

# Correlações entre recepção e experiência tecidas a partir de Jesús Martín-Barbero, Jacques Rancière, Walter Benjamin e John Dewey

## Correlations between reception and experience formulated from theories of Jesús Martín-Barbero, Jacques Rancière, Walter Benjamin and John Dewey

Vanessa Bandeira Moreira

*Especialização em Artes Visuais: Cultura e Criação pelo Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial (Senac) e Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais (PPGIPC) da Faculdade de Ciências Sociais (FCS) da Universidade Federal de Goiás (UFG), atuando com os seguintes temas: Mediações Culturais, Recepção e Televisão. Email: vanessabandeira.comunicacao@gmail.com*

Lara Lima Satler

*Pós-Doutorado em Estudos Culturais, no Programa Avançado de Cultura Contemporânea, da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Doutorado em Arte e Cultura Visual (PPGACV/ FAV/ UFG). Professora do Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais (PPGIPC) e Comunicação (PPGCOM) da Universidade Federal de Goiás (UFG), atuando com os seguintes temas: Mediações Culturais, Cinema e Vídeo em Streaming. Email: satlerlara@gmail.com*

### Resumo

*Este artigo tem por objetivo entender as correlações entre recepção e experiência, por meio de pesquisa bibliográfica, considerando o que se entende por recepção na perspectiva de Jesús Martín-Barbero, os estudos de Jacques Rancière relacionados ao espectador e as noções de experiência delineadas por John Dewey e Walter Benjamin. Tendo invariavelmente a cultura como pano de fundo, busca-se identificar, de forma não exaustiva, devido aos limites deste artigo, as distinções e as vinculações existentes entre os estudos de recepção barberianos e o conceito de experiência, relacionando-as ao espectador, bem como tecer diálogos entre os autores supracitados. As correlações entre recepção e experiência são entendidas neste trabalho como uma relação mútua de dependência entre estes processos.*

### Palavras chave

*Recepção; Experiência; Espectador.*

### Abstract

*This article aims to understand the correlations between reception and experience, through bibliographic research, considering what is understood by reception from the perspective of Jesús Martín-Barbero, Jacques Rancière's studies related to the spectator and the notions of experience outlined by John Dewey and Walter Benjamin. With culture invariably as a background, we seek to identify, in a non-exhaustive way, due to the limits of this article, the distinctions and links between the Barberian reception studies and the concept of experience, relating them to the spectator, as well how to weave dialogues between the aforementioned authors. The correlations between reception and experience are understood in this work as a mutual relationship of dependence between these processes.*

### Keywords

*Reception; Experience; Spectator.*

## Introdução

Cultura é um conceito complexo utilizado para compreender os caminhos pelos quais a vida social é construída, levando em consideração não só o pensamento humano, mas as ações que emergem do pensamento (ROSE, 2001). Martín-Barbero (2000a) discute essa ideia ao alargar o conceito de cultura, confrontando outro que prevaleceu por muito tempo e, por vezes, ainda perdura. Assim,

Afirmamos que cultura não é apenas o que a sociologia chama de cultura, que são aquelas atividades, aquelas práticas, aqueles produtos que pertencem às belas artes e às belas letras, à literatura. Há uma concepção antropológica de cultura que está ligada às suas crenças, aos valores que orientam sua vida, à maneira como é expressa sua memória, os relatos de sua vida, suas narrações e também a música, atividades como bordar, pintar, ou seja, alargamos o conceito de cultura. Pensar naquela noção que servia para chamar o povo de inculto, como se não ter a mesma cultura da elite fosse não ter cultura. Então, começamos a dizer que há culturas diversas, são diversas por causa das regiões, por causa da história, por causa das idades, dos gêneros, no homem e na mulher, porque há uma diferença cultural muito grande que determinou que a mulher se dedicasse a uma coisa e o homem a outras. Isso é cultura, seja bom ou mau. (MARTÍN-BARBERO; BARCELOS, 2000a, p.157)

Este conceito rompe com o juízo de valor que outrora classificava a cultura como sendo alta ou baixa cultura, a depender da classe a que estivesse associada, dentre outros fatores. Nessa perspectiva, a chamada cultura de massa se liberta do estigma que a inferiorizava e a categoriza como degradação cultural para revelar profundas riquezas, encontradas nas relações dos sujeitos e na experiência, como será visto adiante.

Em nossas sociedades contemporâneas, aliado ao conceito de cultura está o visual, que se tornou central na construção cultural da vida social das sociedades ocidentais (ROSE, 2001). Desse modo, o conceito de cultura não pode ser tomado como singular, mas como uma gama significativa de práticas sociais nas quais as imagens visuais estão inseridas.

Nesse contexto observa-se a hegemonia do audiovisual como uma visualidade tecnológica que trouxe, não de forma inédita – pois a fotografia já tinha assim estabelecido – novas percepções e sensibilidades, no sentido barberiano e benjaminiano, como será abordado.

Importa antes de adentrar às discussões aqui propostas, fazer uma distinção entre visão e visualidade. Para Rose (2001) a visão está relacionada ao aparato biológico do ser humano, que permite ver. Já a visualidade se refere a uma construção cultural, histórica e social, ou seja, como eu vejo, o que já revela indícios do lugar que a experiência tem na vida dos sujeitos.

A autora indica que a predominância das imagens tem aumentado consideravelmente na passagem da modernidade para a pós modernidade, para usar seus termos, e defende com o argumento de Mirzoeff (1998, *apud* ROSE, 2001) que este fato se dá não só porque as imagens se tornam cada vez mais comuns ou devido ao conhecimento sobre o mundo ter crescido de forma articulada com o visual, mas também considera que cada vez mais estamos interagindo com as experiências visuais.

Dentre essas experiências, o audiovisual é para Martín-Barbero e Germán Rey (2001) a hegemonia que apresenta uma profunda contradição cultural, uma vez que, ao mesmo tempo que as tecnologias proporcionam uma infinidade de formatos, se vive uma crescente debilidade do relato, ocasionada pela fragmentação dos componentes narrativos, já prevista por Walter

Benjamin (2012c) quando este apresenta o fim próximo da narração e o consequente fim da troca de experiências.

