que uma obrigatoriedade, devido ao alto custo de sua produção. Sendo assim, sua reprodutibilidade técnica é o fundamento de sua técnica de produção.

Essa recepção em massa produziu uma nova relação com a obra de arte, um novo modo de participação e percepção. A crítica evidenciada pelo autor é que essa nova relação das massas com a obra de arte envolve dispersão, ou seja, não há um mergulho na obra de arte. Pelo contrário, a obra mergulha no receptor, mas rapidamente é envolvida pelo “ritmo de suas vagas” e absorvida “em seu fluxo” (BENJAMIN, 2012a, p. 208). Nesse sentido, a *Erlebnis* começa a sobressair no mundo moderno.

Na época de Benjamin, a palavra estética já era aplicada majoritariamente à arte, às formas culturais. Do mesmo modo que John Dewey a compreendia (1980), uma vez que deixa claro o seu desapontamento por não existir em sua língua materna uma única palavra que juntasse o artístico e o estético, conforme vimos. No entanto, Susan Buck-Morss (2012, p. 157) alerta que a palavra estética surgiu originalmente não para ser aplicada ao campo da arte, mas da realidade, relacionada tanto à natureza material quanto corpórea. Isso porque, segundo a autora, sua etimologia, de origem grega, faz alusão tanto ao que é “percebido pela sensação” quanto a “experiência sensorial da percepção”.

Assim, Buck-Morss (2012) conclui que a estética é uma forma de cognição obtida por meio dos sentidos humanos (visão, audição, paladar, olfato, tato) e relaciona o campo do circuito sensorial ao campo da experiência, entendendo que esta é responsável por fazer a mediação entre o sujeito e o objeto. Mas, a fim de evitar que se compreenda a biologia humana dos sentidos de forma isolada do seu meio ambiente, a autora denomina de sistema sinestésico esse sistema estético de consciência sensorial.

Para a autora, a experiência moderna compreendida por Benjamin é neurológica e apoia-se na descoberta de Freud de que a consciência é um escudo que protege o organismo daquilo que vem de fora e que o indivíduo não deseja reter, guardar na memória. São os chamados choques.

Sob tensão extrema, o eu usa a consciência como um amortecedor, bloqueando a abertura do sistema sinestésico e, desse modo, isolando a consciência presente e a memória passada. Sem a profundidade da memória, a experiência fica empobrecida. O problema é que, nas condições do choque moderno – os choques cotidianos do mundo moderno –, responder aos estímulos *sem* pensar tornou-se necessário à sobrevivência. (BUCK-MORSS, 2012, p. 168, grifo da autora)

A autora então confirma que Benjamin (2012d) entende que a mesma experiência de choque pela qual passaram os soldados da primeira guerra, e por isso se tornaram



pobres em experiência, passa a ser então norma da vida moderna. O que antes causava reflexão, hoje são elementos que a mente precisa bloquear e esquecer.

A semelhança do que defende Dewey (1980), Buck-Morss (2012, p. 169) entende que no pensamento Benjaminiano “a percepção só se transforma em experiência quando se liga a lembranças sensoriais do passado”. No entanto, na modernidade, o sistema sinestésico se coloca a serviço de bloquear estímulos externos para evitar traumas. “Sua meta é *entorpecer* o organismo, embotar os sentidos, reprimir a memória: o sistema cognitivo da sinestesia torna-se, antes, de *anestesia*” (BUCK-MORSS, 2012, p. 169, grifo da autora).

Tatiana de Freitas (2014, p.74) coaduna os argumentos dos autores concluindo que “na modernidade não há experiência a ser compartilhada ou transmitida”. O que resta então é a vivência, a experiência vivida individualmente, *Erlebnis*. Isso porque, como vimos em Benjamin, a nova concepção de mundo trazida pela revolução industrial, com a serialização do trabalho e sua conseqüente fragmentação, bem como a reprodutibilidade técnica e o declínio da narração, fez perecer a cada dia a tradição e a *Erfahrung*, tornando o homem cada vez mais isolado, vivendo apenas de informação, fatos impregnados de explicações, como coloca Benjamin (2012d).

