

Performances como expressões da experiência estética: modos de apreensão e mecanismos operativos

Jorge Cunha Cardoso Filho

Doutor; Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Cruz das Almas, BA, Brasil
cardosofilho.jorge@gmail.com

Juliana Freire Gutmann

Doutora; Universidade Federal da Bahia; Salvador, BA, Brasil
jugutmann@gmail.com

Resumo

O artigo compreende as performances como expressões empíricas da experiência estética, entendendo que desestabilizações nas performances respondem por formas expressivas dessa experiência. Enquanto comportamentos restaurados, as performances podem ser observadas em situações sociais diversas, o que sugere possibilidades variadas de apreensão. Com base na observação de como temos acessado a performance a partir de distintos processos midiáticos, elencamos quatro figurações conceituais que podem ser tomadas enquanto mecanismos operativos de análise: mimesis, *mise-en-scène*, contexto comunicativo e gênero midiático.

Palavras-chave

Experiência estética. Performance. Operadores de análise.

1 Introdução (o que nos diz a performance sobre a experiência estética?)

Um dos pontos mais complicados na discussão sobre a experiência estética é aquele relacionado às evidências empíricas de sua ocorrência, isto é, à discussão sobre a possibilidade de aferir sua existência. Grosso modo, pode-se dizer que uma das razões para esse debate diz respeito ao fato de que parte das afirmações sobre a experiência estética

podia ser realocada para os objetos estéticos, de modo que a operacionalidade heurística do conceito ficava comprometida frente à possibilidade de falar sobre o objeto que provoca determinado efeito.

Em nossa perspectiva, a força da expressão conceitual *experiência estética* reside na dimensão relacional e articulada aos aspectos simbólicos, políticos e culturais, em suas respectivas materialidades. Sendo assim, o aspecto estético nas experiências emerge sempre que as relações se configuram de modo ordenado, unificado e coerente (mesmo que distante do conceitualmente determinado). Mas, o debate sempre foi acirrado e não foram poucas as vezes em que estetas e filósofos sugeriram abandonar de vez o conceito de experiência estética e as implicações que ele trazia para o campo da reflexão estética (DICKIE, 1965).

George Dickie (1965) criticou o uso do conceito cuja principal referência foi o trabalho de John Dewey, *Art as experience*, de 1934, em função de sua amplitude e de sua baixa capacidade explicativa sobre as tais características unificada e coerente da experiência.¹ Segundo Dickie (1965), esses predicados seriam mais condizentes com os objetos artísticos do que com a experiência proporcionada por eles e, nesse sentido, a noção de experiência estética seria inócua e obscurantista, uma forma confusa e circular de falar de características dos objetos de arte.

Embora Dickie (1965) não discuta a dimensão relacional da experiência estética, a conclusão que produz acerca dos fenômenos artísticos acaba por solapar, inclusive, seu aspecto interativo. Monroe Beardsley (1969) busca responder às críticas de Dickie defendendo que a avaliação da qualidade de uma obra seria dependente da experiência estética, o que indica uma guinada situacional da estética e uma constituição composta por elementos objetivos (do objeto) e afetivos (da relação com o sujeito).² Isso garantiria a dimensão interativa definidora da experiência.³

[...] uma pessoa está tendo uma experiência estética durante um determinado período de tempo se e somente se grande parte de sua atividade mental durante esse tempo estiver unificada e constituir prazer através da relação com a forma e características de um objeto sensível

¹ A formulação inicial é de Ivor Armstrong Richards, no livro *Principles of literary criticism* (1924), que dedicou um capítulo à crítica do conceito de experiência estética, denominado *The phantom aesthetic state*.

² James Urmson (1957) distingue as características da experiência estética de outras experiências também a partir de suas propriedades internas: é uma experiência *queer* (desestabilização), difícil falar inteligivelmente e que possui um duração específica.

³ Mais adiante, Martin Seel (2014) vai sustentar que para a experiência estética não bastaria apreender as qualidades individuais dos objetos ou eventos, mas a interação aqui e agora dos vários elementos que compõem aquele evento.

presente ou imaginado sobre o qual sua principal atenção está concentrada. (BEARDSLEY, 1969, p. 5, tradução nossa).⁴

Simultaneamente ao crescimento da compreensão dos objetos estéticos como ocorrências das linguagens, já no campo da comunicação, há também um desejo de discutí-los a partir de perspectivas ligadas às suas singularidades e borramentos, às suas capacidades de enfrentamento e desestabilização das convencionalidades, o que indica que uma sobreposição das dimensões abortaria o entendimento mais profundo desses aspectos que compõem a reflexão estética. Nesse contexto, emerge com maior força um campo de revalorização da estética que não a entende nem como uma contraposição ao cotidiano nem como um acontecimento fora da linguagem. Reestabelece-se, também, seu forte vínculo com a dimensão política, na medida em que a sensibilidade é pensada como uma forma de partilha que implica reorganizações e disputas de gosto.