Neste mundo cada vez mais habitado por imagens são três as portas apresentadas por Rose (2001) pelas quais é possível interpretá-las criticamente. A primeira porta parte da produção, a segunda da imagem propriamente dita e a terceira da audiência. Para esta discussão esta foi a porta escolhida e por motivos de precisão teórica, traduzimos o termo por recepção. Afinal, ela é tomada por John Fiske (1994, *apud* ROSE, 2001) como sendo o lugar onde as imagens têm os seus significados renegociados ou até mesmo rejeitados pelo público que aprecia a imagem em determinadas circunstâncias. Veremos que Martín-Barbero (1995, 1997) e Jacques Rancière (2012) concordam com essa perspectiva e dão especial atenção aos sujeitos em seus estudos.

Vale ressaltar que é essencial considerar a cultura nas correlações que serão tecidas aqui entre recepção e experiência. Neste estudo é importante enfatizar que é da cultura que emergem as experiências suscitadas por intermédio da recepção e que os processos culturais não são possíveis sem as experiências dos indivíduos.

Assim, neste trabalho busca-se identificar as correlações entre recepção e experiência, tendo em vista que ambas ocorrem por meio dos sentidos humanos. Neste sentido, buscamos compreender teoricamente como no âmbito da recepção a experiência é constituída tendo como enfoque as visualidades audiovisuais.

Para isso foi discutido o que se entende por recepção na perspectiva de Jesús Martín-Barbero (2018, 2005, 2000a, 2000b, 2001, 1997, 1995), que concebe a comunicação como questão de mediações e de cultura; os estudos de Jacques Rancière (2012) relacionados ao espectador; bem como as noções de experiência delineadas por John Dewey (2005, 1980) e Walter Benjamin (2012a, 2012b, 2012c). Embora de forma não exaustiva, devido aos limites deste artigo, são levantados os diálogos possíveis entre esses autores, a fim de estabelecer correlações entre os estudos de recepção e experiência. Salientamos que o vocábulo correlações foi escolhido por definir uma relação mútua de dependência entre estes processos.

## **1. Recepção a partir das mediações e dos sujeitos**

Os estudos de recepção latino-americanos têm como um de seus principais expoentes o filósofo, antropólogo e semiólogo Jesús Martín-Barbero. Lopes (2018) definiu a teoria proposta por este autor como uma teoria da comunicação e não simplesmente uma teoria da recepção ou das mediações. Mas não se pode negar, haja vista que o próprio Martín-Barbero (1997) assim confirma, que a formulação de sua teoria passa, de início, por um deslocamento metodológico que revê todo o processo da comunicação a partir da recepção.

Para tanto, a recepção passa a ser vista pelo autor não como uma mera etapa no processo de comunicação, mas como um outro lugar, em que não mais comporta o chamado modelo mecânico. Neste modelo, a “recepção é um ponto de chegada daquilo que já está concluído” (MARTÍN-BARBERO, 1995, p.40). Em outras palavras, o que se quer comunicar sai do polo do emissor para o polo do receptor com um significado já pronto, já estabelecido. O autor explica que a este modelo está aplicada a epistemologia condutista, que sustenta que toda iniciativa de comunicar está do lado do emissor, restando ao receptor apenas reagir aos estímulos deste emissor. Nessa perspectiva, a recepção é vista como um lugar exclusivo de chegada, sem possibilidade de ser um lugar de partida, de produção de sentido.

Essa epistemologia condutista, aliada à perspectiva iluminista, que vê o receptor como um recipiente vazio para receber conhecimentos originados em outro lugar, acaba por vitimizar o receptor, entendendo que ele é totalmente manipulado, condenado a sucumbir ao que deseja o emissor (MARTÍN-BARBERO, 1995).

Esse entendimento permitiu Martín-Barbero (1997) questionar o esquema que se vale da dualidade emissores-dominantes e receptores-dominados, que não considera a existência de resistências, contradições, conflitos e lutas diante das mensagens recebidas pelos sujeitos.

Nesse sentido, necessário se faz trazer o pensamento de Jacques Rancière (2012), que de certa forma coaduna com essa perspectiva, uma vez que defende a emancipação do espectador, lembrando que o mesmo age, “observa, seleciona, compara, interpreta” (RANCIÈRE, 2012, p. 17).

Contrapondo a lógica embrutecedora, e porque não dizer alienante, em que o espectador deve apreender somente aquilo que o diretor de uma produção audiovisual o faz ver, o autor defende que o espectador é capaz de aprender o que esse diretor não sabe ou previu. Assim, o conteúdo das performances audiovisuais,

[...] não é a transmissão do saber ou do sopro do artista ao espectador. É essa terceira coisa de que nenhum deles é proprietário, cujo sentido nenhum deles possui, que se mantém entre eles, afastando qualquer transmissão fiel, qualquer identidade entre causa e efeito. (RANCIÈRE, 2012, p. 19)

Assim, é no poder que o espectador tem de realizar associações e dissociações diante do conteúdo audiovisual recebido que consiste a sua emancipação. E, por isso, afirma que ser espectador não é condição passiva convertida em atividade e, sim, condição normal de cada um. “Aprendemos e ensinamos, agimos e conhecemos também como espectadores que relacionam a todo instante o que veem ao que viram e disseram, fizeram e sonharam” (RANCIÈRE, 2012, p. 21).

Essas reflexões, por mais que estejam relacionadas ao teatro, se aproximam dos argumentos de Martín-Barbero (1997). Este, entendendo a comunicação como uma questão de cultura, de conhecimento e de re-conhecimento, desloca o olhar dos efeitos dos meios para as mediações, por considerar que entre o estímulo do meio e a resposta do receptor há um “espesso espaço de crenças, costumes, sonhos, medos, tudo o que configura a cultura cotidiana” (MARTÍN-BARBERO; BARCELOS, 2000a, p. 154).

