

# EXPERIÊNCIA ESTÉTICA E EXPERIÊNCIA MEDIADA

## **GUIMARÃES, César Geraldo**

Doutor; Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Minas Geirais (UFMG).

cesargg6@gmail.com

## **LEAL, Bruno Souza**

Doutor; Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Minas Geirais (UFMG).

brunosleal@gmail.com

## **RESUMO**

O que implica o adjetivo “mediada” quando usado para qualificar experiências? Este artigo retoma essa discussão, buscando evitar tratar a experiência mediada sob o ângulo mais freqüente da mediatização e/ou seqüestro da experiência. Para tanto, elege como ponto de inflexão a existência de dimensões estéticas na experiência das mídias e, num exercício comparativo, contrasta dois modos distintos de mediação e de conformação da experiência: a televisão e o documentário.

**Palavras-chave:** Experiência. Televisão. Documentário.

## 1 MEDIAÇÃO E MEDIATIZAÇÃO

Nos estudos da comunicação, é bem conhecido o uso do termo "seqüestro" (THOMPSON, 1998; RODRIGUES, 1994) para caracterizar as transformações históricas que fizeram com que um leque de experiências que os indivíduos tinham nos contextos práticos da vida fossem reordenados e reconstituídos pela intervenção de sistemas de conhecimento (como a medicina e a psiquiatria no século XIX, por exemplo) e a presença de instituições especializadas (hospitais, asilos, manicômios, prisões, escolas etc.). Ao retomar o conhecido texto de Benjamin ("Experiência e pobreza"), Giorgio Agamben (2005), por sua vez, lembra que a expropriação da experiência está implicada no projeto político e científico da Modernidade. Para autores como Bacon e Leibniz, por exemplo, a experimentação é o que constitui a caução da experiência. Sob esse ponto de vista, quando separada dos quadros da tradição, a experiência passa a *ocorrer fora do homem*. Ao transformar a experiência em algo calculável e mensurável, a ciência moderna a destitui daquilo que, para a tradição, era seu maior valor: a autoridade. Se no domínio da tradição – aquela na qual vive o narrador benjaminiano – a experiência é algo finito (nós podemos tê-la), no âmbito do conhecimento científico, infinito, nós podemos realizá-la, mas sem ter a sua posse (AGAMBEN: 2005, p. 22-23).

Para Thompson (1998), as relações sociais estabelecidas pelos meios de comunicação de massa – as "interações quase mediadas" – se distinguem do caráter contínuo, imediato e pré-reflexivo da experiência vivida (*Erlebnis*) em virtude dos seguintes aspectos: a) os eventos experimentados através da mídia estão espacial e temporalmente distantes dos contextos práticos da vida diária; b) a experiência mediada promove uma recontextualização dos eventos, já que estes ocorrem originariamente em outros locais; c) ao contrário do fluxo contínuo da experiência vivida, que é plenamente integrada ao projeto simbólico do *self*, a experiência mediada, de natureza descontínua, só ganha relevância para o eu quando este pode incorporá-la reflexivamente (THOMPSON, 1998, p.197-199). Pode-se observar, no entanto, que o raciocínio de Thompson é baseado na perspectiva de que o evento

(noticiado ou relatado) precede a mediação, como se esta mesma não se constituísse em um evento que afeta os sujeitos nos contextos de recepção. O referente ao qual o enunciado remete pode estar realmente distante espacial e temporalmente do contexto da vida prática, mas, por outro lado, a enunciação se dá nesse mesmo contexto. Há de se perguntar ainda se é possível distinguir claramente onde a experiência em geral se separa da experiência mediada. A noção revela-se mais problemática se pensarmos no caso dos produtos midiáticos ficcionais: não faz sentido dizer que eles estão distantes – no espaço ou tempo – do receptor.

O que queremos destacar, por ora, é facilidade com que, em muitos estudos no campo da comunicação, a noção de experiência mediada foi quase que inteiramente substituída pela noção de mediatização da experiência, como se um conjunto de características próprias da mídia – especialmente da televisão – se infiltrasse inextrincavelmente no tecido da vida social. Toda a sociedade, imersa em um "sonho acordado", passaria a viver em "estado de televisão", para retomar a expressão de Beatriz Sarlo (1997). Guillermo Orozco-Gómez, por sua vez, nota que a crescente mediatização que reordena velozmente os referenciais da interação social em seu conjunto não chega a abranger inteiramente uma outra tendência que ele chama de audientização, na qual adquirem sentido "as interações sociais bombardeadas audiovisualmente, e a partir da qual se reconstituem diariamente a cultura, a cidadania, os saberes e conhecimentos, as identidades, as sensibilidades, as representações, as alianças e o poder" (OROZCO-GOMEZ, 2002, p.235). A figura da experiência mediada que pode ser extraída desse contexto caracterizado por Orozco-Gómez é, sobretudo, negativa. Para o autor, os *processos mediados de televidência* manifestam a crescente ampliação do "despoder dos sujeitos sociais", através, dentre outros fatores, da "exuberância mediática homogeneizante, a petrificação unilateral dos silêncios auditivos e visuais, o prolongamento das experiências vicárias, a expropriação da expressão". (2002, p.235).