Tornou-se clara, portanto, a necessidade de articular a possibilidade de emergência do singular às convenções de modo a apreender o que surgia dessa tensão. Foi exatamente desse tensionamento que o conceito de experiência estética ganhou nos estudos de Comunicação novo fôlego e veio contribuir para os modos de apreensão das expressões culturais contemporâneas – dado o crescente acionamento do "impensado" e do "acidental" como figura central das expressões. Essa revitalização do conceito vem sendo feita a partir da interpretação que o campo da comunicação brasileiro estabeleceu para o tratamento com a experiência estética, sobretudo nos últimos 15 anos. Num só movimento, dois importantes campos de discussão se tocaram para a abordagem da performance comunicacional: os *Performance studies* e a Estética.

Nossa hipótese é que a experiência estética pode ser apreendida a partir do exame das performances, isto é, as desestabilizações das performances sociais convencionais podem indicar o acontecimento de experiências estéticas. Seria possível, nessa direção, evidenciar ocorrências de experiências estéticas por meio dos estudos das performances em variados níveis. A princípio, propomos quatro figurações conceituais que podem ser apropriadas, sem distinções hierárquicas, como lugares de ver a performance em diferentes produtos e processos comunicacionais: mimesis, *mise-en-scène*, contexto comunicativo e gênero midiático. Essas figuras conceituais, concebidas aqui na forma de categorias ou

⁴ "[...] a person is having an aesthetic experience during a particular stretch of time if and only if the greater part of his mental activity during that time is united and made pleasurable by being tied to the form and qualities of a sensuously presented or imaginatively intended object on which his primary attention is concentrated." (BEARDSLEY, 1969, p. 5).

operadores analíticos, são tomadas como lugares de “ver a performances” e, nesse sentido, apresentam-se como potentes indicadores de materialidades pelas quais, acredita-se, seria possível fisgar evidências empíricas da experiência estética.

Os quatro operadores apresentados neste artigo foram reunidos com base na observação de como autores do campo da comunicação, no Brasil, têm se habilitado, no marco de distintos objetos e processos midiáticos e por diferentes entradas teóricas (articulando o campo estético aos estudos culturais ou aos estudos de linguagem), para a análise da performance. Nesse sentido, nosso percurso compreende uma discussão que relaciona o fenômeno da experiência estética à performance e um posterior desenvolvimento dos quatro operadores supracitados, num esforço de indicar pistas sobre a relação proposta entre performance e experiência estética, vista no marco da análise comunicacional.

2 Aspectos pragmáticos implicados na performance

O reconhecimento do papel que John Longshaw Austin desempenhou nos estudos sobre a pragmática da linguagem não deve ficar resumida à tese sobre os atos de fala e sua distinção entre performativos e constatativos. Ele demonstrou, de maneira muito clara, como os proferimentos podem desempenhar uma função na organização das ações sociais, de modo que a linguagem não fosse tomada como um objeto neutro.

A importância dos atos de fala se revela na medida em que se percebe que os enunciados são banhados por outros sentidos a depender das condições de enunciação. Muito embora sua tese seja ambígua, Austin (1975) valoriza a ação (a chamada *parole*) e suas incidências, não as normas (que em termos saussureanos seria a *langue*). Aqui, insere-se uma dimensão performática na relação com a linguagem que será fundamental para os *Performance studies*, pois se os comportamentos são restaurados nas performances, podemos dizer que as reiteraões da linguagem são também performances estabilizadoras, esperando para serem rompidas pelo acontecimento das falas (extra) ordinárias. A partir dos anos de 1960, uma espécie de linguística funcional (aplicada à *parole*) começa a ser pensada pelos linguistas:

A preocupação move-se da estrutura de la langue para o evento no qual a fala específica acontece. A comunidade e a situação de fala são consideradas como a matriz e o depositário de códigos e sentidos, ao invés

de uma comunidade geral e culturalmente homogênea. (CARLSON, 2010, p. 70)

Esse movimento vai reforçar, cada vez com mais intensidade, a situação contextual como um foco de estudo para os sentidos emergentes, valorizando ainda mais o campo dos usos e não das normas. Esse já conhecido caminho culmina na virada pragmática (*pragmatic turn*) dos estudos da linguagem e vai provocar um redirecionamento, inclusive, no campo de estudos das Ciências sociais aplicadas e, especialmente, no campo da comunicação.

Nessa linha de investigação, foram os estudos de Erving Goffman que primeiro apontaram para os estudiosos da Comunicação a força da noção de performance social. Baseado numa metáfora teatral (fachada e fundo), Goffman (2012) destaca os "papéis" a partir dos quais os sujeitos são convocados a atuar no âmbito das relações sociais. Empregam, com esse fim, esquemas já organizados pela tradição cultural (os chamados "quadros sociais") que orientam os modos de comportamento em diferentes situações. Desse modo, instaura-se certa "normalidade" nas interações sociais cujo desenvolvimento segue o rumo convencionalizado.

