# NOVAS FIGURAS DO TEMPO NA TELEVISÃO [1]

Suzana Kilpp[2]

***Resumo**: O artigo é uma cartografia de conceitos que vêm sendo (des) construídos em minhas pesquisas com vistas ao entendimento da natureza precípua e inconfundível das audiovisualidades de TV. Considera a centralidade dos construtos televisivos de tempo real, em múltiplas combinatórias com outros tempos – construtos de tempos fictícios – para iniciar uma discussão sobre a imagem-duração. Aponta para a continuidade da pesquisa através de panoramas televisivos que estão sendo objeto da análise de fluxos simultâneos montados no écran, montagem que instaura novas figuras do tempo televisivo, relacionáveis a sua vez a devires da cultura audiovisual.*

***Palavras-Chave:** Imagem-duração; Figuras televisivas do tempo; Devires de cultura.*

## 1. Panoramas televisivos e a pesquisa de TV

Panoramas televisivos são as durações com extensividade (ou as imagens audiovisuais em fluxo de um tempo qualquer de TV) nas quais se dá a ver o compósito de quadros de experiência e significação sobrepostos que é próprio da tevê.

Nossa atenção se volta quase sempre para as imagens audiovisuais sintéticas que neles aparecem molduradas, sendo que as percebemos no interior de um programa ou de um anúncio publicitário. Isso ocorre porque estas têm, apesar de sua fugacidade, um maior apelo – um maior *sex appeal*: as *cabeças decepadas falantes* (conforme Canevacci, 2001) se destacam nas montagens como o teor conteudístico que deve ser retido pelo espectador. Mas ocorre também porque a TV tende a ocultar ou enevoar nos panoramas os modos como essas imagens são produzidas, fazendo com que a relação de ordem tátil que temos com ela não seja nunca alterada.

Esse forte apelo do teor conteudístico das imagens audiovisuais de programas e anúncios publicitários, e a aparência replicante das formas (estéticas, mas também éticas),

[1] Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho "Comunicação e Cultura", do XVI Encontro da Compós, na UTP, em Curitiba, PR, em junho de 2007.
[2] Universidade do Vale do Rio dos Sinos - sukilp@unisinos.br



Galoá { Este trabalho foi publicado utilizando o Galoá proceedings

dificultam que percebamos na montagem dos panoramas o rastro das imagens de origem. Sua aparição é discreta, mas permanente e repetível o suficiente a ponto de poder ser pensada como uma gramática televisual. Assim, os sentidos são enunciados pela TV de acordo com a (a) regularidade com que ela monta no fluxo certos quadros de experiência e significação, as molduras. Percebê-las depende de transcendermos a memória-hábito, pois habitualmente assistimos TV com vistas justamente ao teor conteudístico de seus programas ou anúncios.

A discussão que faço sobre o teor conteudístico das imagens de TV é a mesma, ou muito próxima, da que buscou adentrar as imagens figurativas pintadas[3] do quadro[4] para chegar à pintura *na* pintura – sua imagicidade[5]. Por isso, gosto de fazer uma primeira aproximação com a pintura, que por cerca de quatro séculos problematizou e refletiu sobre a natureza das imagens pintadas. Chamo de realismo a essa estética, com que perseguimos a apreensão do *eso ha sido*[6], em todos os movimentos artísticos, até sua ancoragem – por um tempo – na Arte Realista.

Se desde a Grécia Clássica – e depois o Renascimento – até o Realismo as artes haviam perseguido a verossimilhança em suas figuras, daí em diante o foco do debate deslocou-se rapidamente, e vários movimentos artísticos se propuseram a refletir sobre a natureza e o realismo *da* imagem pictórica. Liberada pela fotografia da função documental clássica, a pintura passou a sugerir expressamente – nas formas, cores e composições – *olhares* sobre a matéria, intervenções sobre ela, modos de dizê-la, e até mesmo uma professada e nunca alcançada ciência da pintura.

Em *A traição das imagens* (1929) talvez tenhamos chegado ao ápice da discussão quando René Magritte escreveu na tela *Ceci n'est pas une pipe* e distinguiu expressamente a imagem de um cachimbo e a imagem de um cachimbo no quadro, não para discutir a verossimilhança do cachimbo, é óbvio, mas para enunciar o real do quadro em si mesmo.