Diante deste cenário, à espera de um novo quadro conceitual e procedimentos analíticos de maior precisão, a noção de mediação, utilizada pelo próprio Orozco-Gómez e por Jesús Martin-Barbero, ofereceu possibilidades de se descrever mais detalhadamente o espelhamento entre a televisão e seu público, nele encontrando algo de verdadeiramente decisivo: entre a experiência vivida e a experiência mediada, surgia uma série de distorções e refrações, além de zonas de opacidade e até mesmo de indiscernibilidade. Ou então, nos termos de Barbero (2001a): o eixo sincrônico das relações entre as Lógicas de Produção dos meios de comunicação de massa e as Competências de Recepção desenvolvidas pelos sujeitos é cortado pelo eixo diacrônico

das relações entre as Matrizes Culturais (nas quais estão imersos os sujeitos) e os Formatos Industriais (configuração instrumental dos diversos produtos midiáticos).

As relações variadas entre os quatro vértices dessa figura (Lógicas de Produção, Competências de Recepção, Matrizes Culturais e Formatos Industriais) são modulados pelo que o autor denomina mediações, e que assumem feições as mais diversas, possuindo natureza e alcance bastante variáveis. Assim é que a leitura estabelece a mediação entre as estruturas da sociedade e a estrutura do texto; o herói do folhetim fomenta a mediação entre a novela e o mito; o bairro (como lugar de práticas cotidianas compartilhadas) cria a mediação entre o domínio privado da casa e o espaço público da cidade; o gênero discursivo promove a mediação entre o formato dos produtos midiáticos e os usos que os leitores/espectadores lhes concedem; o cotidiano familiar sustenta a mediação entre a codificação televisiva e a sua leitura. (BARBERO, 2001a). Assim compreendida, a noção de mediação desliza por entre domínios bem distintos: ora concerne à configuração técnica do dispositivo (televisivo ou cinematográfico), ora ganha valor discursivo (quando trata das marcas específicas de um gênero textual), ou ainda diz respeito às práticas culturais que conformam o contexto da recepção (SIGNATES, 1999).

Para compensar em parte a amplitude que o termo mediação ganhou entre nós, será preciso conceder-lhe uma delimitação, circunscrevê-lo, restringir mesmo seu alcance. É justamente isso o que faz Roger Silverstone (2002), ao propor uma aproximação entre a mediação e o trabalho de tradução (inspirado em Georg Steiner), pois ambas implicam o "movimento de significação de um texto para outro, de um discurso para outro, de um evento para outro" (SILVERSTONE, 2002, p.33). Entretanto, a mediação guarda suas diferenças diante da operação de tradução: ela rompe os limites do textual e atravessa espaços e tempos heterogêneos; o trabalho do mediador, que não pode ser equiparado ao de um autor, está livre da fidelidade ao seu objeto (que pode, portanto, ser traduzido/traído sem restrições) e é desenvolvido por instituições, grupos e tecnologias. A mediação, enfim, "não começa nem termina com um texto singular" (2002, p.37): ela se expande, se multiplica, se dissemina, até alcançar a leitura e o leitor, que se engaja ativamente na produção de sentido.

Entretanto, a ênfase que Silverstone deposita no caráter genérico e fortemente dessingularizante da mediação, bem como a não-explicação das determinações (políticas, econômicas, estéticas, técnicas) que fazem com que a traição seja a pré-condição da operação de mediação, leva-nos a manter uma reserva quando a empregamos como um adjetivo ao lado do termo "experiência". Tudo se passa como se o atributo ("mediada") diminuisse o valor heurístico e o desdobramento analítico do

conceito de experiência. Para usar uma expressão fortemente criticada no escopo recente dos estudos em comunicação, poderíamos dizer que, assim caracterizada, a noção de mediação vem "colonizar" a noção de experiência, restringindo sobremaneira o alcance desta. Servindo-nos da expressão cunhada por Orozco Gómez, para evitar que a noção de mediação seja engolfada pelo que ele chama de "vassalagem midiática", será preciso reformular o conceito de experiência, à luz de um outro quadro conceitual.