Nesse sentido, Roberto Wu (2004) destaca que a superficialidade da informação é responsável pela pobreza de significações, ao passo que a *Erfahrung* requer reflexão, interpretação e aprofundamento, pelo vínculo que estabelece com o narrador.

Na *Erlebnis* há ausência de vínculos, principalmente com o passado, pois na rotina proposta pelo capitalismo o homem se coloca totalmente alienado dentro do mundo técnico. Assim, a experiência do homem moderno pode, como aponta Wu (2004), se assemelhar ao consumismo, uma vez que em ambos não há reflexão, apenas uma relação baseada na superficialidade das sensações.

#### **4 CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Há distanciamentos entre o pensamento de Dewey e Benjamin por se tratar de abordagens diferentes, mas podemos elencar alguns pontos convergentes sobre a experiência. O que o filósofo pragmático chama de *uma* experiência se assemelha a experiência tratada como *Erfahrung* por Benjamin. É possível sustentar essa opinião uma



vez que ambas se opõem a uma ação realizada de forma automática, sem a apreensão do sentido de seu fluxo, sem conexões, sem unidade, distraída ou interrompida, sem uma consumação, características das sociedades pós-industriais. Para Dewey não se trata de *uma* experiência e para Benjamin trata-se da *Erlebnis*.

O pensamento de Dewey assinala que as modificações ocorridas no cotidiano no contexto pós-industrial que resultou no acelerado, ansioso e precipitado ambiente humano não permite que a experiência se complete uma vez que sempre algo novo entra em cena, provocando distrações. Portanto, não há *uma* experiência. E deste modo Benjamin compreende a *Erlebnis* que, ao contrário da *Erfahrung*, mantém o tempo todo a consciência ativa em seu mecanismo de defesa a fim de evitar o registro de memórias e possíveis traumas. E assim a experiência não se completa. É possível concluir que a memória é presente tanto na *Erfahrung* quanto em *uma* experiência.

Em Benjamin são as conexões com o passado por meio de lembranças sensoriais e a noção de coletividade, envolvendo os semelhantes, o resgate da tradição, que permite que ocorra a *Erfahrung*. Em Dewey, como expõe Ramaldes e Camargo (2017), são as experiências do passado que constitui e marca o indivíduo hoje. Ou nos termos do próprio autor “o mundo que experimentamos no passado se torna parte do eu que age e sofre a ação em outras experiências” (DEWEY, 2010 [1934], *apud* RAMALDES; CAMARGO, 2017, p. 75).

Sem essa conexão do acontecimento entre o que ocorreu antes com o que ocorreu depois, não há experiência para os filósofos Dewey e Benjamin. Apenas uma sucessão de eventos. Para que ocorra a experiência os envolvidos precisam afetar e deixar-se afetar pelas condições envolvidas de maneira racional e sensível. E nesse movimento um modifica o outro.

Ainda como ponto convergente entre os autores encontra-se o entendimento da estética. Como foi exposto, para ambos ela está relacionada à percepção, bem como à recepção. É importante destacar então que a figura do receptor é vista como essencial para a ocorrência de uma performance.

Bauman (2008), ao tratar a arte verbal, declara que os atos de expressão da performance têm a finalidade de dar voz a quem fala e estabelecer um contato com os receptores para “trazer à tona efeitos no mundo, instanciar a linguagem na qual está codificado, olhar para discursos anteriores, antecipar discursos futuros, e chamar atenção para as propriedades do próprio ato de expressão” (BAUMAN, 2008, p. 5). Ou seja, é no



contato da performance com os receptores que são provocados os movimentos e conexões entre os eventos e com o passado apontados também pelos filósofos Dewey e Benjamin.