Sem negar a importância dos meios, a visão de Martín-Barbero contrasta drasticamente com os estudos norte-americanos que se concentram nos efeitos dos meios, sem considerar a espessa cultura cotidiana e a visualidade, conceito abordado na introdução deste artigo. Para Hohlfeldt (2010), os autores norte-americanos se voltam para teorias cujo foco está no emissor, ignorando tanto o caráter polissêmico das mensagens quanto o papel ativo do receptor. Outro traço característico desses estudos é que praticamente ignoram a existência das pesquisas européias e latino-americanas. Nas décadas de 1950 e 1960, autores norte-americanos, como Noam Chomsky e David Berlo tiveram forte influência no Brasil (HOHLFELDT, 2010).

Rompendo com este modelo, Martín-Barbero (1997) defende que para tratar da densidade do processo comunicativo é preciso considerar os sujeitos e o seu modo de relação com os meios.

Na teoria proposta pelo autor, o sujeito, com toda a sua complexa trama cultural, tem especial relevância, não devendo, portanto, ser ignorado. Assim, torna-se inevitável que as investigações sejam feitas a partir das mediações, daquilo que está entre os sujeitos e os meios.

“As mediações são inicialmente vistas como uma perspectiva de investigação sobre e a partir da recepção” (LOPES, 2018, p. 51).

A primeira mediação que a recepção introduz é para Martín-Barbero (1995) o que ele chamou de *destempos*, isto é, as anacronias e as diferentes relações com o tempo. Dessa maneira enfatiza a nova sensibilidade que emerge na pós-modernidade que indica a multiplicidade e a heterogeneidade de temporalidades. O entendimento de que a história segue uma única direção, e que só há uma única história, em uma visão hegemônica, passa a ser questionado, principalmente pela corrente historiográfica denominada História Cultural, que veio para atender às complexidades detectadas por historiadores que começaram a compreender que os velhos paradigmas não davam mais conta de explicar a realidade. Essa nova vertente “trata-se, antes de tudo, de pensar a cultura como um conjunto de significados partilhados e construídos pelos homens para explicar o mundo” (PESAVENTO, 2013, p.15).

A teoria de Martín-Barbero (1995) parte do paradigma de que há várias histórias, pois é necessário considerar que em toda sociedade convive formações culturais diversas. Nesse sentido, a oposição entre tradição e modernidade se dilui, abrindo espaço para as contradições e articulações entre elas. Daí considerar a pluridimensionalidade e heterogeneidade de temporalidades como mediação fundante do seu pensamento.

Outra mediação basilar são as novas fragmentações sociais e culturais, que atua na reorganização dos reconhecimentos e das divisões sociais. Grosso modo, trata-se daquilo que constitui a liga que faz com que as pessoas se ajuntem e se reconheçam. As novas tecnologias, incluindo a internet que distribui visualidades audiovisuais, têm tido papel fundamental nisso.

É indubitável que a nova tecnologia já não é mais uma acumulação de aparatos, é um novo organizador perceptivo, um reorganizador da experiência social, no sentido forte da experiência, no sentido da sensibilidade, do *sensorium* a que se referia Walter Benjamin – esse *sensorium* das pessoas, não só das que têm computador, que têm cartão de crédito para pôr na máquina, mas de todas as pessoas. A experiência e as relações sociais estão sendo transformadas por essas novas fragmentações, de idade, de sexo etc., que são cada vez mais trabalhadas em direções surpreendentes para nós. (MARTÍN-BARBERO, 1995, p. 46-47)

Assim as fragmentações são percebidas cada vez mais nas segmentações dos públicos que se torna mais fracionária, pois não se dá só em questão de idade e sexo, mas dos gostos e estilos de vida. O grau de afinidade dos públicos com a nova cultura tecnológica também é deveras diversificado. O que tem impacto direto no aprofundamento das divisões sociais.

Nesta direção, há outra mediação que passa pela recepção que é a exclusão cultural. Aqui o conceito de cultura apresentado na introdução deste artigo torna-se justificada, pois a exclusão parte do pressuposto de que não é cultura o que é apreciado pelas camadas populares. Ideia esta combatida por Martín-Barbero (1995). Sobre essa égide se encontram os modos de deslegitimar e desqualificar o gosto popular, assimilado como sendo de mau gosto, de baixa categoria e com uma forma apaixonada de desfrutar da obra um tanto quanto inconveniente, como pontua o autor.

As demandas sociais também passam pela recepção e, por isso, são apontadas pelo autor como uma mediação. Essas demandas carecem de exames e investigações para serem formuladas e movimentam-se pelos modos de ver, ler e escutar. Há que se considerar que existem diferentes modos de ver, ler e escutar. E esses modos, bem como as demandas culturais

de um povo necessitam ser investigados a fim de que tomem forma no entendimento de como a multiplicidade de atores da sociedade se relaciona com a complexa teia da comunicação.

Essas mediações nos proporcionam um melhor entendimento da importância que tem no pensamento de Martín-Barbero (1997) o deslocamento da investigação dos meios para as mediações. Como observar a influência da televisão, por exemplo, sem antes observar o sujeito que a assiste? Seu grau de escolaridade, sua vida familiar, seus hábitos, o país em que vive, seu contexto político, social e econômico? Enfim, seu contexto cultural?

As mediações, sempre no plural, fazem parte de um complexo conceito proposto por Martín-Barbero (2018). Sua resistência em definir mediações reside no entendimento de que sejam traçados pontos diferentes e distantes que servem para mapear as articulações entre práticas de comunicação e movimentos sociais. Por isso sua opção em

[...] ir desdobrando-as e delimitando-as à medida que os processos de comunicação, as práticas culturais e os movimentos sociais estavam se tornando próximos, impondo uma relação densa entre o mundo da produção de mídia nas indústrias culturais e os mundos do consumo, massivo, mas diferenciado, ativo e cidadão. (MARTÍN-BARBERO, 2018, p. 22)

O autor desenvolveu ao longo de sua obra mapas metodológicos das mediações que foram sendo revisitados sucessivamente, uma vez que o autor vem buscando acompanhar as transformações da sociedade e da comunicação (LOPES, 2018).

Os mapas articulam formas de leitura das mediações e funcionam como uma cartografia que fornece um panorama metodológico para as investigações no campo da comunicação, levando em consideração as complexidades existentes nas relações entre comunicação, cultura e política, chamadas de mediações constitutivas ou fundantes.