---

[3] O teor conteudístico da pintura.
[4] Que também é uma moldura, de outra natureza material e técnica.
[5] Uma certa qualidade cinematográfica já existia em obras realizadas antes do invento do cinema, e para falar do cinema que existiu antes do cinema e que continua a existir fora dele, em textos, em desenhos, na música e no teatro, Eisenstein criou a palavra *cinematismo* e *imagicidade*. A partir disso venho chamando de imagicidade a pintura na pintura, a tevê na TV, etc. Nos termos de Derrida, seriam as imagens analíticas das quais resultam, pela montagem, as imagens síntese de um quadro qualquer.
[6] Até porque a TV se enuncia como sendo capaz disso, muitas vezes esperamos dela coisas que não estão ao seu alcance, como este *eso ha sido*. Refiro-me aqui à memória da origem, que nos falta e que nos move milenarmente: ela nos tem feito criar incessantemente os dispositivos com os quais fantasiamos poder chegar ao que um dia existiu na origem das imagens, ou em nossa própria origem. Prestou-se para isso a pintura, noutros tempos. Mas foram as tecnologias do olhar, principalmente as câmeras, as em que mais depositamos nossas esperanças.



Galoá { Este trabalho foi publicado utilizando o Galoá proceedings

A meu ver, na TV, o lócus em que a traição das imagens mais aparece é em *reality shows*, que são um gênero de programa sobre a *TV reality*, ou seja, sobre o real de mundos televisivos e o realismo de sua estética, que transcende largamente tais programas. Mas na dissecação que fiz de imagens relacionadas ao voyeurismo televisivo, algumas mostraram assustadora complexidade e a pesquisa implicou empreender estudos exploratórios sobre tais imagens, estudos cujo caráter é ao mesmo tempo da ordem do conhecimento, da técnica e da inventividade. Os resultados alcançados eu os tenho reunido em quatro conjuntos distintos e afins:

a) Os que são relativos à natureza precípua das imagens de TV, expressão de sua duração, memória e devir. Aqui, a noção de corpo audiovisual de TV permite avançar muitas explicações sobre seus *modos de agir*.
b) Os que ajudam a entender a caráter *conceitual* das imagens técnicas, nos termos de Flusser (2002). Esse caráter descola a imagem da TV de sua existência como duplo do que quer que seja.
c) Os que se relacionam às audiovisualidades nas mídias em geral.
d) Os que tentam perceber na TV devires da cultura contemporânea na forma como eles são atualizados na telinha, especialmente como *novas figuras* do espaço e do tempo.

## 2. De mundos televisivos *reality* ao tempo na TV

Em minha pesquisa[7] sobre o realismo na TV a partir de *reality shows,* e com vistas à natureza precípua do televisual, acabei chegando à centralidade do tempo, passando pelos marcos conceituais a seguir relacionados, um recorte especialmente feito para este artigo.

### a) Mundos televisivos, *reality shows* e mundos televisivos *reality*

A TV instaura mundos a partir de imaginários que são minimamente compartilhados com os de outros mundos, razão pela qual é possível haver comunicação. Uma parte desses mundos é ficcionalista (do gênero ficcional), ou enunciada como tal. A outra é documentalista (do gênero documental), ou enunciada como tal. Do último conjunto fazem parte os programas ditos informativos, ou a parte dita informativa de qualquer programa de

[7] Realizada na UNISINOS com apoio da FAPERGS e do CNPq.



Galoá { Este trabalho foi publicado utilizando o Galoá proceedings

entretenimento (em toda a programação combina-se entretenimento e informação). É com vistas a esses tempos de TV que discuto o realismo das imagens, um realismo enunciado pelas emissoras, uma estética, um construto: uma ethicidade.

Nos últimos anos a televisão do mundo inteiro encarregou-se de produzir e veicular uma vasta programação de *reality shows*, um jogo performático "muito próximo do real". Nos programas abrasileirados, têm sido feitas interessantes revelações sobre os imaginários de real que levam as emissoras a instaurarem mundos documentalistas. Quanto mais se assemelham a esse realismo performático que tomou conta da tela, mais *reality* são esses mundos enquanto conceito.

O seu sucesso vem espalhando a estética realista pelos tempos de TV, fenômeno que é acelerado ainda por uma variada produção assemelhada na *web*, nos celulares, nos *videogames*, etc., produção esta que talvez esteja de alguma forma antecipando efeitos que serão produzidos pela TV digital.

Um peculiar conjunto de dispositivos é largamente utilizado para produzir imagens desse tipo, em grande parte por mero pragmatismo. Mas no mínimo há que se pensar no que a TV imagina ao dispor inercialmente tais dispositivos na captura e veiculação de imagens: teria a ver com a retórica da objetividade do olhar, classicamente necessária para a apreensão do real?