Paul Zumthor (2007), que assim como Bauman (2008) também faz uma ligação entre performance e arte verbal, em especial a poesia, defende que a noção de performance, vista por ele como relativa às condições de expressão e percepção, bem como um ato de comunicação, deve ser estendida para englobar tudo o que está implícito no conceito de recepção, “um termo de compreensão histórica, que designa um processo, implicando, pois, a consideração de uma duração” (ZUMTHOR, 2007, p. 50). Por conseguinte, afirma que a performance é “um momento da recepção” (ZUMTHOR, 2007, p. 50), destacando a percepção dos espectadores frente a performance e as reações provocadas por essa percepção.

É importante destacar que Zumthor (2007) entende a recepção como algo mais duradouro, enquanto a performance como algo que acontece em um momento presente, implicando uma presença concreta dos participantes, a saber, performer e audiência. Mas admite que o desenvolvimento dos meios audiovisuais, incluindo a televisão, alterou as condições das performances, embora acredite que não tenha alterado sua natureza.

Erika Fischer-Lichte (2005), assim como Bauman (1977, *apud* LANGDON, 2006) e Zumthor (2007), afirmam que “uma performance ocorre pela presença física de actores e espectadores, pelo seu encontro e interação” (FISCHER-LICHTE, 2005, p. 73).

No entanto, a energia que Fischer-Lichte afirma poder ser sentida somente durante uma performance teatral, quando se está em frente a um ser humano e não a uma imagem, é também possível ser sentida em uma performance mediatizada. Não raro é possível observar espectadores rindo, chorando, sentindo e interagindo com a performance mediatizada. O cinema e a televisão, por exemplo, conseguem transportar o espectador para um outro lugar durante a exibição de determinado conteúdo audiovisual. E esse tempo pode ser estendido quando o espectador conta para alguém sobre o conteúdo assistido, por exemplo, ou guarda em sua memória a experiência do momento.

Philip Auslander (*apud* BULUT, 2018), ao trabalhar com o conceito de ao vivo, reconhece que a tecnologia redireciona como as performances são expressas e também a maneira de interagir com o público. O autor, além de admitir o ao vivo no sentido defendido por Fischer-Lichte, isto é, quando performers e audiência se encontram em copresença durante um espetáculo, admite também que há outros cinco tipos. Dentre eles o existente em uma transmissão ao vivo, onde há uma simultaneidade temporal de produção



e recepção, mais comuns em rádio, televisão e internet; e também na própria gravação onde ocorre uma lacuna temporal entre produção e recepção, mas que possibilita repetições infinitas do conteúdo gravado.

Entendendo a performance como um evento comunicativo, Bauman (1977, *apud* LANGDON, 2006, p. 166) acrescenta que a “a experiência invocada pela performance é consequência dos mecanismos poéticos e estéticos produzidos através de vários meios comunicativos simultâneos”. Jakobson (1960, *apud* LANGDON, 2006) concorda com Bauman e acrescenta que a performance suscita no espectador um olhar não-cotidiano que coloca em evidência a experiência.

Para Bauman (1977, *apud* LANGDON, 2006, p. 168-169) são elementos fundamentais da performance: “a exibição de um comportamento frente aos outros”; “a responsabilidade de competência assumida pelos atores”; “a avaliação por parte dos participantes”; a “experiência em relevo” e a “sinalização como metalinguagem”. As performances convidam o público a uma reação ou atitude responsiva, desafiando o mesmo a se envolver, ao proporcionar a ele um mergulho na arte apresentada.

Zumthor (2007), ao abordar a performance, tomando-a em relação aos hábitos receptivos, destaca um dos aspectos da performance identificados por Dell Hymes (1973, *apud* Zumthor, 2007) de que receber uma comunicação implica sofrer transformação, pois a “performance, de qualquer jeito modifica o conhecimento” (ZUMTHOR, 2007, p. 32). Assim, pode-se afirmar que os receptores, sejam eles leitores, ouvintes ou espectadores, são então marcados e afetados pela experiência da performance. Como vimos em Dewey, é a ação e sua consequência juntas na experiência da percepção criada pelo espectador que garante sentido. E assim constitui *uma* experiência ou, para Benjamin, a *Erfahrung*.