Louis Quéré e Albert Ogien (2005) lembram que o conceito de experiência legado pela tradição filosófica – e que utilizamos correntemente – é de natureza empirista: a experiência é definida como a percepção e a recepção de um dado sensível, causador de sensações, de impressões, de imagens, de significações experimentadas como pertencentes ao que é vivido de modo imediato pelo sujeito. Contrapondo-se a essa concepção, outras abordagens, como o pragmatismo e a hermenêutica, partiram da noção hegeliana de *Erfahrung* e conceberam a experiência como algo que pode se referir tanto à experiência estética quanto ao método experimental das ciências da natureza. Do ponto de vista hermenêutico, sublinham Albert Ogien e Louis Quéré,

a experiência designa uma travessia que modifica aquele que a realiza. Esta travessia é uma prova, e pode ser ocasionada pela confrontação com um texto, uma obra de arte, um acontecimento ou uma situação. Implicando a exploração e explicação dos efeitos de interação que a funda, ela é fonte de descobertas sobre o mundo e sobre si, e revela novas possibilidades de compreensão e de interpretação. Ela é produtora não somente de verdade, seja sob a forma de conhecimento ou compreensão, mas também de individualidade (aquela do acontecimento, da situação, do texto ou da obra implicada) e de identidade (aquela de quem faz a experiência e é guiado por ela. (QUÉRÉ, OGIEN, 2005, p 37-38).

Do ponto de vista do pragmatismo, John Dewey (1980) oferece uma contribuição decisiva, freqüentemente evocada, mas relativamente pouco explorada em sua dimensão analítica. Nas suas reflexões sobre “arte como experiência”, o filósofo americano afirma a experiência como o resultado “[d]a interação entre a criatura viva e algum aspecto do mundo em que ele vive” (1980, p.44). Assim sendo, ela ocorre continuamente, como num fluxo, ainda que as partes, os momentos que o constituem mantenham sua identidade, por mais interconectados que estejam. Sendo “interação”, a experiência para Dewey está implicada nas condições e nas dimensões concretas da relação do indivíduo com o ambiente e, conseqüentemente, não pode ser caracterizada por outro aspecto exclusivamente. Em outras palavras: a “experiência” exige a mobilização sensorial e fisiológica do corpo humano; ela é uma atividade

prática, intelectual e emocional; é um ato de percepção e, portanto, envolve interpretação, repertório, padrões; existe sempre em função de um “objeto”, cuja materialidade, condições de aparição e de circunscrição histórica e social não são indiferentes.

Se a “experiência” é assim cotidiana e relacional, ela não deixa de ser tensionada pela indiferença e pela intensidade. Dewey afirma incisivamente a distância entre “ter experiência” e “ter *uma* experiência”. No primeiro caso, “coisas acontecem, mas elas não são nem definitivamente incluídas nem decisivamente excluídas: nós somos levados pela corrente. [...] Uma coisa substitui outra, mas não a absorve e segue em frente. Há experiência, mas tão frouxa e discursiva que não é *uma* experiência” (1980, p.40). Entre *uma* e outras, o que as distingue é a unidade da primeira e a dispersão, a monotonia das demais. Se experiência é o resultado da interação, o que Dewey observa é que esta última pode ser rotineira, mera repetição, submissa a convenções práticas e procedimentos intelectuais e, conseqüentemente, dispersa, fragmentada. Por outro lado, essa interação pode integrar as várias capacidades humanas, pode mobilizá-las livremente de modo que seu resultado seja *uma* experiência integral, forte, de rara intensidade.

Nessa perspectiva, como qualificar uma ou qualquer experiência como *mediada*? O que implica o uso do adjetivo? A partir de Dewey, a importância do mediador, do “objeto” da interação, da qual a experiência é resultado, torna-se fundamental. Afinal, diz ele, o “objeto” ou a “obra” deve apelar ao sujeito, deve mobilizá-lo de modo a estimular sua percepção estética. Sob esse ponto de vista, notam Ogien e Quéré, fazer uma experiência implica uma experiência ativa com as coisas, na qual um organismo experimenta seus poderes ativos sobre o mundo que o rodeia, nele provocando modificações que retornam sobre ele (o organismo), e o afetam, modificando suas condições de existência (2005, p.42).