Em seu segundo mapa, Martín-Barbero (2018) trabalha com dois eixos, um diacrônico que liga as matrizes culturais aos formatos industriais e um sincrônico, que liga as lógicas de produção às competências de recepção. Ambos perpassam e circundam as mediações fundantes citadas. O que o difere do primeiro mapa são as múltiplas mediações que foram acrescidas: a institucionalidade, mediando as relações entre as matrizes culturais e as lógicas de produção; a tecnicidade, mediando as relações entre as lógicas de produção e os formatos industriais; a ritualidade, mediando as relações entre os formatos industriais e as competências de recepção; e a socialidade, mediando as competências de recepção e as matrizes culturais.<sup>1</sup>

Figura 1 – Segundo Mapa Metodológico das Mediações



Fonte: MARTÍN-BARBERO, Jesús. Dos meios às mediações: 3 introduções. *MATRIZES*, São Paulo, v. 12, n.1, p. 9-31, jan./abr., 2018, p.16.

<sup>1</sup> Sobre como essas mediações se articulam e os demais mapas desenvolvidos por Martín-Barbero ver LOPES (2018).

A partir deste mapa o autor vislumbra a importância da tecnologia, alterando algumas das mediações, mas mantendo a tecnicidade, mesmo que alterando sua terminologia, pois no contexto da sociedade tecnologizada ela tem grande relevância no favorecimento de mudanças que têm profundo impacto na vida social e que reverbera nas relações e nos usos.

Todas essas mediações colocadas por Martín-Barbero (1995,1997, 2018) elucidam que os estudos de recepção estão intrinsecamente relacionados aos sujeitos.

É indubitável que o estudo da recepção, no sentido em que estamos discutindo, quer resgatar a vida, a iniciativa, a criatividade dos sujeitos; quer resgatar a complexidade da vida cotidiana, como espaço de produção de sentido; quer resgatar o caráter lúdico da relação com os meios; quer romper com aquele racionalismo que pensa a relação com os meios somente em termos de conhecimento ou de desconhecimento, em termos ideológicos; quer resgatar, além do caráter lúdico, o caráter libidinal, desejoso, da relação com os meios. (MARTÍN-BARBERO, 1995, p. 54)

Assim o autor traz à tona o sujeito por trás da recepção até então oculto. A recepção é, portanto, um espaço onde os sujeitos têm ação, onde os sentidos são negociados. Diferente da perspectiva condutista, como visto, que sinaliza a atrofia do espectador, isto é, a incapacidade do mesmo de produzir sentidos, inclusive, diverso do proposto pelo emissor.

Não se pode, no entanto, desconsiderar totalmente a produção nesse processo, pois “boa parte da recepção está de alguma forma não programada, mas condicionada, organizada, tocada, orientada pela produção, tanto em termos econômicos como em termos estéticos, narrativos, semióticos” (MARTÍN-BARBERO, 1995, p. 56).

Assim, desconsiderar a produção das mensagens audiovisuais é cair em um outro extremo que inviabilizaria a comunicação. Para o autor a recepção é um espaço de interação. Não só um modo de interagir com a mensagem e seus aparatos, mas é também um modo de interação com a sociedade, pois é na circulação da significação que se constrói o sentido. A partir dessa perspectiva, notamos indícios do lugar da experiência no pensamento do autor. Martín-Barbero (1995) exemplifica essa circulação com a telenovela, afirmando que seu sentido é construído quando os espectadores contam uns aos outros sobre ela.

Para entender melhor a perspectiva do autor se faz necessário explicitar o que o mesmo entende por sociedade de massa. Para ele, este é um conceito formado há quase um século antes de surgir a teoria da sociedade de massa na década de 1930 / 1940, e que se distingue dos conceitos de povo e classes. Martín-Barbero (1997) explica que entende por massa um fenômeno psicológico em que os indivíduos, por mais diferentes que sejam, são dotados de uma alma coletiva que faz com que se comportem de maneira distinta do que se comportariam se estivessem isolados.

A sociedade de massa é encarada pelos pensadores da Europa, a exemplo de Adorno e Horkheimer, como sendo a negação de tudo quanto para eles significa cultura. Vale ressaltar que para eles o significado de cultura é aquele que Martín-Barbero e Barcelos (2000a) criticam na introdução deste artigo. Já para os estudiosos norte-americanos nos anos 1940 / 1950, a cultura de massa se torna alicerces da sociedade da democracia completa (MARTÍN-BARBERO, 1997).

Assim constrói uma crítica à Escola de Frankfurt, que tem Adorno e Horkheimer como expoentes, e defende que massa ganha um novo entendimento, deixando de significar “anonimato, passividade e conformismo” (MARTÍN-BARBERO, 1997, p. 58 / 59). E diante das considerações de Edward Shils (*apud* MARTÍN-BARBERO, 1997, p. 58) de que a

sociedade de massa, além de incorporar a maioria da população à sociedade, paradoxalmente motivou a intensificação da individualidade no sentido de permitir a abertura para experiências, liberando as capacidades morais e intelectuais do indivíduo.

Para Martín-Barbero (1997) foi a cultura de massa que possibilitou inicialmente a comunicação entre as diferentes classes da sociedade. Foram o jornal, a televisão e o cinema que viabilizaram a circulação cultural entre as classes que antes viviam em segregação cultural. O autor ainda ressalta que o massivo irrompeu antes mesmo das tecnologias e exemplifica com os folhetins.

O desenvolvimento dos estudos de Martín-Barbero (1997) passa necessariamente pela análise das teorias desenvolvidas pela Escola de Frankfurt a respeito da Indústria Cultural, conceito criado por Horkheimer e Adorno em 1947, tendo como pano de fundo uma Alemanha nazista e uma América do Norte da democracia de massas. Na perspectiva dos frankfurtianos, o conceito de Indústria Cultural se assenta na ideia de caos cultural e afirma a existência de uma unidade de sistema que parte da lógica industrial, a saber: a introdução da cultura na produção em série e, além da produção de coisas, a produção de necessidades.