Por sua vez, Paul Zumthor (2000), ao se debruçar sobre a poesia oral, reivindica que tão importante quanto a dimensão reiterativa da (per)forma(nce) é identificar sua potência enquanto ação desestabilizadora – que se caracteriza pelo prefixo e sufixo que acompanham o radical "forma". Ou seja, é na dimensão do uso que os sentidos de uma forma qualquer serão revelados, tornando instáveis as próprias reiterações empregadas para identificar as convenções. Seria nessa direção que as próprias ações ordinárias poderiam revelar matizes, sentidos ainda não identificados e rupturas com as expectativas. Em suma, qualidades singulares da relação que estabeleceu.

Performance parte de uma determinada forma expressiva, cultural e contextual que prevê leituras pré-inscritas atualizadas no processo de presentificação. É reconhecimento que não se reduz a repetição, mas que realiza, concretiza algo que eu identifico, da virtualidade à atualidade (ZUMTHOR, 2000). Assim, se com Zumthor avançamos na compreensão de que todo texto pressupõe um corpo performático virtualizado por indícios da experiência que remetem, ao mesmo tempo, a um padrão estável e a uma força inventiva, em Schechner (2006) encontramos uma alternativa para acessar a performance: os comportamentos restaurados (*restored behaviors*). Performances, como dimensão de

apreensão da experiência, relacionam-se às convenções, práticas repetidas que constituem rituais, situações, narrativas, identidades e novos padrões.

Em Schechner (2006), performances são tomadas como ações (o “mostrar fazer”) permanentemente restauradas como potencialidades de ruptura, o que significa que acolhe, num só tempo, convenções e suas desestabilizações. Esse movimento articulado entre restauração/reconhecimento e ruptura/estranhamento só é possível porque a performance pressupõe um olhar que não se dirige apenas ao texto e nem exclusivamente ao horizonte recepcional, mas ao lugar de articulação entre recepções, textualidades e seus contextos. A performance não está num objeto específico, ela se dá no nível da relação e deve ser vista, pelo analista, nos espaços de interações.

As performances, então, se revelam como uma espécie de forma-força (e não meramente a representação de uma ação) que indicam tanto as matrizes convencionais da ação quanto seus desvios disruptivos em determinados acontecimentos. Elas se constituem como um interessante objeto para o mapeamento das experiências estéticas no campo da comunicação. De acordo com as características das próprias interações com os objetos, nos apropriamos de figuras conceituais (mimesis, *mise-en-scène*, contexto comunicativo e gênero) enquanto operadores analíticos que permitem o mapeamento da convenção, mas também dos borramentos e desestabilizações com o convencionalizado.

Sem uma ambição hierárquica, apresentamos a seguir como essas categorias têm sido apropriadas para a análise de acontecimentos midiáticos e o que elas podem evidenciar no campo de interface da performance com a experiência estética. A demonstração desses usos toma, por hora, como referência empírica as investigações de pesquisadores brasileiros (CARDOSO FILHO, 2006; GUIMARÃES; LIMA ; GUIMARÃES, 2013; GUTMANN, 2014; LEAL, 2005) que, a partir de variados fenômenos midiáticos e campos teóricos, por vezes, distintos, têm se apropriado dessas figuras conceituais, vistas individualmente, como dimensão analítica da performance.

3 Mimesis e Mise-en-scène

Uma discussão positiva sobre a mimesis, no campo filosófico, remonta aos tratados aristotélicos sobre a Poética e a ela é atribuída, inclusive, um estatuto mais interessante que a narrativa histórica. Isso significa que Aristóteles (2000) compreendeu a tessitura da intriga como um componente ativo da dimensão receptiva e passional dos intérpretes,

estabelecendo, nesse caso, uma força maior do que a História – cuja articulação narrativa prescinde deliberadamente desta dimensão.

O historiador e o poeta não se distinguem por escrever em verso ou prosa; caso as obras de Heródoto fossem postas em metros, não deixaria de ser história; a diferença é que um relata os acontecimentos que de fato sucederam, enquanto o outro fala das coisas que poderiam suceder. E é por esse motivo que a poesia contém mais filosofia e circunscrição do que história; a primeira trata das coisas universais, enquanto a segunda cuida do particular. (ARISTÓTELES, 2000, p. 47).

Nessa perspectiva, não se trataria de uma mera imitação da realidade, mas de uma autêntica arte do fazer. Foi desse modo que o termo passou a ser empregado nos estudos literários e comunicativos: relacionado à ideia de representação da ação. A mimesis, então, operaria no campo das ações de uma forma organizada e coerente, desenvolvendo esse fazer de modo estratégico e articulado, com um determinado objetivo. Um de seus principais efeitos é produzir a verossimilhança, de modo que a efetividade da arte mimética depende de parecer verdadeira.