Do ponto de vista histórico, múltiplas foram – e ainda são – as figuras tomadas pela experiência. Na verdade, é impossível encontrar uma figura única capaz de sintetizar os traços da experiência em nossos dias, seja qual for o nome que lhe dermos, emprestado aos jargões acadêmicos em moda ou ao discurso das mídias – do jornalismo ao entretenimento – em sua ânsia de nos oferecer diariamente a crônica do atual, seja sob o modo de uma etnografia involuntária do insignificante (como em tantos programas dedicados ao comportamento e às preferências de qualquer um, eleito momentaneamente “estrela” do banal), seja sob o modo da exibição dos horrores e das crueldades de todas as ordens (das guerras aos crimes hediondos e comuns, dos atentados às catástrofes naturais...).

No tempo dedicado ao lazer e à diversão, a cidade contemporânea oferece experiências que – presenciais e/ou mediadas – podem ser compartilhadas a dois, por pequenos grupos ou por uma multidão: os bailes *funk*, as festas animadas pela música eletrônica, os jogos de futebol, a ida aos cinemas, o frequentar as lojas de jogos eletrônicos, a conversação nos bares... A essa cidade febril, objeto de um consumismo estético por parte de diversos públicos, movimentada pela circulação de automóveis, pessoas, dinheiro e informação, corresponde uma outra, igualmente atravessada pelas paixões e valores que imantam a vida coletiva: diante da tv, milhares de espectadores se entregam a uma nova forma de experiência na qual a realidade cotidiana é tão porosa e permeável ao que se passa na mídia que, aos olhos de alguns, a “realidade televisiva, no final do século XX, tornou-se uma realidade cotidiana” (GUMBRECHT, 1998, p.262). Diante dessa multiplicidade inominável da experiência, optamos por contrastar duas de suas figurações: uma mais recente, hegemônica e familiar (a da televisão, em suas diversas manifestações), e outra mais antiga, minoritária e pouco familiar (a do cinema documentário, com todas as suas variantes).

## 2 DUAS MODALIDADES DE EXPERIÊNCIA MEDIADA: A TELEVISÃO E O DOCUMENTÁRIO

### 2.1. A TELEVISÃO

Em seus “exercícios do ver”, Jesus Martin-Barbero considera a centralidade da televisão na experiência contemporânea e observa que ela não só vai “desordenar a idéia e os limites do campo da cultura: suas cortantes separações entre realidade e ficção, entre vanguarda e kitsch, entre espaço de ócio e de trabalho” (2001b, p.33), como também faz da fragmentação a marca insuperável do cotidiano. Com isso, a televisão contribui decisivamente para a incomunicabilidade da experiência, tal como concebia Benjamin, uma vez que, por um lado, fragmenta-se o relato, “estilhaçado” em milhares de micro-relatos e sua “única possibilidade de articulação é colocado pelo fluxo, agora convertido em gramática de construção de novos relatos...” (2001a, p.110). Uma outra consequência desse estilhaçamento, segundo Barbero, é a ruptura da linearidade temporal e o estabelecimento de uma realidade marcada pela “não-contemporaneidade do simultâneo”, pois “...uma tarefa-chave hoje da mídia é fabricar presente: um presente concebido sob a forma de golpes sucessivos sem relação entre si. Um presente autista, que crê poder bastar-se a si mesmo (2001b, p.35).

A fragmentação de que fala Barbero concerne tanto a um modo de ser da programação – incluídos aí os programas, suas narrativas e as formas de mobilização das linguagens – como uma característica da televisão como empresa, ou seja, em sua

natureza predominante comercial, na pluralidade de canais, no trânsito internacional de formatos e produtos, em sua destinação ao uso/consumo/recepção privado e individualizado. Assim, a televisão é vista como elemento fundamental da desordem da cultura, pois romperia com um aspecto fundamental das representações e do saber legitimados na modernidade – a autoridade – ao indiferenciar, via pluralidade, os microrrelatos que põe em circulação. Tal desordem é mais e mais acentuada, uma vez que a tevê é tomada por Barbero como a matriz da “experiência audiovisual” contemporânea, à qual se ligaria o “cinema à Hollywood e boa parte do vídeo”.

Nesse exercício de ver feito pelo autor de *Dos meios às mediações*, dois movimentos são decisivos: primeiro, a necessidade, na caracterização das mediações contemporâneas, do retorno a um “meio”, a televisão; segundo e conseqüentemente, esta surge como um “aparato” comercial, tecnológico e lingüístico, dotado de uma gramática e de um modo de ser peculiares, de alcance transnacional e para além dos gêneros tradicionais. Essa perspectiva, sob o risco de indiferenciar em demasia os diversos programas e canais, reconhece por “televisão” um conjunto de características gerais que envolvem modos de produção, de orientação de recepção, de organização textual e de inserção na vida cotidiana.