Embora Martín-Barbero (1997) reconheça a importância da formulação da unidade de sistema feita por Horkheimer e Adorno, para ele é um tanto quanto polêmica, uma vez que ao mesmo tempo em que permite que se descubra que as diferenças podem ser produzidas, se torna perigosa quando dela se conclui a totalização e a sua consequente materialização que “se realiza no esquematismo, assimilando toda a obra ao esquema, e na atrofia da atividade do espectador” (1997, p. 66).

O cinema é mencionado como prova dessa atrofia por não permitir que o espectador pense, uma vez que não há tempo para isso ao acompanhar o desenrolar da narrativa e também porque tudo acaba sendo dado pelas imagens. Assim não há espaço para que esse espectador seja ativo e se mova por sua própria conta. Para Benjamin “a recepção através da dispersão, que [...] constitui o sistema de transformações profundas nas estruturas perceptivas, tem no cinema o seu cenário privilegiado” (2012a, p. 209), como será explicitado a seguir.

Na contramão da Escola de Frankfurt, Martín-Barbero (1997) critica essa visão que culpabiliza a racionalidade técnica e toma como qualidade dos meios o que é apenas o seu modo de uso histórico. O espectador visto como um sujeito inerte, atrofiado, sem capacidade de ação diante do meio, assimilando toda a mensagem conforme o desejo do emissor, é uma visão confrontada em seus estudos.

Além dessa dimensão, duas outras tornam mais claras essa unidade de sistema na indústria cultural: “a degradação da cultura em indústria da diversão” e a “dessublimação da arte”, também vista como o outro lado da degradação da cultura por Adorno e Horkheimer (MARTÍN-BARBERO, 1997, p. 66 - 67).

Benjamin (*apud* MARTÍN-BARBERO, 1997, p. 64) discordando de alguns postulados da escola frankfurtiana, abre caminhos para pensar o popular na cultura como experiência e produção e não como sua negação. E foi então o pioneiro a pensar um outro olhar que relaciona historicamente as transformações nas mudanças de produção às mudanças no espaço da cultura, que ocasionou “transformações no *sensorium* dos modos de percepção, da experiência social” (MARTÍN-BARBERO, 1997, p. 72). Martín-Barbero ressalta que para Benjamin

[...] pensar a experiência é o modo de alcançar o que irrompe na história com as massas e a técnica. Não se pode entender o que se passa culturalmente com as massas sem considerar a sua experiência. Pois, em contraste com o que ocorre na cultura culta, cuja chave está na obra, para aquela outra a chave se acha na percepção e no uso. (MARTÍN-BARBERO, 1997, p. 72)



Fica claro então que a percepção e o uso são a chave para o entendimento da cultura de massa. Daí Benjamin contrapor o romance, referido ao livro, e, portanto, tido como cultura culta, à narração. O primeiro é fruto do isolamento do autor, enquanto o segundo é fruto da coletividade, de uma experiência, passada de um ao outro, isto é, advindas da percepção e do uso.

Martín-Barbero (1997) chega então à conclusão que Benjamin pensa as mudanças ocorridas na modernidade a partir do espaço da percepção, das novas técnicas e do modo em que se organiza a cidade moderna. Para Martín-Barbero (1997) o modo como se produzem as transformações da experiência é mais o foco da obra de Benjamin (2012b) do que a arte ou a técnica.

A morte da aura da obra de arte, por meio da reprodutibilidade, faz alusão à essas transformações, definindo como aproximação a nova sensibilidade das massas. A reprodutibilidade permite um outro modo de existência e de acesso à arte. As massas então passam a sentir mais próximas da obra com a ajuda da técnica. Essa nova experiência está relacionada então às modificações na percepção. “A operação de aproximação faz entrar em declínio o velho modo de recepção, que correspondia ao valor ‘cultural’ da obra, e a passagem para outro que faz primar seu valor expositivo” (MARTÍN-BARBERO, 1997, p. 76). Como será visto no item 3, o primeiro corresponde a um modo de recepção que opera no reconhecimento e o segundo na dispersão. Sendo que essa nova forma de recepção coletiva tem como sujeito a massa que “submerge em si mesma a obra artística” (MARTÍN-BARBERO, 1997, p. 76).

Ao contrário de Adorno que via no cinema uma forma de degradação da arte, Benjamin (2012b) vê nas transformações ocorridas pela reprodutibilidade técnica uma forma de emancipação da arte. Percebe-se então que Adorno faz uma clara diferenciação entre cultura popular, tida por ele como autêntica, e a cultura de massa, compreendida como alienada.

Para Martín-Barbero (1997) não é possível fazer esse juízo de valor, uma vez que, como exposto na introdução, ele implica na hierarquização de culturas, inferiorizando a baixa cultura em detrimento da alta. Vale ressaltar que para o autor as mediações e os sujeitos são fundamentais nos processos investigativos relacionados à recepção, e nos dá pistas de que a experiência também seja. Contudo, antes de correlacioná-las, será necessário discutir sobre a experiência, algo que faremos no próximo item.

## 2. O conceito de experiência

A experiência não pode ser tomada como algo que se encerra em si mesma. Tanto John Dewey (1980) quanto Walter Benjamin (2012a) a nomeiam por *uma experiência* e *erfahrung*, respectivamente e a entendem como um processo, um contínuo a medida que passado e presente se conectam e organizam vivências e memórias. Essa junção entre passado e presente é, segundo Ramaldes e Camargo (2017), curso natural e involuntário do ser humano, chegando a ser até instintivo.

Por mais que não possa ser perceptível no presente, a experiência passada marca e constitui o indivíduo e suas relações, e é o acúmulo e o superar de experiências na cultura que forma qualquer ser humano. Não apenas a experiência vivenciada pelo próprio indivíduo, mas também as experiências vivenciadas pelas gerações passadas fazem parte da formação do ser individual. Muitas experiências culturais são compartilhadas na vivência

social, e é uma troca cultural das experiências de tradição que acabam fazendo parte do indivíduo. (RAMALDES; CAMARGO, 2017, p. 75)

Assim, concluem que as experiências presentes emergem de experiências passadas carregadas das subjetividades dos indivíduos e da cultura em que estão imersos. A experiência é, portanto, cumulativa. Ramaldes e Camargo (2017) afirmam ainda que o conhecimento é construído a partir da memória que se cria das experiências vivenciadas, mesmo que essas memórias sejam obscuras.