Nesse sentido, concordamos com Luiz Costa Lima (1995) quando este afirma que mimesis e performance não devem ser termos que se substituam mutuamente, mas que, ao se vincularem a circuitos distintos, podem revelar aspectos mútuos um sobre o outro. Para nós, a discussão empreendida por Bruno Leal (2005) sobre a noção de realidade televisiva parece exitosa para ilustrar essa relação entre mimesis e performance. A partir de Gumbrecht (1998), argumenta-se que a TV constitui *uma* realidade preferencial do mundo cotidiano forjada na e pela recepção que não se reduz à ideia de referencialidade do real em oposição à “invenção”. O sentido de fictício, tal como apropriado por Iser (1993), atua como um terceiro termo, um mediador entre a realidade e o imaginário, pelo qual captamos tanto a forma do real, quanto essa possibilidade do “como se” do imaginário. Esse esforço argumentativo parece nos oferecer uma pista interessante para fisgar as performances, tendo a mimesis enquanto dimensão de apreensão.

O sentido de mimesis é aqui articulado ao fictício, mas com acento no caráter performático em detrimento da ideia de referencialidade. Mimesis pressupõe algo que não simplesmente se vê na tela, mas que se presentifica no processo de interação com o espectador. “É a *gestalt* advinda da interação do olhar do espectador/imagem que faz fulgurar, figurar, *uma realidade* televisiva [...]” (LEAL, 2005, p. 41) e cuja referencialidade é

cancelada pelas condições de produção e pela circunscrição espaço-temporal da performance. Ora, se não falamos de mimesis enquanto espelho do real, e nem tampouco como representação de uma realidade a priori, e se o fictício não é engano e nem ilusão, a tal "realidade televisiva" estaria nesse espaço no qual imaginário e espelhamento se cruzam, deformam-se, transformam-se, só possível de ser capturado analiticamente se considerarmos como objeto a interação.

Na medida em que imergimos na realidade televisiva, por meio da mimesis, uma determinada interação se estabelece (uma performance), numa conduta particular. Adentramos nesses universos com expectativas e campos de experiência já consolidados, de modo que o engajamento mimético se desenvolve a partir desse regime interacional. As interpelações identificadas nas relações entre obras e espectadores (sejam eles também leitores, ouvintes, jogadores etc.) são parte das operações miméticas que constituem a interação. Desse modo, são elas mesmas estruturas instáveis que podem se consolidar em um novo padrão de recepção ou ser apenas um borramento, uma ruptura com os regimes espetatoriais instituídos. Nessa relação com as ações miméticas midiáticas, podemos observar as variações da experiência e suas incidências no âmbito das performances sociais. Transformações nas formas de consumo televisivo, de escuta musical, nas formas de jogar videogames e tantas outras também podem ser incorporadas como sintomas das ocorrências das experiências estéticas.

A capacidade de produção de reconhecimentos e estranhamentos emerge desse jogo, circunscrito nas e pelas relações, também possível de ser acionado analiticamente pela dimensão de mimesis, através da qual podemos acessar comportamentos restaurados e suas ressignificações. No campo operativo, pontuamos que a mimesis se revela na relação entre o texto midiático e seu interlocutor, possibilitando identificar as tramas narrativas e tessituras que articulam os mundos dos textos aos dos leitores, fazendo emergir performances sociais específicas.

Num outro nível da discussão sobre o lugar das materialidades para a apreensão da experiência, ganha relevo a dimensão de interação ente corpos e coisas em cena, o que nos leva a apostar na produtividade da *mise-en-scène*, também, como lugar de análise da performance e apreensão da experiência. *Mise-en-scène*, conceito advindo do teatro, refere-se à constituição da encenação no palco regulada pelo texto, cenário, figurino, por um determinado tempo, posteriormente apropriado para pensar, no campo cinematográfico, a própria forma fílmica (AUMONT, 2010). Refere-se à ação "no palco", às regulações das falas

em um determinado cenário, dos diálogos, das entradas e saídas (AUMONT, MARIE, 2006). São os elementos que preenchem a tela de um modo específico, constitui-se enquanto encenação, essencial para a construção fílmica (BORDWELL, 2008). Tem como destaque o movimento e a expressão dos corpos que encarnam a ação e se dirigem a "outrem" (RAMOS, 2011).