**b) Audiovisualidades**

O conceito, ainda em construção, relaciona-se ao estudo do audiovisual estrito senso como dispositivo central do estágio contemporâneo de globalização de culturas, problemática emergente nas mídias e na pesquisa em Comunicação. Essa problemática, no entanto, tende a ser tratada na perspectiva da subdivisão tradicional do audiovisual, lato senso, em cinema, TV, vídeo e Internet, o que, de fato, designa objetos de outra natureza, ainda que rizomaticamente afins.

Nos últimos quatro anos, o Grupo de Pesquisa em Audiovisualidades (GPAv), do qual faço parte, vem buscando estudar o objeto audiovisual desde a perspectiva de sua irredutibilidade a qualquer mídia, admitindo que o audiovisual é também uma virtualidade que se atualiza nas mídias, mas que as transcende. Nos recortes que opera sobre o objeto audiovisual, o GPAv tem focado suas pesquisas em três aspectos, não excludentes: i – em estudos experimentais centrados nos devires de cultura e nos devires teórico-metodológicos;



Galoá { Este trabalho foi publicado utilizando o Galoá proceedings

ii – no estudo dos processos da produção audiovisual marcada pela convergência tecnológica e por hibridismos formais, narrativos e expressivos; e iii – no estudo das linguagens audiovisuais.

Assim, propusemos inicialmente três dimensões para o conceito *audiovisual*, capazes de gerar programas de estudos interdisciplinares com tal perspectiva. A primeira dimensão objetiva encontrar e analisar audiovisualidades em contextos não reconhecidamente audiovisuais. A tese que sustenta tal movimento fundamenta-se em Eisenstein (1990), quando o autor reconhece que a presença do cinema precede a indústria cinematográfica; e em Gilles Deleuze (1999), que encontra em Bergson o conceito de imagem-movimento, existente mesmo antes da sua invenção pelo cinema, e propõe o estudo desses devires (cinematográficos) como o estudo de culturas em potencial.

A segunda dimensão entende o audiovisual como um campo contemporâneo de convergência de formatos, suportes e tecnologias, resguardadas as especificidades do cinema, da televisão, do vídeo e das mídias digitais. O que se considera fundamental aqui é que tal convergência, para além de instaurar linguagens propriamente audiovisuais, promove uma reação em cadeia, de futuro inimaginável ainda, cujo elemento desencadeador de radicais mudanças para o audiovisual é ora a técnica, ora as estratégias discursivas; ora a economia, ora as estratégias de circulação e consumo.

A terceira dimensão que concorre para conceituar o audiovisual é a das linguagens, sejam gramaticais ou agramaticais, sua configuração, usos e apropriações. Aqui, são estudados e analisados os construtos audiovisuais como modos singulares de expressão e significação da experiência do mundo. Tal análise é o lugar por excelência de onde se deve partir para compreender as duas outras dimensões, uma vez que esses construtos são o que tornam visíveis operações que, antes, não poderiam ser apreendidas senão como devir.

**c) Audiovisualidades, imagicidade e opacidade da tevê**

Meu movimento tem privilegiado o reconhecimento de audiovisualidades enquanto imagicidade de TV. Minha pesquisa se volta assim para a convergência virtual e atualizada de formatos, suportes e tecnologias (segunda dimensão) e para as (a) gramaticalidades (terceira dimensão) co-instituidoras do audiovisual desde antes e para além da mídia TV (primeira dimensão). Com tal perspectiva, em última análise interessam a natureza singular das imagens audiovisuais de TV e os modos de instauração de sentido nos processos



Galoá { Este trabalho foi publicado utilizando o Galoá proceedings

midiáticos, um sentido emergente e agenciado entre a produção, a circulação e a recepção.

Tenho privilegiado recortar os emolduramentos (os sentidos agenciados) da produção, perceptíveis no écran, que a princípio não estão ali para serem percebidos, mas para fazer perceber o teor da programação, o teor conteudístico dos programas e dos comerciais. Ainda que se discretizem ao máximo para que, por contraste, se ilumine o teor, os emolduramentos comparecem nos panoramas como uma estrutura geral significante e através de vestígios da técnica que se ocultam em áreas de opacidade.

Essa estrutura – e as técnicas a que me refiro – foi constituída na história da televisão a partir de devires, e alguns se tornaram o modo de agir que hoje reconhecemos em tal forma, tal coisa, tal imagem. Ainda que plural, e ainda que nela se atualizem inúmeros devires minoritários, o audiovisual de TV se constituiu, amadureceu e se repete como *essa diferença*, pensável como a tevê dentro da TV, e à qual corresponde um corpo de espectador habituado, parte indissociável do que chamo de corpo audiovisual de TV.