Neste sentido, Benjamin (2012c) também reconhece que as experiências passadas têm um importante papel na constituição das experiências presentes. Como exemplifica, é essa rememoração que faz com que o narrador retire da sua própria experiência ou de outros a história narrada e a incorpore à experiência de seus ouvintes ou espectadores.

Benjamin (2012a), ao relacionar a experiência à obra de arte, defende que sua reprodutibilidade técnica ocasionou mudanças profundas no aparelho perceptivo e um novo modo de participação. Por arte, o autor se refere não só ao que em sua época era considerado como tal, como a pintura e a música, mas também às novas formas artísticas advindas das transformações trazidas pela técnica como a fotografia e o cinema. A câmera é vista pelo autor como um dispositivo essencial nessa mudança de percepção, pois foi responsável por captar aspectos antes impossíveis de serem apreciados pelo olho humano.

A essa nova sensibilidade o autor chamou de *sensorium*. Em diálogo com o autor, Martín-Barbero entende que este *sensorium* trata-se de uma nova experiência cultural, uma vez que as novas tecnologias permitiram um novo modo de perceber e sentir “o espaço e o tempo, a velocidade e a lentidão, o próximo e o distante” (MARTÍN-BARBERO, 2000b, p.54). Isto é, novas sensibilidades foram despertadas pelas novas tecnologias.

Para Benjamin (2012b), nas variáveis da reprodutibilidade estão as mudanças do valor de culto para o valor de exposição da obra, como visto. Desse modo, a obra antes imbuída de uso cultural, produzida para ser restrita a um determinado ambiente, como cavernas ou catedrais, com exposição quase secreta, acessível somente às pessoas de direito, como os sacerdotes, agora se emancipa para aumentar a sua exponibilidade. Há então uma nova perspectiva inaugurada pela reprodutibilidade técnica que faz com que não importe mais que a obra seja única e sim que seja vista.

Ainda como variável está a perda da aura do objeto e de suas características: inacessibilidade, originalidade e autenticidade, chamadas por Benjamin como o “aqui-e-agora da obra de arte” (2012b, p.12).

Essas variáveis advindas da reprodutibilidade técnica são, para o autor, responsáveis por esse novo modo de percepção que confronta distração e recolhimento. Ou nas palavras de Martín-Barbero (1997) dispersão e reconhecimento. Polos opostos identificados, respectivamente, como o desejo das massas e como a atitude esperada frente a obra antes da era da reprodutibilidade técnica.

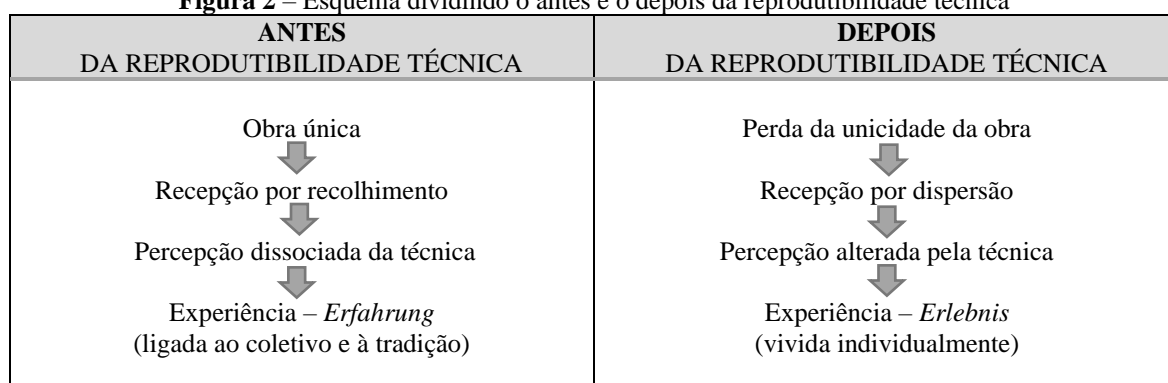
Para Benjamin (2012b) a obra de arte arquitetônica é exemplo significativo em que a recepção acontece por dispersão. Dividindo a recepção em tátil e óptica, o autor explica que a primeira se efetua mais pelo uso, pelo costume, pela distração do que pela observação, recolhimento, e é responsável por orientar a reestruturação do sistema perceptivo. No entanto, Benjamin afirma que “aquele que se distrai também é capaz de se acostumar” (2012b, p. 31), uma vez que mesmo distraídos somos aptos a realizar tarefas com as quais nos acostumamos por experiências passadas, o que poderia ser chamado de processo mecânico.

Para o autor, a recepção pela distração constitui uma significativa mudança na percepção, sendo cada vez mais notáveis em todas as áreas artísticas. A facilidade de acesso à obra trazida pela reprodutibilidade técnica rompe com a concentração que exigia o encontro com o objeto único para dar lugar ao hábito, “a possibilidade de ver e rever continuamente as imagens” (CAVALCANTI, 2013, p. 201).

Assim, apreende-se que a recepção, seja por dispersão ou recolhimento, está ligada ao momento do encontro com a obra. O que a distingue, portanto, da experiência, uma vez que esta é suscitada pelo momento da recepção por meio da percepção.

É possível, assim, de acordo com os estudos de Benjamin (2012a), esquematizar as rupturas trazidas pela reprodutibilidade técnica:

**Figura 2** – Esquema dividindo o antes e o depois da reprodutibilidade técnica



Fonte: Elaborado pelas autoras (2020)

Para Benjamin (2012a) a *erfahrung* está relacionada à experiência coletiva da tradição. Que por sua vez está ligada aos modos de produção anterior à Revolução Industrial, em que o objeto de arte era produzido dentro de uma atmosfera única de recolhimento. Já a *erlebnis* está relacionada à experiência vivida individualmente, provocada pelos modos de produção pós-industriais, que tornou real a possibilidade de se produzir inúmeras cópias e que fez com que a recepção se apoiasse em uma atmosfera de distração.