Quando põe em evidência, para abordar o documentário, o modo pelo qual o processo observado se apresenta por si mesmo ao cineasta, Comolli (2008) aciona o conceito de auto *mise-en-scène*. Trata-se de uma *mise-en-scène* autônoma, pela qual as pessoas filmadas mostram a outrem, de maneira ostensiva ou dissimulada, seus atos e as coisas que as envolvem, através do corpo, de formas materiais e de rituais (COMOLLI, 2008). A "realidade" filmada seria não apenas "uma narrativa", mas *mise-en-scène*. Assim, diz Comolli (2008), aquele sujeito filmado vem também ao encontro do filme por essa trama de corpos hierarquizados, de gestos e rituais definidos, que constituem engajamentos em *mise-en-scènes*, sugerindo aqui uma aproximação com a ideia de "*habitus*" de Bordieu (2007). Esse ritual forjado entre o olhar/corpo de quem é filmado e o olhar/corpo do "outro" inspira a apropriação da *mise-en-scène* como lugar da apreensão da experiência do espectador. Guimarães, Lima e Guimarães (2013), ao se deterem na escritura do documentário cinematográfico, têm na *mise-en-scène* uma dimensão de descrição e interpretação de indícios de alteridades (advindos dessa relação entre quem filma e quem é filmado) que se expressam pela voz, rosto, paisagem, com silêncios, enquadramentos etc. e pelas condições de tempo-espço forjadas no e pelo filme. Os autores buscam "[...]identificar a vinculação entre a *mise-en-scène* documentária e o engajamento – psíquico, sensorial, afetivo, imaginário – que ela solicita àqueles que se colocam diante do filme." (GUIMARÃES; LIMA; GUIMARÃES, 2013, p.3)

No caso do filme analisado pelos autores, o documentário brasileiro *A falta que me faz* (Marília Rocha, 2009), a particularidade está em convocar o espectador a desestabilizar marcas do documentário a partir de uma matéria que resiste e ao mesmo tempo constitui a obra: a *mise-en-scène* das meninas que moram em Curralinho, região do interior de Minas Gerais. No filme, a aparente resistência à câmera e a progressiva implicação da câmera à narrativa são chaves de interação com a obra. Os corpos das meninas e as situações por elas vividas/encenadas constituem resistências ao outro, por vezes não se mostram (quando, por exemplo, os enquadramentos não avançam até a ação cênica; quando uma pergunta tem como consequência o silêncio) ou não se fazem escutar (o sotaque e expressões

características da região materializam uma fala de difícil compreensão). Escolhas que impõem constrangimentos (faltas) para aquele que vê e escuta. Passamos, então, a nos movimentar, como indicam Guimarães, Lima e Guimarães (2013), de maneira transversal à obra, entre quem filma e quem é filmado.

É no marco da *mise-en-scène* (que não está na obra, mas transborda da obra para o lado de cá) que seria possível interpretar a performance, esse caminho do meio entre textualidades e experiência do espectador, gesto analítico que se distancia dos procedimentos convencionais da análise fílmica, pautados na interpretação dos recursos expressivos da obra via decomposição de suas estruturas internas. A análise de *A falta que me faz* empreendida por Guimarães, Lima e Guimarães (2013) evidencia que a noção de performance opera justamente nesse lugar de interação, possível de ser visto pelo modo como a *mise-en-scène* provoca engajamento afetivo na e pela obra). É, assim, entendida como outro nível de análise possível para compreender estabilizações e desestabilizações que atravessam os acontecimentos midiáticos e, nesse sentido, um modo de acesso, do ponto de vista analítico, à experiência estética. O movimento de resistência à câmera e progressiva implicação da câmera, visto no marco da *mise-en-scène*, responde por desestabilizações, neste caso no campo do documentário, apropriadas aqui como formas expressivas da experiência.

4 Contexto comunicativo e gênero midiático

Um terceiro nível de análise proposto, através do qual podemos fisgar a performance social, é o *contexto comunicativo*. Com forte inspiração pragmática (RODRIGUES, 1995), essa figura conceitual corresponde ao lugar configurador de comunicabilidade (seja no âmbito televisivo, radiofônico, cinematográfico, musical etc.) forjado no marco de um produto midiático. O conceito tem sido empregado pelos estudos televisivos como mecanismo de apreensão de como o sujeito que tem voz reconhece o "outro" (o sujeito receptor) e o posiciona no texto. Neste caso, analisar o contexto comunicativo de um programa pressupõe direcionar nosso olhar para a cena criada, para o modo como corpos, gestos, falas, cenários e ambientações constituem um espaço-tempo e constroem posições para o "outro" com base nas expectativas e competências previstas sobre a audiência. Nessa direção, acena como uma possibilidade de nos fazer ver o "lugar social" forjado para os sujeitos comunicativos, que nos diz sobre padrões de comportamento e possíveis rupturas.

A compreensão do contexto comunicativo de uma obra não se confunde com a análise dos seus contextos culturais, sociais, políticos, econômicos etc., mas aponta para a interpretação de como esses contextos, que correspondem ao mundo vivido, são reproduzidos nas situações comunicativas construídas no marco das textualidades. Ao mesmo tempo, não se reduz à encenação ou situação criada no interior de um texto. Contempla convocações que uma situação comunicativa faz de dentro para fora do texto, com tempos históricos, contextos culturais, formas expressivas que preveem adesão.