Se a centralidade da mídia televisão surge como fato decisivo na experiência contemporânea para Barbero, é preciso reconhecê-la como dotada de certas peculiaridades, que interferem de algum modo nas mediações nas quais está envolvida. A qualidade desse mediador, portanto, é ponto fulcral na compreensão da experiência mediada hoje em dia. A partir do reconhecimento do papel marcante da televisão no mundo de hoje, impõe-se o desafio de analisar suas características gerais e hegemônicas e também a sua contra-face, os espaços de resistência, marginalidade e contra-discurso por ela estabelecidos. Por conseqüência, o mesmo movimento pode ser vislumbrado na “experiência audiovisual” contemporânea: aquele que registra suas relações e processos “canônicos”, vinculados à tevê comercial e a Hollywood, e aqueles outros cinemas, aquelas outras imagens do mundo que se oferecem no contrafluxo.

Em um breve apanhado das diversas contribuições para o entendimento do fenômeno televisivo, é possível reconhecer alguns elementos dessa caracterização geral, algumas delas estreitamente ligadas aos tensos e complexos vínculos (estético, ideológico, político...) entre a realidade televisiva e as realidades sociais:

- a) o afastamento de valores e relações tradicionalmente associadas à arte, à literatura, à imprensa e ao cinema, tais como as oposições “ficção/realidade”, “alta cultura/baixa cultura” (ECO, 1984 e 2003; GUMBRECHT, 1998, entre outros);

- b) uma “pragmática” comunicacional, marcada pelo uso doméstico e por sua inserção numa dinâmica de relações privadas (como indicam, por exemplo, SILVERSTONE, 2002; ELLIS, 1994, WILLIAMS, 2003; DUARTE, 2004);
- c) a complexidade da situação de recepção e das relações estabelecidas com espectador e pelo espectador (Cf. OROZCO-GOMEZ, 2002; BARBERO, 2001a e b);
- d) a importância da enunciação televisiva, seja pela sua presença frente ao enunciado seja pela articulação tecnologia/linguagem, seja pela determinação das narrativas, das relações de sentido e das relações propostas para o espectador (Cf., por exemplo, ECO, 1984; JOST, 2004; VERÓN, 2001; além de CHARAUDEAU, 1997 e 2001);
- e) a indiferenciação de gêneros (ficcionais/não-ficcionais, entretenimento/formação, jornalismo/não-jornalístico) e o privilégio dos formatos (tal como aponta BARBERO, 2001b; MACHADO, 2000 e outros);
- f) uma certa configuração da imagem e das narrativas, marcadas pela redundância, pela serialidade e pela pequena densidade informativa (como indicam, entre outros, ELLIS, 1994, MACHADO, 2000, DUARTE, 2004).

Nessa sucinta caracterização, a televisão surge como um ator social, capaz de tecnológica e lingüisticamente produzir realidades, ofertadas à vida cotidiana numa tensa relação de poder, seja com o telespectador, seja com os demais agentes sociais. Como um mediador, a televisão guarda, como foi visto, uma especificidade, o que implica dizer que ela configura de modo peculiar o presente e a realidade que oferece ao seu público. Ao mesmo tempo, essa leitura, essa “experiência” do mundo propõe uma relação com os “outros” televisivos. É como se se dissesse, na esteira de Barbero, que o “golpe de presente” que a tevê proporciona resulta de uma amálgama temporal em que o passado é atualizado narrativamente e que o presente resultante constitui uma promessa/contrato para o futuro.

## 2.2. O documentário

Quanto ao documentário e à experiência mediada que lhe é peculiar, ele ocupa hoje uma posição – de resistência e de invenção – que se situa no extremo oposto das estratégias espetacularizantes do regime da informação e, em particular, daquelas próprias da televisão, em seus diferentes gêneros discursivos. Sobretudo no momento atual, em que as redes de televisão do mundo inteiro, guiadas habilmente pelos

mestres do marketing e da publicidade, aliados aos roteiristas, promovem uma verdadeira inflação da visibilidade das vidas anônimas e incentivam a procura (quanto mais exasperada, mais destinada ao fracasso) das manifestações da “vida tal como ela é”, num arremedo caricatural do gesto documentário e numa espécie de compensação diante da arrogante soberania com que ela mesma – a televisão – se põe a fazer ficção de tudo, é justamente neste momento que se torna mais vital conhecer a modalidade de mediação propiciada pelo documentário, isto é, a maneira com que ele defende a operação da representação – onipresente na vida social – contra o avanço veloz (mas não absoluto!) da midiatização.