Para Bergson (1999:47) inicialmente há o conjunto das imagens, e, nele, existem "centros de ação" contra os quais as imagens "interessantes" parecem se refletir. Deste modo, com a reflexão das imagens interessantes à ação necessária, nascem as percepções. Para o autor (p. 247), "estar no presente, e num presente que recomeça a todo instante, eis a lei fundamental da matéria: nisso consiste a *necessidade*". A meu ver, o teor conteudístico da televisão encontra-se nesses centros de ação, e tanto a TV quanto o espectador são corpos que percebem o que é necessário à ação no presente.

Além do hábito e da necessidade de agir, existe na televisão aquilo que Derrida (1998:135) chama de regularidades discretas, uma espécie de gramática, a *estrutura geral privada de sentido que constitui o sentido* a que me referi há pouco.

> Uno tiene la impresión de verse invadido de inmediato por una imagen global e inanalizable, indisociable. Pero también se sabe que no hay nada de eso. Es una apariencia: las imágenes se pueden recortar, fragmento de segundo por fragmento de segundo, y eso plantea muchos problemas, ¡en especial jurídicos! También hay, si no un alfabeto, al menos una serialidad discreta de la imagen o las imágenes. Hay que aprender a discernir, componer, pegar, a montar, justamente. (p. 79)

Estabelece-se assim uma situação que nos faz ver enquanto nos cega. O espectro nos torna *cegos por situação*, pelas condições da percepção habituada, que modela nossa percepção mais geral. (p. 151-152)



Galoá { Este trabalho foi publicado utilizando o Galoá proceedings

> En todo lo que mencionamos aquí con el nombre de imagen, teletecnología, pantalla de televisión, archivo, hay una tendencia un poco excesiva a hacer como si todo esto estuviera en representación: un conjunto de objetos, cosas que vemos, espectáculos frente a nosotros, dispositivos de los que podríamos disponer. (…) allí donde están esos espectros, somos mirados, nos sentimos o creemos mirados. Esta disimetría lo complica todo. La ley, la conminación, la orden, lo performativo se imponen sobre lo teórico, lo constatativo, el saber, el cálculo y lo programable. (…) Ese flujo de luz que me embarga, me inviste, me invade, me envuelve, no es un rayo de luz sino la fuente de una visión posible: desde el punto de vista del otro. (…) El "efecto de real" obedece aquí a la irreductible alteridad de otro origen del mundo; es otro origen del mundo. Lo que aquí llamo mirada, la mirada del otro, nos es simplemente otra máquina para percibir imágenes, es otro mundo, otra fuente de fenomenalidad, otro punto cero del aparecer. (...) y no es únicamente un *punto* de singularidad, es una singularidad a partir de la cual se abre un mundo. (p. 152-153)

Em minha pesquisa tenho problematizado esse outro mundo que se origina no espectro televisual, e à medida que encontro alguma forma espectral, eu a tenho chamado de *figura* (como as novas figuras do tempo e do espaço antes referidas), e freqüentemente ela aparece como uma imagem dialética (nos termos de Benjamin, 2006), e ilumina uma constelação de outras imagens, mais opacas.

**d) O tempo na TV**

Estou entendendo que a natureza singular das audiovisualidades de TV relaciona-se à imagem-duração, conceito que ainda estou construindo como sendo uma imagem televisiva do tempo, virtualidade que é atualizada pela TV no fluxo da programação e no *zapping*. É diferente da imagem-tempo de Deleuze (1990), e tem a ver, entre outras coisas, com os tempos de TV de que eu já falava em 2003: a televisão se realiza antes de tudo nos tempos que se dedica à sua assistência, tempos que raramente são sincrônicos ao tempo dos programas ou dos anúncios. *Entrar* no fluxo é o modo contemporâneo da ação, ou, como diz Peixoto (2004:237): "Hoje vemos o movimento menos definido em relação a um ponto de partida. [...] 'Entrar no meio', em vez de ser a origem de um esforço".

Peixoto (p. 233) também encontra, na paisagem contemporânea, imagens "entre" imagens, que a meu ver se relacionam com tempos "entre" os fluxos televisuais, dos quais falarei mais adiante. Diz ele: "Nem perto nem longe, nem passado nem presente. Mas entre uma coisa e outra. [...] Entre o real e o imaginário, o figurativo e o abstrato, o movimento e o



Galoá { Este trabalho foi publicado utilizando o Galoá proceedings

repouso. Entre o visível e o invisível. A paisagem contemporânea é um vasto lugar de trânsito".