Ao operar o contexto comunicativo para a análise da performance do repórter televisivo, Gutmann (2014) identifica constituições de subjetividades que contrastam com o discurso normativo sobre as práticas do campo jornalístico. O estudo de Gutmann (2014) revela como marcas hegemonicamente reconhecidas como “do telejornal” são permanentemente reiteradas e desestabilizadas. Em contraposição ao corpo do repórter que intenciona projetar uma figura neutra e imparcial, observador não implicado nos fatos, a autora identifica outra forma de performatização da notícia televisiva, quando o repórter passa a se construir enquanto ser social que vive os fatos, ator que se inclui enquanto “eu” na ação reportada. Ao mesmo tempo, o corpo implícito do espectador é também deslocado da posição de testemunha ocular dos fatos, para o lugar de cúmplice da ação vivida pelo repórter, interlocutor cooperante alçado ao mesmo espaço-tempo do acontecimento (GUTMANN, 2014). O contexto comunicativo indica, desse modo, outro vetor de força atuante na experiência com o produto e contribui, assim, para a identificação de uma ruptura nos regimes hegemônicos de experiência.

Obviamente, quando reiteradas, essas rupturas acabam por produzir novas convenções. Isso porque contexto comunicativo pressupõe a existência de repertório comum que norteia reconhecimento e adesão. Cabe aqui à remissão ao pensamento de Goffman (2005), quando ele se apropria da teoria do teatro para discutir personagens do sujeito na vida cotidiana, em que o ator representa um determinado papel, é visto pelo público (também ator social) e, ao mesmo tempo, é público da peça vista pelo espectador. Podemos dizer, por essa perspectiva, que o contexto comunicativo reproduz, no interior das textualidades, uma *definição de situação* (GOFFMAN, 2005), uma vez que opera performances sociais permeadas por relações de poder que poderiam ser traduzidas como disputa por legitimidade, autoridade e credibilidade - conforme Gutmann (2014), ao tomar o telejornal como objeto de análise.

Nessa mesma direção, entendemos que o jogo proposto e aceito entre os sujeitos

comunicativos no marco de um produto ou acontecimento midiático, que nos faz reconhecer desestabilizações e estabilizações das performances sociais, pode também ser acionado analiticamente pela noção de *gênero midiático*. Concebido aqui, nos termos de Martin-Barbero (2008), enquanto estratégia de comunicabilidade que atravessa as obras e põe em relação a produção, o meio, suas audiências e seus contextos culturais, o gênero se afasta da ideia de uma simples tipologia, em termos do domínio de uma gramática anterior virtualizada na imanência textual, sua força pragmática reside justamente em como seu reconhecimento opera numa dada comunidade cultural.⁵

O gênero não se constitui enquanto lugar de consenso cultural, ao contrário, responde por cenários de disputa que apontam para divergências e convergências, para continuidades e rupturas. Enquanto práticas ativas em torno de uma formação estável, que seria seu reconhecimento social em um determinado espaço-tempo, o gênero é localizado dentro de “[...] complexas inter-relações entre textos, indústrias, audiências e contextos históricos” (MITTELL, 2001, p. 7). Por esse princípio, pode-se afirmar que, em termos metodológicos, a força do gênero, quando pensado para a análise midiática, passa pela possibilidade de relacionar, em diferentes sistemas (produtos, críticas, material publicitário, depoimentos de produtores e espectadores, premiações etc.), regularidades e desvios de sentido que respondem por modos de constituição ativa de sensibilidades.

O que entendemos, portanto, é uma hipótese bastante plausível de que sobre os gêneros se constituem e fazem circular sentidos sociais. Fundamental para nosso argumento é que as discussões sobre os gêneros materializam determinados padrões de gosto e de sensibilidade, construindo um horizonte de expectativas para as experiências estéticas. Por exemplo: é sensato acreditar que o repertório acumulado pelos ouvintes de determinados gêneros musicais vai influenciar no efeito que uma obra surtirá sobre ele. Ao mesmo tempo, não nos surpreendemos que as convenções genéricas regulem as escolhas que os produtores, músicos e audiências fazem nos processos de distribuição, confecção e consumo de uma canção (CARDOSO FILHO, 2006).

Simon Frith (1996), um dos principais estudiosos da música popular massiva, nos apresenta um entendimento sobre o gênero no campo musical que está intimamente amparada numa noção de abertura. Ele indica, como o faz Mittell (2001), variadas formas pelas quais seria possível identificar os processos sociais de disputa e regulação dos gêneros

⁵ Reconhecemos que, para essa formulação, Martin-Barbero (2008) se refere à “gênero televisivo”, aqui tomado, num sentido mais amplo, como gênero midiático a favor de uma abordagem que contemple, pela ideia de estratégia de comunicabilidade, outras formas expressivas.

musicais: através dos prêmios da música, como os *Grammies*, dos agentes de distribuição, como rádios, gravadoras e, no contexto contemporâneo, dos aplicativos de escuta musical. Todos seriam agentes que atuam no processo de tensionamento/reafirmação das convenções estabelecidas. Desse modo, os gêneros midiáticos não descrevem apenas quem são os leitores/ouvintes/espectadores de determinado produto, mas também o que esse produto significa para eles.