Como escreve Marie José Mondzain (2002), o fluxo incessante e crescente de visibilidades próprio das sociedades contemporâneas – e que serve tanto ao mundo da arte quanto ao do consumo – se apóia na multiplicação de dispositivos enigmáticos que funcionam de modo duplo: ao não mostrarem os corpos reais e todas as condições materiais de filmagem, as telas são o tecido de uma elisão; mas, ao mesmo tempo, ao suportarem as imagens (projetadas ou transmitidas), elas são o tecido de uma aparição (2002, p.49). O dispositivo das telas gerou uma redistribuição dos poderes do visível e do invisível, ou, nos termos da autora, uma tensão entre as operações de *encarnação* e de *incorporação*. Enquanto as primeiras, constituídas por uma lógica do terceiro incluído (o visível, o invisível, o olhar que os põe em relação), dão vida e liberdade às imagens e à atividade do sujeito espectador, as segundas oferecem aos sujeitos a substância consumível de alguma coisa de real e de verdadeiro que os leva a se fundirem e a desaparecerem em um corpo imaginário com o qual se identificam. Enquanto as primeiras lidam com a ausência do que é representado na imagem (objeto de um desejo de ver inalcançável e, por isso mesmo, inesgotável) fazendo apelo a uma construção do olhar, convidado, livremente, a recuperar o invisível no visível, as segundas lidam com a presença do que é dado a ver e exigem a fusão ou comunhão com a imagem que com ele se identifica, tal como agem a publicidade e a propaganda (MONDZAIN, 2002, p32-42).

Ao contrário do dispositivo do jornal televisivo – *locus* principal da manifestação dos efeitos de real na tela eletrônica – que peleja para que suas operações de enquadramento diante do acontecimento permaneçam sem resto, impermeáveis a tudo aquilo que poderia vir a desestabilizar sua maneira própria de recortar o real e transformá-lo em realidade noticiada, o filme documentário sabe, de antemão, que o real não é de todo filmável, não é plenamente representável, e é essa impossibilidade (elevada paradoxalmente a uma potência de criação) que faz com que sua escritura surja como fendida, rasurada, perfurada mesmo por aquilo que ele, o

filme, virá, de algum modo, a representar. Ao contrário da exacerbação dos efeitos de real promovida pela televisão, no documentário o real é da ordem do resíduo.

Ao não tomar como resolvida, de saída, a aparição dos homens ordinários, capturada no tempo mesmo da filmagem, o documentário constrói a *mise en scène* de seus personagens de tal modo que pode vir, perfeitamente, se aliar à ficção. Para isso, entretanto, não basta simplesmente que aqueles que não atuam como os atores profissionais assumam a máscara de um personagem reconhecidamente ficcional. É preciso, sobretudo, tempo, tempo puro, duração, para que homens ordinários, ao longo do filme, alcancem seu devir personagem, que eles surjam como seres em transformação e que possam, por isso, mesmo, deslocar, transformar o próprio espectador. Dupla função desse tempo em estado puro alcançado pelo documentário: ele permite, simultaneamente, que o homem ordinário passe por um devir (ao se colocar na vizinhança da ficção), enquanto o próprio filme estabelece uma relação com o espectador que o põe em confronto com o Outro (COMOLLI, 2004, p.51). Essa duração que acolhe os corpos filmados e a fala dos sujeitos alcança também o espectador, pois ela é fabricada por uma escritura que apela ao sujeito para que este invista imaginariamente o espaço-tempo do filme e se reaproprie da *mise en scène*.

O espectador é esse ser que não permanece indiferente ao trabalho do filme. Se no universo do consumo, as mercadorias – astuciosamente orientadas pela publicidade – nos desejam indistintamente, indiferentemente, no cinema, ao contrário, somos seres singulares (COMOLLI, 2004, p.218). Nós todos somos homens ordinários do cinema, não qualquer um, mas *um qualquer*, pois o filme nos atinge *um a um*. O ser-qualquer, qualquer que ele seja, o *ser que vem*, não sendo in-diferente, "mantém uma relação original com o desejo" (nos termos de Agamben). O termo latino para qualquer, *quodlibet*, aproxima o qualquer, qualquer que seja e o desejo. *Libet* é vizinho de libid, que dará libido, conforme indica sua origem etimológica. O espectador do cinema, o homem ordinário do cinema, é, finalmente, um ser animado pela diferença e pelo desejo, graças aos componentes próprios de que o filme dispõe. Certamente a diferença e o desejo também fazem parte do trabalho do espectador da televisão, mas de uma maneira bem diversa...