O autor (p. 241) imagina uma cidade de imagens e sugere que sua arquitetura teria a forma de passagens, cuja função seria *introduzir novos espaços e novos tempos*. E diz, com assustadora simplicidade: "o vídeo é o lugar por excelência de passagem: tudo passa na televisão".

De fato, tempo, tempos enunciados e imagens do tempo são características decisivas nas audiovisualidades de TV: é impossível compreender a natureza da imagem televisual sem compreender como o tempo é constitutivo dela. Argumentarei rapidamente a favor dessa tese em algumas poucas direções diferentes e complementares, resumindo arriscadamente o que mereceria ser largamente exposto em um tratado. Faço-o aqui, inicialmente, na forma de um singelo diálogo com fragmentos de textos de Arlindo Machado, dos quais extraio o que o autor diz sobre o tempo no vídeo, e que é fundamental para os conceitos que irei introduzir mais adiante.

Tudo a que assistimos na telinha relaciona-se a quantidades e qualidades de tempo ou, melhor dito, a quantidades de qualidades; acima de tudo, portanto, relaciona-se a quantidades de algo. Isso ocorre em grande parte porque as emissoras, diretamente sustentadas pela publicidade e indiretamente pelas audiências, comercializam quantidades de tempo, situadas em horários da programação que têm determinadas qualidades (os tipos de programa, suas éticas, suas estéticas; e a qualidade mais ou menos nobre do horário em si mesmo em termos de audiência inercial). A partir de Bourdieu (1996), diríamos que o tempo – ou melhor, o preço do tempo linear na televisão – corresponde à verdade da troca, que é sempre recalcada no jogo da troca em qualquer economia de bens simbólicos.

Algumas dessas quantidades de tempo, em geral justamente as mais caras, são altamente inflacionárias em termos de informação, e acabam impondo às imagens da televisão certos ritmos e uma tendência à compactação. Como diz Machado (1990:75),

> A liberação do tempo televisual vem sendo permanentemente domada e reprimida na tevê comercial e nas estatais que seguem o seu modelo, porque, para multiplicar o capital investido, o *timing* dessas emissoras deve ser o mais rápido possível e a duração mais concentrada. Curiosa contradição essa que sacode a prática convencional da televisão: numa mídia em que predominam os "tempos mortos", cada segundo vale ouro!



Galoá { Este trabalho foi publicado utilizando o Galoá proceedings

Para o autor, é "morto" aquele tempo (de espera) em que nada está acontecendo, como nas transmissões ao vivo de uma partida de futebol quando, por exemplo, a bola está parada, e *aproveita-se* para veicular a publicidade. Entretanto, como venho tentando demonstrar, a narração televisual, alternando tempos mais e menos concentrados – os mais concentrados sendo em geral os dos comerciais e o dos videoclipes –, instaura audiovisualidades de cuja natureza também os tempos mortos são constitutivos: na televisão tudo, qualquer coisa, está sempre acontecendo.

Além disso, a centralidade do tempo na televisão decorre ainda das condições de produção e recepção, porquanto nós assistimos de fato a tempos de TV. Nós assistimos a recortes audiovisuais de TV, de uma ou mais emissoras[8], nos quais os compósitos de fragmentos de programas, anúncios e promos são já pré-moldurados pelo emissor. Ele tem em conta implicitamente que a TV e o canal são conectados e desconectados a qualquer instante e que o espectador precisa situar-se ou envolver-se rapidamente sob pena de a emissora perdê-lo à concorrência. Por isso, cada porção audiovisual veiculada deve conter – em essência, indicialidade ou apelo – o todo de que é parte.

Seguindo mais uma vez Arlindo Machado, admitamos que

> A imagem eletrônica, por sua própria natureza, utiliza uma linguagem metonímica, em que a parte, o detalhe, o fragmento são articulados para sugerir o todo, sem que esse todo, entretanto, possa jamais ser revelado de uma só vez. (MACHADO, 1990:48)
>
> Decorre daí que o recorte mais adequado para ela é o primeiro plano (*close up*). [...] Em resumo, podemos dizer que o vídeo tende a operar uma limpeza dos "códigos" audiovisuais, até reduzir a figura ao seu mínimo significante. (Machado, 1988, pp. 45-50). (MACHADO, 1997:194)

De outro lado, se considerarmos o enorme tempo – vinte e quatro horas/dia, como praticam as maiores emissoras, sete dias/semana, cinqüenta e quatro semanas/ano, etc. – que deve ser preenchido com imagens audiovisuais em fluxo, é fácil concluir quão interessante e talvez necessária seja a lógica das repetições e dos *remakes* que acabam contribuindo decisivamente para tornar a televisão a grande indústria de reciclagem de restos culturais (ou cacos) que ela é.