Para finalizar, das cinco qualidades inter-relacionadas das performances elencadas por Esther Langdon (2006) na introdução deste trabalho, destacamos a experiência em relevo, que, segundo Bauman (1977, *apud* LANGDON, 2006), é constituída pelas qualidades expressivas, emotivas e sensoriais, percebidas nos atores e no ato de expressão.

Nesse sentido, podemos afirmar que há um paralelo entre *uma* experiência definida por Dewey e a *Erfahrung* definida por Benjamin, bem como entre experiência e a *Erlebnis*, também assim identificadas por Dewey e Benjamin, respectivamente.

As noções de experiência e recepção aqui desenvolvidas, bem como a relação entre estes conceitos e as performances culturais, longe de esgotar o assunto, abrem caminhos



para discussões que serão exploradas em outro texto a fim de serem melhor compreendidas.

## REFERÊNCIAS

BAUMAN, Richard. A Poética do Mercado Público: Gritos de Vendedores no México e em Cuba. **Antropologia em primeira mão**. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis: UFSC, 2008. Vol. 103.

BAUMAN, Richard. **Verbal art as performance**. American Anthropologist. New Series. v. 77, n. 2, jun. 1975, p. 290-311.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet, 8ª Ed. Revista. São Paulo: Brasiliense, 2012a, p. 179-212.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter *et al.* **Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção**. Tradução de Marijane Lisboa. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012b, p. 9-40.

BENJAMIN, Walter. Experiência e Pobreza. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet, 8ª Ed. Revista. São Paulo: Brasiliense, 2012c, p. 123-128.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet, 8ª Ed. Revista. São Paulo: Brasiliense, 2012d, p. 213-240.

BUCK-MORSS, Susan. Estética e anestésica: uma reconsideração de A obra de arte de Walter Benjamin. In: BENJAMIN, Walter *et al.* **Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção**. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012, p.155-204.

BULUT, Mirian. **Digital Performance: The Use of New Media Technologies in the Performing Arts**. Greece. A thesis submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Digital Media, Communication and Journalism. Specialization: Digital Media Culture and Communication. Aristotle University of Thessaloniki, 2018. Disponível em: [https://www.academia.edu/37133238/Digital\\_Performance\\_The\\_Use\\_of\\_New\\_Media\\_Technologies\\_in\\_the\\_Performing\\_Arts](https://www.academia.edu/37133238/Digital_Performance_The_Use_of_New_Media_Technologies_in_the_Performing_Arts). Acesso em: 25 mai. 2019.

CAMARGO, Robson. Per-formance e Performance Art: superando as velhas tra(D)ições. **Revista Moringa - Artes do Espetáculo**, João Pessoa, UFPB, v. 7 n. 1, jan-jun, 2016, p. 11-27. Disponível em: [https://www.academia.edu/19162917/2016\\_PER-](https://www.academia.edu/19162917/2016_PER-)



FORMANCE\_E\_PERFORMANCE\_ART\_superando\_as\_velhas\_tra\_D\_i%C3%A7%C3%B5es. Acesso em: 9 ago. 2019.