### 3 À GUIA DE CONCLUSÃO

Contudo, para os efeitos deste texto em particular e da perspectiva comparada que o sustenta, parece-nos improdutivo insistir demasiadamente em uma dicotomia rígida entre os recursos expressivos do documentário e as estratégias espetaculares que permeiam os diferentes gêneros e o próprio meio televisivo. Mais do que uma separação

genérica entre os diferentes atributos – técnicos, semióticos, imagéticos, discursivos – próprios aos dispositivos da televisão e do cinema documentário, o que procuramos aqui é contrastá-los de uma maneira não-simplificadora, evitando a tese da mediação generalizada. Para não cedermos apressadamente a essa tese de uso tão recorrente nos estudos da área, e que traz implicações comprometedoras para a conceituação da "experiência mediada" – é preciso lembrar que a mediação permanece sendo uma modalidade histórico-cultural daquele "terceiro simbolizante" que permite aos sujeitos sociais terem acesso ao real, construir sua identidade e sua comunidade, adquirirem a capacidade de pensar e agir e, desse modo, se constituírem, enfim, como atores históricos (QUÉRÉ, 1982). Segundo Louis Quéré, esse "terceiro simbolizante" é constituído por uma multiplicidade de elementos compósitos: estruturas cognitivas, quadros normativos, marcas de discriminação e critérios de avaliação, modos de apreensão do tempo, regras de escolha, modos de representação e esquemas de ação; jogos de papéis e de categorias da prática, afirmações consideradas verdadeiras e normas tidas por justas, crenças e figurações (1982, p.84).

Os diferentes processos de objetivação da mediação simbólica constituem modalidades histórico-culturais, mas possuem um traço comum: eles são projeções de uma alteridade, são processos de *mise en scène* ou *mise en visibilité* no qual "a identidade e o liame social são correlatos de um processo de distanciamento da sociedade em relação a ela mesma, através do qual ela se faz visível para seus membros" (QUÉRÉ, 1982, p.85). As sociedades criam, desse modo, diferentes economias da representação ou regimes de regulação simbólica. Em contraste com o dispositivo burguês que garantia uma instituição teatral da sociedade na contemporaneidade, a ideologia do consumo e o funcionamento das mídias estabeleceram uma nova modalidade de objetivação da mediação simbólica, apoiada em três suportes: a) os meios ou instrumentos técnicos (como aqueles do mundo audiovisual); b) as estratégias guiadas pela escolha racional e pelo saber analítico que assegura o cálculo e a previsibilidade; c) as tecnologias. Se no modo de representação burguês, inaugurado pelas sociedades modernas, a escritura cumpriu o papel de separar o presente do passado e colocar o real fora de campo, substituindo-o por um traço material e simbólico (QUÉRÉ, 1982, p.99), agora, nos dias atuais, o real se põe a tagarelar (como escreve Michel de Certeau): incansavelmente narrado, contado, representado, figurado, fabulado pela publicidade, exibido pelas estatísticas, informado pelo relato jornalístico, que em nome de uma objetividade pretensamente científica, fabrica simulacros em cessar: "O grande silêncio das coisas muda-se no seu contrário através da mídia" (CERTEAU, 1996, p.286).

Nesse novo regime de regulação simbólica, a instituição do real promovida por múltiplos tipos de relatos "dita interminavelmente aquilo que se deve crer e aquilo que se deve fazer" (CERTEAU, 1996, p.287): cremos no que vemos, praticamos o que nos é mostrado. Os relatos do real, ao fabricá-lo com aparências, mudam o ver num crer e induzem práticas. A noção de "experiência mediada", reformulada, deve funcionar aqui à maneira de uma dobradiça: de um lado, ela se abre às formas de narrar e instituir o real: de outro, ela suscita crenças e modos de ver no espectador, acionando os componentes próprios da experiência estética, e a incidência de seus efeitos sobre os sujeitos. Dupla visada, complementar e articulada: de um lado, a fabricação do real pelos relatos: de outro, a experiência do espectador. Dois regimes de visão, dois regimes de crença, duas formas de *mise en scène*, duas possibilidades de experiência estética, enfim.