[8] Na medida em que todos nós praticamos hoje uma seleção por *zapping*, a não ser naquelas vezes em que, por uma ou outra razão, indiferentes, nos deixamos ficar na frente do aparelho e fazemos a espectação inercial de um canal: seja então o que deus quiser!



Galoá { Este trabalho foi publicado utilizando o Galoá proceedings

Essa economia replicante atua sobre a programação, e, já nos termos de Machado (2000:85-86) leva a que um programa de televisão "seja concebido como um sintagma padrão, que repete o seu modelo básico ao longo de um certo tempo, com variações maiores ou menores".

Relacionando todas essas características das porções ou tempos de TV, chegamos, com Machado (1997:199) à seguinte formulação, que também é fundamental para o que estou propondo:

> O vídeo logra melhores resultados quanto mais a sua programação for do tipo recorrente, circular, reiterando idéias e sensações a cada novo plano, ou então quando ela assume a dispersão, organizando a mensagem em painéis fragmentários e híbridos, como na técnica da *collage*. Se o trabalho se destina à exibição em televisão – canal, aliás, mais adequado ao produto videográfico – há que considerar também a incorporação do *break* à estrutura da obra. O *break* – "intervalo comercial" – não é apenas uma formatação de natureza econômica, imposta pelas necessidades de financiamento na televisão comercial; ele tem uma função organizativa mais precisa, que é garantir, de um lado, um momento de "respiração" para absorver a dispersão (ninguém suportaria, por exemplo, uma ou duas horas de debate na televisão sem intervalos), e, de outro, explorar "ganchos" de tensão que possam despertar o interesse da audiência, conforme o modelo do corte com *suspense*, explorado na técnica do *folhetim*.

Finalmente, Machado (p. 247) é definitivo em relação ao que me interessa propor quando diz que

> [...] isso que nós chamamos de "imagem" no universo do vídeo já nem é uma representação pictórica no sentido tradicional do termo, ou seja, uma inscrição no espaço. A rigor, em cada intervalo mínimo de tempo, não há propriamente uma imagem na tela, mas um único *pixel* aceso, um ponto elementar de informação de luz. A imagem completa – o quadro videográfico – já não existe no espaço, e, sim, na duração de uma varredura completa da tela, portanto, no tempo. Ao contrário de todas as imagens anteriores, que correspondiam sempre a uma inscrição no espaço, à ocupação de um quadro, a imagem eletrônica é mais propriamente uma síntese temporal de um conjunto de formas em mutação.

## 3. Do tempo na TV à duração bergsoniana

Por mais (ou por menos) que alguns autores relacionem a singularidade da imagem de TV a imagens do tempo, muito pouca coisa se disse além; ou seja, não se passou dessa constatação. A meu ver, está aí um grande problema de conhecimento para a pesquisa de TV estrito senso, para a de audiovisuais lato senso e para a dos processos midiáticos em geral.

Enfrentar tal problema implica o enfrentamento do *tempo* como conceito e categoria, desafio para o qual volto a buscar referências em Bergson (2006:51):



Galoá { Este trabalho foi publicado utilizando o Galoá proceedings

> O tempo, para nós, confunde-se inicialmente com a continuidade de nossa vida interior [...] a coisa e os estados não são mais que instantâneos da transição artificialmente captados; e essa transição, a única que é naturalmente experimentada, é a própria duração.

São intrigantes as considerações que o autor faz sobre o tempo vivido e experimentado em relação ao tempo pensado pela ciência – em particular pela Teoria da Relatividade – entre as quais a proposição da existência de um tempo real uno e universal e a possibilidade de inúmeros tempos fictícios, convencionais. Mas o que de fato me interessa nessas considerações é a percepção do *tempo como duração*, como fluxo, que é o que vai me permitir problematizar a programação de TV em fluxo e aí buscar entender a imagem do tempo como precípua desta mídia e de nenhuma outra até o momento.

É possível, a princípio, avançar o entendimento a partir da simultaneidade de fluxos, perceptível na TV, nos termos oferecidos pelo autor (p. 61): "Chamamos então simultâneos dois fluxos que ocupam a mesma duração porque estão ambos compreendidos na duração de um mesmo terceiro, o nosso".