Por fim, o gênero organiza o processo de leitura da obra. Não é à toa que os gêneros servem como ferramentas de comparação para críticos e fãs. Isso significa que, por mais que nossos estudos se ocupem exatamente dos momentos de ruptura, ou seja, daqueles produtos que desestabilizaram e romperam com as regras e performances sociais já estabelecidas, é importante destacar que o grau de reiteração é fundamental para o destaque frente ao convencional e, nesse sentido, a noção de gênero midiático nos ajuda a ver esse mapeamento das convenções consolidadas.

Um bom exemplo disso no campo de interface entre Música e Comunicação é a permanência da ideia de “peso” no gênero *Heavy metal*, destacado por Cardoso Filho (2008) como uma constante, independentemente dos novos sentidos adquiridos pela expressão. O ideal de música pesada nesse gênero é reiterado constantemente, desde sua emergência, nos anos 1970, mas nem sempre para se referir à mesma substância sonora e/ou estética. A noção de peso, embora reiterada, escorre para elementos muito distintos que compõem o *Heavy metal*, como a atmosfera sombria de suas temáticas nas letras, ou a agressividade da performance de palco de uma determinada banda. Ou seja, há uma forma padrão a partir da qual a experiência do peso pode se materializar, mas tal forma pode sofrer abalos e desestabilizações em função de outras dinâmicas sensíveis que operam no contexto. Esses abalos e desestabilizações, que podem ser identificados em outras formas de dança e de uso do corpo, outros regimes discursivos e de visibilidade etc., indicam ocorrências de experiências estéticas.

Esse aspecto demonstra que, mesmo na estabilidade, há pontos de tensionamento que instituem uma disputa no cerne da noção de gênero midiático, o que nos permite identificar de forma mais explícita a ocorrência expressiva das experiências estéticas.

Considerações finais

Não obstante a impossibilidade de desenvolvermos, nesse artigo, aplicações

específicas para o uso de cada um dos operadores, compreendemos que o caminho (ou caminhos) esboçado contribui para a discussão sobre as formas de apreensão da experiência estética. Ao pensá-las como possibilidade de captura das evidências empíricas da experiência estética, as noções de mimesis, *mise-en-scène*, contexto comunicativo e gênero midiático emergem como espécies de mecanismos operativos, ou seja, possíveis conceitos metodológicos que nos indicam reforços e/ou desestabilizações das performances sociais e, dessa forma, aspectos estéticos da experiência.

Neste artigo, apresentamos um primeiro esforço de rastreamento de modos de apreensão e análise da performance que se definem e sustentam pelas particularidades dos variados fenômenos estudados (seja a televisão, o documentário, o telejornal, o *Heavy metal* etc.). Procuramos demonstrar e validar nossa hipótese a partir, principalmente, dos esforços de pesquisadores brasileiros aqui convocados, que têm trabalhado individualmente os conceitos de mimesis, *mise-en-scène*, contexto comunicativo e gênero midiático em suas investigações sobre performance, com interesses, objetos e referenciais teóricos particulares. Por hora, foi a partir desses achados analíticos que identificamos rastros empíricos de validação da proposta de interseção entre performance e experiência estética e das quatro figurações conceituais aqui tomadas enquanto mecanismos operativos de análise.

Reside aqui uma dupla aposta, em termos de operacionalização analítica da experiência estética: (1) a performance social parece-nos um lugar interessante para apreender repetições e, principalmente, desestabilizações, o que nos levaria a capturar materialidades da experiência; (2) o acesso às performances, a depender do objeto ou processo estudado, parece produtivo quando visto por essas figurações conceituais, compreendidas enquanto categorias analíticas.

Sugerimos, portanto, a exploração da eficiência heurística de cada um dos operadores em estudos específicos. Vale questionar, nesse sentido, características mais particulares a cada um dos operadores e sua prescindibilidade em fenômenos distintos. Que tipo de relação guardam mimesis e gênero midiático para o estudo da experiência estética no campo da comunicação, por exemplo? São da ordem da regularidade e repetição? Respondem a qual demanda? E as relações entre contexto comunicativo e *mise-en-scène*? Diriam respeito à captação das rupturas e desestabilizações?

Os quatro operadores, em nossa perspectiva, demonstram um tipo de procedimento para o estudo da experiência estética que varia entre textualidades e contextualidades, de

modo a pensar articuladamente essas instâncias e as inflexões de uma na outra no desenvolvimento das experiências. Nosso intuito, neste artigo, foi investir num ângulo comunicacional para esses conceitos que permita refletir sobre performances e experiência estética como problemas do campo da comunicação. Com isso, retomamos também uma discussão acerca de procedimentos metodológicos possíveis para o estudo da experiência estética, oferecendo uma alternativa aos questionamentos acerca de sua eficiência. Entendemos que o conceito apresenta uma potência explicativa que reforça sua permanência no campo da comunicação.