CAMARGO, Robson. Milton Singer e as Performances Culturais: Um conceito interdisciplinar e uma metodologia de análise. **Karpa** 6, 2013. Disponível em: [https://www.academia.edu/6332594/Revista\\_Karpa\\_2013\\_Milton\\_Singer\\_and\\_Cultural\\_Performances\\_an\\_interdisciplinary\\_concept\\_and\\_a\\_methodological\\_approach.\\_Milton\\_Singer\\_e\\_as\\_Performances\\_Culturais\\_Um\\_conceito\\_interdisciplinar\\_e\\_uma\\_metodologia\\_de\\_an%C3%A1lise](https://www.academia.edu/6332594/Revista_Karpa_2013_Milton_Singer_and_Cultural_Performances_an_interdisciplinary_concept_and_a_methodological_approach._Milton_Singer_e_as_Performances_Culturais_Um_conceito_interdisciplinar_e_uma_metodologia_de_an%C3%A1lise). Acesso em: 9 ago. 2019.

CAMARGO, Robson. Melodrama: o princípio da incerteza. In: **O espetáculo do melodrama: arquétipos e paradigmas**. Tese de doutorado. Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005. Disponível em [https://www.academia.edu/38704082/Melodrama\\_o\\_princ%C3%ADpio\\_da\\_incerteza?em ail\\_work\\_card=view-paper](https://www.academia.edu/38704082/Melodrama_o_princ%C3%ADpio_da_incerteza?em ail_work_card=view-paper). Acesso em: 9 ago. 2019.

CARLSON, Marvin. **Performance**: uma introdução crítica. Tradução de Thaís Flores Nogueira Diniz, Maria Antonieta Pereira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

DEWEY, John. **Art as experience**. New York: Perigee, [1934] 2005. ISBN: 0-399-53197-1.

DEWEY, John. **A arte como experiência**. Tradução de Murilo Otávio Rodrigues Paes Leme. In: DEWEY, John. Os pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1980, cap. 3, p. 87-105.

FISCHER-LICHTE, Erika. A cultura como performance: desenvolver um conceito. **Sinais de Cena**, 2005, p. 73-80.

FREITAS, Tatiana Maria Gandelman de. *Erfahrung e Erlebnis* em Walter Benjamin. **Revista Garrafa**, Rio de Janeiro, número 33, janeiro-junho, 2014, ISSN 1809-2586, p. 72-87. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/garrafa/article/view/7918/6380>. Acesso em: 8 ago. 2019.

KINOUCHI, Renato Rodrigues. Notas introdutórias ao pragmatismo clássico. **Scientiae Studia**, São Paulo, v. 5, n. 2, 2007, p. 215-226. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ss/v5n2/a04v5n2.pdf>. Acesso em: 9 ago. 2019.

LANGDON, Esther Jean. Performance e sua Diversidade como Paradigma Analítico: A Contribuição da Abordagem de Bauman e Briggs. **ILHA: Revista de Antropologia**. vol. 8, n.1,2, 2006, p.163-183.

MOGENDORFF, Janine Regina. A Escola de Frankfurt e seu legado. **Verso e Reverso**, São Leopoldo: Unisinos, XXVI (63), setembro-dezembro, 2012, p. 152-159. DOI: 10.4013/ver.2012.26.63.05. ISSN 1806-6925. Disponível em: <http://revistas.unisinos.br/index.php/versoereverso/article/view/ver.2012.26.63.05>. Acesso em: 9 ago. 2019.



RAMALDES, Karine; CAMARGO, Robson. **Os jogos teatrais de Viola Spolin: uma pedagogia da experiência.** Goiânia: Kelps, 2017.

SCHECHNER, Richard. O que é performance? Tradução de R. L. Almeida. In: SCHECHNER, Richard. **Performance studies: an introduction**, second edition. London & New York: Routledge, 2006. p.28-51.

SCHÖTTKER, Detlev. Comentários sobre Benjamin e A obra de arte. In: BENJAMIN, Walter *et al.* **Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção.** Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012, p.41-154.

WU, Roberto. A experiência como recuperação do sentido da tradição em Benjamin e Gadamer. **Anos 90**, Porto Alegre, v. 11, n. 19/20, jan./dez, 2004, p.169-198. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/anos90/article/view/6355>. Acesso em: 09 ago. 2019.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, Recepção, Leitura.** Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007.