Como dividir o indivisível (a duração) em instantes (fictícios) com vistas a alguma forma de medição (ação científica) do tempo? Visualizando linhas que não são o tempo (são espaços, divisíveis), mas a condição de sua medida.

> Embora desse modo nossa ciência só encontre espaço, é fácil ver por que a dimensão de espaço que veio substituir o tempo continua chamando-se tempo. É porque nossa consciência está aí. Ela volta a insuflar duração viva ao tempo ressecado que virou espaço. Nosso pensamento, interpretando o tempo matemático, refaz em sentido inverso o caminho que percorreu para obtê-lo. (p. 71)

### 3.1. Duração e memória

Se adotar para o tempo, ainda que eu opere sobre instantes (tempos fictícios referidos a extremidades das linhas de representação do tempo real), o princípio de que ele é o que dura, que é duração, invariavelmente estarei operando também com memória, pois, nos termos de Bergson (p. 51), a duração "é memória [mas não memória pessoal (...); é uma memória interior à própria mudança]". Dito de outra forma: "é impossível distinguir entre a duração, por mais curta que seja, que separa dois instantes e uma memória que os ligasse entre si" (p. 57).



Galoá { Este trabalho foi publicado utilizando o Galoá proceedings

Conecta-se a esses conceitos a noção bergsoniana de memória pura e absoluta como equivalente à duração absoluta e como *puro devir*. Na perspectiva do autor, a duração é criação incessante de diferenças, sendo que *a evolução acontece dos virtuais aos atuais*, o que me tem autorizado a propor com certa freqüência as formas televisuais que tenho estudado como atualizações da virtualidade TV.

Esses conceitos começaram a ser operados em minhas pesquisas anteriores relacionando "instantes" (formas) de dois fluxos densos – os da TV Globo e os do SBT –, nos quais penso ter encontrado aspectos distintos da memória televisual em distintas imagens da duração atualizada ou em distintas "porções de duração". Bergson (p. 62) polemiza que:

> o tempo real não tem instantes. Mas formamos naturalmente a idéia de instantes e também a de instantes simultâneos desde que adquirimos o hábito de converter o tempo em espaço. [...] a partir do momento em que a uma duração fazemos corresponder uma linha, a porções de linha deverão corresponder "porções de duração" e a uma extremidade da linha uma "extremidade de duração": será esse o instante – algo que não existe realmente, mas virtualmente. O instante é o que terminaria uma duração se ela se detivesse.

Atualmente, minha observação se desloca para a duração-memória da TV, para as imagens-lembrança acionadas pela TV na *percepção do acontecimento* (entendendo aí que, da matéria, é o acontecimento que interessa à TV como mídia) que lhe interessa para agir no presente. E também presto atenção aos movimentos de *expansão da memória-hábito* operada pela TV em direção à memória pura – que é sua duração, sua virtualidade, seu puro devir.

A meu ver, na imagem-duração podemos perceber essas operações da TV; nelas, é possível perceber melhor a duração da TV e as interrupções de seu desenrolar pelo desenrolado, que é sintetizado nas imagens médias que são sua natureza e que se repetem como diferença no fluxo.

É preciso dizer, porém, que acontecimento refere-se não apenas ao acontecimento histórico habitualmente agendado pelas mídias, mas também a acontecimentos no interior de mundos televisivos.

## 4. Imagem-duração

Penso ter indicado suficientemente que a duração (temporal) da imagem audiovisual de TV está em sua natureza intrínseca, sendo um forte indício de que a síntese temporal das



Galoá { Este trabalho foi publicado utilizando o Galoá proceedings

formas em mutação traduz-se também em uma síntese do compósito de molduras (significantes) a cada duração da imagem (tempo de TV).

É possível, agora, enfim, tensionar os "novos tempos" de que fala Peixoto (como referi, o autor diz que a função das passagens seria introduzir novos espaços e novos tempos): intuo que se tratem antes de *novas figuras* do tempo.

Às passagens correspondem novas (ou diferentes) percepções do tempo real, fenômeno que se relaciona a uma multiplicação dos fluxos, simultâneos à nossa própria duração. Na TV, essas novas figuras ganham grande visibilidade em certas formas, que são claramente televisuais, pela trama (montagem) do simultâneo e do sucessivo (por sincronia ou diacronia; heterocrônica ou anacronicamente) que se realiza no fluxo da programação. Assim se parece com nossa vida, que se desenrola hoje em meio a uma multiplicidade de fluxos simultâneos.