Financiamento

Esse trabalho tem financiamento do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

Referências

- A FALTA QUE ME FAZ. Direção: Marília Rocha. Produção: Luana Melgaço. Intérpretes: Alessandra Robeiro; Shirlene Rodrigues; Valdênia Ribeiro; Paloma Campos. Música: Arthur H e O Grivo. Teia Companhia Produtora. Belo Horizonte, 2009, 1 DVD [85 min]
- ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: Abril Cultural, 2000. (Os Pensadores).
- AUMONT, Jacques. **Le cinéma et la mise en scène**. 2. ed. Paris: Armand Colin, 2010.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. 2. ed. Campinas: Papyrus, 2006.
- AUSTIN, John. **How to do things with words**. 2. ed. Cambridge: Harvard University Press, 1975.
- BEARDSLEY, Monroe. Aesthetic experience regained. **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**, New York, v. 28, n. 1, p. 3-11, 1969.
- BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BORDWELL, David. **Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema**. Campinas: Papyrus, 2008.
- CARDOSO FILHO, Jorge. **Poética da música underground: vestígios do Heavy Metal em Salvador**. Rio de Janeiro: E-Papers, 2008.

- CARDOSO FILHO, Jorge. A dimensão midiática da canção: a produção de sentido no Heavy Metal. **Comunicação, Mídia e Consumo**, São Paulo, v. 3, n. 6, p. 201-219, 2006.
- CARLSON, Marvin. **Performance**: uma introdução crítica. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e Poder – A inocência perdida**: cinema, televisão, ficção e documentário. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- COSTA LIMA, Luiz. **Vida e mimesis**. São Paulo: Editora 34, 1995.
- DEWEY, John. **Art as Experience**. New York: Perigee Books, 2005.
- DICKIE, George. Beardsley's Phanton Aesthetic Experience. **The Journal of Philosophy**, New York, v. 62, n. 5, p. 129-136, 1965.
- FRITH, Simon. **Performing Rites**: on the value of popular music. Cambridge: Harvard University Press, 1996.
- GUIMARÃES, César Geraldo; LIMA, Cristiane da Silveira; GUIMARÃES, VictorRibeiro. Mise-en-scène e experiência estética: o trabalho do espectador em A falta que me faz. **E-Compós**, Brasília, v. 16, n. 1, p. 1-15, 2013.
- GOFFMAN, Erving. **A representação do Eu na Vida Cotidiana**. Petrópolis: Vozes, 2005.
- GOFFMAN, Erving. **Os Quadros da Experiência Social**: uma perspectiva de análise. Petrópolis: Vozes, 2012.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. **A modernização dos sentidos**. São Paulo: Editora 34, 1998.
- GUTMANN, Juliana Freire. **Formas do telejornal**: linguagem televisiva, jornalismo e mediações culturais. Salvador: Edufba, 2014.
- ISER, Wolfgang. **The fictive and the imaginary**: charting literary anthropology. London: The Johns Hopkins University Press, 1993.
- LEAL, Bruno Souza. A gente se vê por aqui: a realidade da TV numa perspectiva recepcional. **Revista Famecos**, Porto Alegre, v. 12, n. 28, p. 37-44, dez. 2005.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e sociedade. 5. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008.
- MITTELL, Jason. A cultural approach to television genre. **Cinema Journal**, Los Angeles, v. 40, n. 3, p. 1-24, 2001.
- RAMOS, Fernão Pessoa. A mise-en-scène do documentário. **Cine Documental**, [s.l.], n. 4, 2011.
- RICHARDS, Ivor Armstrong. **Principles of Literary Criticism**. Routledge: New York, 2001.

RODRIGUES, Adriano Duarte. **As dimensões da pragmática na comunicação**. Rio de Janeiro: Diadorim, 1995.

SCHECHNER, Richard. **Performance Studies: an introduction**. New York: Routledge, 2006.

SEEL, Martin. No escopo da experiência estética. *In*: PICADO, Benjamin; MENDONÇA, Carlos Camargo; CARDOSO FILHO, Jorge. (orgs). **Experiência Estética e Performance**. Salvador: EDUFBA, 2014.

URMSON, James; POLE, David. Symposium: What makes a situation aesthetic. **Aristotelian Society Supplementary Volume**, Oxford, v. 31, n. 1, 1957, p. 75–106.

ZUMTHOR, Paulo. **Performance, Recepção e Leitura**. São Paulo: Educ, 2000.

Performance as aesthetic experience's expression: modes of seizure and operatinal mechanisms.

Abstract

This article comprehends performances as empirical expressions of aesthetic experience, understanding that destabilization in the performances account for expressive forms of experience. While restored behaviors, performances can be seen in various social situations, which suggests various possibilities of apprehension. Based on the observation of how we accessed the performance from media processes, we list here four conceptual figurations that can function as operational mechanisms analysis: mimesis, mise-en-scène, context communication and media genre.

Keywords

Aesthetic Experience. Performance. Analysis mechanisms.

Recebido em 11/04/2018

Aceito em 28/02/2019