Nesse sentido, no mundo moderno, a mencionada *erfahrung* dá lugar à *erlebnis*, revelando o impacto que um mundo alterado industrialmente teve não só nos modos de produção, mas nas relações das pessoas e na experiência.

John Dewey (1980) ressalta que a experiência vivenciada, para ser o que ele chama de *uma experiência*, ou no sentido benjaminiano *erfahrung*, não pode ser mecânica. É preciso antes que haja percepção e reflexão durante a vivência, apreendendo o sentido de seu fluxo, acumulando significados. Este acúmulo, para Ramaldes e Camargo (2017) é o início da construção do conhecimento e pode ser verificado de forma especial no processo de produção artística.

Percepção, como um aspecto fundamental da experiência, é para Dewey (1980) mais do que um mero reconhecimento, tido como algo superficial, como meramente o princípio de um ato de percepção. A percepção vai além, achegando-se aos detalhes da experiência. E envolve emoções que se conectam aos objetos e circunstâncias, sendo responsável por dar unidade às variadas partes de uma experiência. Assim, o prático, o emocional e o intelectual se unem na experiência.

Para os autores Ramaldes e Camargo, “a produção da arte é um exercício de elaboração desta experiência, em seus níveis emocionais, práticos e intelectuais” (2017, p. 94). E como essa experiência é então elaborada na recepção?

Para responder essa pergunta os autores identificam as potencialidades da experiência que operam dentro da divisão, feita por Dewey, entre experiência primária e secundária. Sendo a primária aquela experiência primeira, que não envolve reflexão, mas está carregada de potencialidades. E a secundária aquela em que há reflexão sobre a experiência primária e que permite que o indivíduo chegue a conclusões.

Assim, diante de uma obra, as potencialidades são despertadas no espectador. E após a sua ocorrência, quando este espectador refletir sobre sua experiência primária, entrará em um processo de seleção dessas potencialidades despertadas, criando sua própria experiência, a partir da primeira. É importante ressaltar que

[...] o resultado de uma experiência não é previsível, o resultado da interação entre indivíduo e meio não pode ser preestabelecido. Por mais que seja possível antecipar algumas ideias a respeito do resultado de determinadas experiências humanas, antes mesmo da ocorrência delas, teremos o resultado preciso apenas após a experiência ter sido concretizada. (RAMALDES; CAMARGO, 2017, p. 99)

A partir desse ponto que o conceito de experiência se correlaciona com o que Rancière (2012) define por emancipação do espectador, pois este nem sempre se prende àquilo que o diretor da obra faz ver, embora também não deva ignorar. Para o autor essa emancipação está ligada ao “poder que cada um tem de traduzir à sua maneira o que percebe, de relacionar isso com a aventura intelectual singular” (RANCIÈRE, 2012, p.20). Poder este advindo de uma importante premissa estabelecida por ele que é a igualdade de inteligências entre os indivíduos que leva a crer que qualquer produção intelectual ou artística possa ser entendida sem a necessidade de explicações.

Para Dewey (2010 [1934], *apud* RAMALDES; CAMARGO, 2017) a obra de arte só se completa quando atua na experiência do outro, que não seja aquele que a criou. Ou seja, é na relação múltipla com o receptor que ocorre *uma experiência* que faz com que a obra se complete. Sua compreensão então está articulada muito mais às experiências do receptor do que de quem as produziu, embora também seja importante as considerar. “Porque, para perceber, um espectador precisa *criar* sua própria experiência” (DEWEY, 1980, p. 103, grifo do autor), sem deixar de considerar nessa criação a experiência do produtor. A isto o autor chama de recriação. O espectador então nesse processo percorre o trajeto do produtor, mas o faz de acordo com seus próprios interesses e pontos de vista.

Novamente aqui percebe-se que a produção, a obra em si e a recepção estão entrelaçadas, como argumenta Martín-Barbero (1995) e Rose (2001). Por isso, é possível esticar as cordas que as conectam para ter um olhar mais individualizado sobre elas, mas não se pode cortar essas cordas e desconsiderar a existência dessas conexões na análise das correlações entre recepção e experiência.

## Considerações finais

Como visto, a teoria de Martín-Barbero pensa primordialmente o estudo da recepção no campo da cultura, entendendo que os formatos industriais se articulam aos hábitos culturais de um povo (SATLER; CARRIJO, 2019). Desse modo reforça a interrelação entre massivo e popular, rompendo com a ideia de que a televisão ou o cinema sejam alienantes, como argumentam os teóricos frankfurtianos Adorno e Horkheimer.

Os participantes da sociedade de massa, enquanto sujeitos singulares, enquanto espectadores, podem ser capazes de criar sua própria experiência, desempenhando o papel de intérpretes ativos, negociando sentidos, produzindo sua própria tradução do que se vivencia, seja sobre uma obra audiovisual ou uma performance mediada.

Estas não se encerram em si mesmas, mas têm continuidade por meio do espectador emancipado. Pois, como observa Martín-Barbero (1997), neste lugar chamado recepção, o receptor produz sentidos. E o que o receptor produz não é de maneira nenhuma menor do que o emissor produz. Há ainda uma ideia de circulação firmada na premissa de que o receptor não é passivo e imóvel que é fundamental na construção de sentidos. Essa circulação também é prevista por Benjamin (2012c) como sendo fundamental para a experiência.

Pensar o espectador como alguém que apenas recebe passivamente, como é colocado por alguns teóricos da Indústria Cultural, é ignorar o olhar emancipatório do espectador que, de acordo com Rancière (2012), propicia uma ação imaginativa, despertada, de algum modo, pela performance que é vista por ele.

O olhar como uma ação é um ato que não se finda com o final da obra. Desse modo, vários caminhos são possíveis, guiados, de certa forma, pelo produtor da obra, mas, paradoxalmente abertos. A experiência do espectador é então quem conduz sua escolha a respeito de qual caminho tomar. A experiência se coloca nesse entre lugar, no limiar.

Conclui-se que o espectador analisa e produz sentido a partir do que vivencia no momento da recepção, fazendo conexões por meio da própria experiência. Esta faz ligações do presente com o passado, trazendo à tona vivências que irão auxiliar nesse ato de produzir sentidos.