Para Bergson, corpos, objetos, imagens mudam de forma a todo instante, e o único que *é real* é a *mudança contínua de forma*, que não é mais que um instantâneo tomado de uma transição. E,

> Quando as imagens sucessivas não diferem muito umas das outras, consideramo-las todas como o aumento e a diminuição de uma única imagem média ou como a deformação dessa imagem em sentidos diferentes. E é nessa média que pensamos quando falamos da essência de uma coisa, ou da coisa mesma (BERGSON, 2005:327).

A meu ver, às formas televisuais da mudança (instantâneos tomados de uma transição) também correspondem imagens médias, que podem ser distintas quanto ao teor conteudístico, que são distintas até, talvez, quanto à multiplicidade de espaços que incluem na telinha. Mas essas imagens são todas muito similares nos modos de criar figuras do tempo, seja o tempo experiência, valor ou ethicidade.

As figuras da duração assim emergentes podem ser distintas em grau, mas não em natureza: todas elas são imagens-duração, a essência da coisa, ser ou tendência chamada televisão. E, nessas figuras é essencial entender o entrelaçamento dos diferentes fluxos no interior da duração televisual, que é justamente o que instaura as figuras: o entre fluxos.

### 4.1. Da imagem média à imagem-duração

Tomemos uma imagem média da TV Bloomberg (Canal 58 da NET) para visualizar os conceitos referidos e indicar as primeiras operações da minha pesquisa atual.



Galoá { Este trabalho foi publicado utilizando o Galoá proceedings




As imagens médias dos canais abertos de TV assemelham-se à imagem do canto superior esquerdo, que é onde, na Bloomberg, "rola a TV" que conhecemos hoje. Entre essas imagens médias há diferenças apenas de grau, e não de natureza. O modo como, no entanto, ela é montada no écran da Bloomberg assemelha-a também à das "janelas" de vídeo em *websites*, especialmente por conta do entorno com o qual se instaura o panorama total do écran.

Podemos dizer, então, que estamos visualmente diante de um *entre* TV e *web* (ou, quem sabe, entre TV analógica e TV digital), uma imagem que contém a nova e a velha mídia como referência. Podemos pensá-la, portanto, como uma imagem dialética benjaminiana. Essa imagem tensiona a visualidade de imagens médias em geral, e por isso ilumina outras, mais opacas, em que também se instaura no écran (toda a tela) a figura do tempo *entre fluxos*. Na Bloomberg ela é facilmente perceptível, pois em cada banda ou moldura intrínseca há um fluxo diferente, cuja imagem de origem se insere noutro tempo e noutra duração.

O sistema de referência (conforme Bergson, 2006) para a análise desse *frame*, com vistas à imagem-duração, é a moldura do canto superior direito, na qual estão montados heterotopicamente a logo da emissora e o relógio digital – que marca a "mesma" hora que o relógio do espectador, em um expressivo efeito de tempo real. É em relação a *esse* sistema que todos os demais devem ser percebidos – transcendendo a necessidade de agir no presente,



Galoá { Este trabalho foi publicado utilizando o **Galoá** proceedings

o hábito – com vistas à análise do ponto zero fenomenológico da alteridade do tempo em mundos televisivos – pois é justamente desse lócus de trânsito, passagem e encontro/desencontro dos fluxos que emergem as novas figuras do tempo a que estou chamando em minha pesquisa de devires de imagem-duração.

## Referências

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BERGSON, Henri. **A evolução criadora**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BERGSON, Henri. **Duração e simultaneidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BOURDIEU, Pierre. **Razões práticas**: sobre a teoria da ação. Campinas: Papirus, 1996.

CANEVACCI, Massimo. **Antropologia da comunicação visual**. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

DELEUZE, Gilles. **Bergsonismo**. São Paulo: Editora 34, 1999.

DERRIDA, Jacques. **Ecografias de la televisión**. Entrevistas filmadas a Bernard Stiegler. Buenos Aires: Eudeba, 1998.

EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

KILPP, Suzana. **Ethicidades televisivas**. São Leopoldo: Unisinos, 2003.

MACHADO, Arlindo. **A arte do vídeo**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1990.

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas e pós-cinemas**. Campinas: Papirus, 1997.

MACHADO, Arlindo. **A televisão levada a sério**. São Paulo: SENAC São Paulo, 2000.

PEIXOTO, Nelson Brissac. **Paisagens urbanas**. São Paulo: SENAC São Paulo, 2004.



Galoá { Este trabalho foi publicado utilizando o **Galoá** proceedings