#### **Aesthetic experience and mediated experience**

##### **ABSTRACT**

What implies the adjective "mediated" when used to qualify experiences? This article retakes this question, seeking to avoid to treat the mediated experience under the most frequent angle of the kidnapping of the experience. For that, it focuses on the esthetical dimensions in the experience of the medias, and, in a comparative exercise, contrasts two distinct ways of mediation and of conformation of the experience, the television and the documentary

**Keywords:** Experience. Television. Documentary.

#### **Experiencia estética y experiencia mediada**

##### **RESUMEN**

¿Qué significa el adjetivo "mediada" cuando se utiliza para calificar la experiencia? Este artículo retoma la cuestión, intentando evitar tratar a la mediación la experiencia bajo el ángulo más frecuente del secuestro de la experiencia. Para eso, se centra en las posibilidades de las dimensiones estéticas en la experiencia de los medios de comunicación, y, en un ejercicio comparativo, contrasta dos formas distintas de la mediación y de la conformación de la experiencia, la televisión y el documental.

**Palabras claves:** Experiencia. Television. Documental.

#### **REFERÊNCIAS**

- AGAMBEN, G. *A comunidade que vem*. Lisboa: Presença, 1993.  
 AGAMBEN, G. *Infância e história*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2005.

- BARBERO, J. M. **Dos meios às mediações**. Rio de Janeiro: Ed. Uerj, 2001a.
- BARBERO, J. M. **Os exercícios do ver: hegemonia audiovisual e ficção televisiva**. São Paulo: SENAC, 2001b.
- CERTEAU, M. **A invenção do cotidiano**. Artes de fazer. Petrópolis, 1996.
- CHARAUDEAU, P. **La television et la guerre: déformation ou construction de la réalité? le conflit en Bosnie (1990-1994)**. Bruxelles: De Boeck Université, 2001.
- CHARAUDEAU, P. **Le discours d'information médiatique: la construction du miroir social**. Paris: Nathan, 1997.
- COMOLLI, J-L. L'avenir de l'homme? Autour de **L'homme à la caméra**. *Trafic*: Paris, POL, n. 15, 1995.
- COMOLLI, J-L. **Voir et pouvoir**. L'innocence perdue: cinéma, télévision, fiction, documentaire. Paris: Verdier, 2004.
- DEWEY, J. **Art as experience**. Nova York : Perigee Books, 1980.
- DUARTE, E. **Televisão: ensaios metodológicos**. Porto Alegre: Sulina, 2004.
- ECO, U. **Viagem na irrealidade cotidiana**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- ECO, U. **A obra aberta**. 9.ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- ELLIS, J. **Visible fictions**. Edição revista. Londres: Rotledge, 1994.
- GUMBRECHT, H. U. **Modernização dos sentidos**. São Paulo: 34 letras, 1998.
- JOST, F. **Seis lições sobre televisão**. Porto Alegre: Sulina, 2004.
- MACHADO, A. **A televisão levada a sério**. São Paulo: Senac, 2000.
- MONZAIN, M-J. **L'image peut-elle tuer?** Paris: Bayard, 2002.
- OROZCO-GÓMEZ, G. Mediações e televisão pública: a desconstrução múltipla da televidência na era da vassalagem mediática. In: RINCÓN, Omar (Org). **Televisão pública: do consumidor ao cidadão**. São Paulo: Friedrich Ebert Stiftung/Projeto Latino-americano de meios de comunicação, 2002.
- QUÉRÉ, L. **Des miroirs equivoques**. Paris: Aubier Montaigne, 1982.
- QUÉRÉ, L; OGIEN, A;. **Le vocabulaire de la sociologie de l'action**. Paris: Ellipses, 2005.
- RODRIGUES, A D. **Comunicação cultura**. Lisboa: Presença, 1994.
- SIGNATES, Luis. Estudo sobre o conceito de mediação. In: **VIII Compós**, 1999, Belo Horizonte - MG, 1999.
- SILVERSTONE, R. **Television y vida cotidiana** Buenos Aires: Amorrortu editores, 1996.
- SILVERSTONE, R. **Por que estudar a mídia?** São Paulo: Loyola, 2002.
- SARLO, B. **Cenas da vida pós-moderna**. Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ, 1997.
- THOMPSON, J. B. **Mídia e modernidade**. Uma teoria social da mídia. Petrópolis: Vozes, 1998.
- VERÓN, E. **El cuerpo de las imagenes**. Bogotá: Grupo Editorial Norma, 2001.
- WILLIAMS, R. **Television: technology and cultural form**. (1ed: 1974). Londres: Routledge, 2003.