São essas conexões entre passado e presente, também apontadas por Dewey (1980) e Benjamin (2012c), que trazem à tona a experiência ao momento da recepção. Que faz com que o espectador se torne “ator de sua história” (RANCIÈRE, 2012, p. 21). Emancipar, portanto, está relacionado ao borramento das fronteiras “entre os que agem e os que olham, entre os indivíduos e membros de um corpo coletivo” (RANCIÈRE, 2012, p. 23). Assim também é a posição de Martín-Barbero (1997) que entende os sujeitos imersos na cultura de massa como sujeitos ativos.

Como visto, para Benjamin a recepção se distingue da experiência, embora seja parte fundamental para que ela ocorra. E aqui não podemos ignorar que para o autor a experiência também está presente na produção. Já para Martín-Barbero, recepção e experiência se confundem na medida em que vê a recepção como um lugar onde a experiência se torna essencial para que os sujeitos produzam sentido. E por não considerar somente os meios, mas as mediações, é que se pode dizer que é nesse entre lugar que se configura a experiência. Assim, para o autor, a recepção é também o lugar das resistências, da apropriação a partir dos usos.

Para Martín-Barbero a recepção é individual, mas está impregnada de uma série de dimensões culturais e sociais. Entendendo que a cultura é o que está dentro da vida cotidiana, quando se convive com pessoas e reproduz costumes ou até mesmo quando se rompe com esses costumes, é que se verifica que a cultura é substrato essencial para a experiência.

A experiência individual contribui então para a construção de significados na recepção. E esses processos se dão na relação que se estabelece entre a obra audiovisual e o receptor. Portanto, essa relação é construída por significados que se dão a partir da experiência individual e cultural dos sujeitos, pelas mediações.

## Referências

- 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. 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, 2012c, p. 213-240.
- CAVALCANTI, Anna Hartmann. Arte, fotografia e formas de percepção em Walter Benjamin. **Psicanálise & Barroco em revista**, v.11, n.2, p. 198-209, dez. 2013. DOI: <http://dx.doi.org/10.9789/1679-9887.2013.v11i2.%25p>.
- 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.
- ESCOSTEGUY, Ana Carolina D. Estudos culturais latino-americanos e Jesús Martín-Barbero: mais afinidades do que disputas. **MATRIZES**, São Paulo, v. 12, n.1, p. 99-113, jan./abr., 2018. DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v12i1p99-113>.
- GIRARDI JÚNIOR, Liráucio. De mediações em mediações: a questão da tecnicidade em Martín-Barbero. **MATRIZES**, São Paulo, v. 12, n.1, p. 155-172, jan./abr., 2018. DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v12i1p155-172>.
- HOHLFELDT, Antonio. Teorias da comunicação: a recepção brasileira das correntes do pensamento hegemônico. In: FERREIRA, Giovandro Marcus (Org.); HOHLFELDT, Antonio (Org.); MARTINO, Luiz C. (Org.); MORAIS, Osvando J. de (Org.). **Teorias da comunicação**: trajetórias investigativas. Porto Alegre: EdiPUCRS, 2010, p. 21-40. *E-book*. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=v6n6b1z2Dc8C&printsec=frontcover&hl=pt-PT#v=onepage&q&f=false>. Acesso em: 10 abr. 2020.
- LOPES, Maria Immacolata Vassalo de. A teoria barberiana da comunicação. **MATRIZES**, São Paulo, n° 1 jan./abr. 2018, p. 39-63. DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v12i1p39-63>. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/matrizes/article/download/145750/139740/>. Acesso em: 9 nov. 2019.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. Dos meios às mediações: 3 introduções. **MATRIZES**, São Paulo, v. 12, n.1, p. 9-31, jan./abr., 2018.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. Globalização Comunicacional e transformação Cultural. Tradução de Eliana Aguiar. In: MORAES, Dênis de (org.). **Por uma outra comunicação**: mídia, mundialização cultural e poder, 3 ed., Rio de Janeiro: Record, 2005, p. 57-86.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús; REY, Germán. **Os exercícios do ver**: hegemonia audiovisual e ficção televisiva. Tradução: Jacob Gorender. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2001.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús; BARCELOS, Claudia. Diálogos Midiológicos 6: Comunicação e Mediações Culturais. **Revista Brasileira de Ciências da Comunicação**, v. 23, n. 1, janeiro/junho, 2000a, p. 151-163. Disponível em:

<http://www.portcom.intercom.org.br/revistas/index.php/revistaintercom/article/view/2010/178>  
8. Acesso em: 30 nov. 2019.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. Desafios culturais da comunicação à educação. **Comunicação & Educação**, n. 18, p. 51-61, 2000b. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9125.v0i18p51-61>. Disponível em:

<http://www.revistas.usp.br/comueduc/article/view/36920/39642>. Acesso em 03 fev. 2020.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Tradução: Ronald Polito e Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. América Latina e os anos recentes: o estudo da recepção em comunicação social. In: SOUSA, Mauro Wilton de (org.). **Sujeito, o lado oculto do receptor**. Tradução e transcrição: Sílvia Cristina Dotta e Kiel Pimenta. São Paulo: Brasiliense, 1995, p. 39-68.

PESAVENTO, Sandra. **História e História Cultural**. 5 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. Tradução: Ivone C. Benedetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

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

ROSE, Gillian. Researching Visual Materials: towards a critical visual Methodology. In: ROSE, Gillian. **Visual Methodologies**. Londres: Sage Publications, 2001.

SATLER, Lara Lima; CARRIJO, Ana Júlia. Infância e YouTube: a recepção infantil de narrativas audiovisuais digitais. **Revista GEMInIS**, São Carlos, UFSCar, v. 10, n.1, pp. 49-70, jan./abr. 2019.

SILVA, Ronei Teodoro da. Análise das mediações em ambientes de interação nas pesquisas na internet: uma proposta metodológica. **Intexto**, Porto Alegre, n. 43, p. 87-106, set./dez. 2018. DOI: <https://doi.org/10.19132/1807-8583201843.87-106>.