

Audiovisualidades de TV: apontamentos preliminares sobre imagem-duração

*Suzana Kilpp**

O trabalho indica o percurso teórico-metodológico que vem sendo feito para construir o conceito de imagem-duração. A partir da noção de imagicidade, sugere a existência de uma tevê dentro da TV, e constrói conceitos instrumentais de análise do televisual: ethicidades, molduras, emolduramentos. Aplicados à análise da matéria televisual, eles desvelam procedimentos de ordem técnica e estética que instauram a memória e a discursividade da TV sobre mundos televisivos. Tais procedimentos têm a articulá-los uma gramática virtual decorrente de uma incessante sobreposição de molduras (frames), de discreta recorrência enunciativa. Finalmente, o trabalho inscreve sincrônica e diacronicamente a imagem-duração na imagicidade eisensteiniana e na duração bergsoniana a partir de panoramas e da programação de TV.

Audiovisualidades de TV; memória; imagem-duração.

This paper traces the theoretical and methodological process of construction of the concept of image-duration. Starting with the notion of imageness, it suggests the existence of a television inside television, and builds conceptual tools to analyze television programming: ethicities, frames and framings. When

* Doutora em Comunicação e Cultura/UFRJ. Professora Adjunta do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura/UFRJ. Coordenadora do CiberIDEA – Núcleo de pesquisa em tecnologias de comunicação, cultura e subjetividade (fgbruno@matrix.com.br).

applied to the analyses of the programs, technical and aesthetic procedures are revealed that inaugurate the memory and discursiveness of TV over televisual worlds. These procedures are articulated by a virtual grammar which comes from an incessant overlapping of frames, of discrete enunciative recurrence. Finally, the paper inscribes synchronously and dychronously the image-duration of Eisenstein's imageness and Bergson's duration based on panoramas and television schedules.

Television, memory, image-duration

Panoramas televisivos

Panoramas televisivos são as durações com extensividade ou as imagens audiovisuais em fluxo de um tempo qualquer de TV – uma construção ou um ser televisivo, como tantos outros a que chamo de ethicidades televisivas¹ – nas quais se dá a ver um compósito de quadros de experiência e significação sobrepostos, um écran distintivo da TV.

Embora tal compósito de molduras seja próprio da tevê, em geral não as percebemos uma a uma nem sobrepostas, em parte pela dispersão que isso causaria à captação da *mensagem aparente*, e em parte também porque já nos acostumamos tanto a vê-las que não as notamos mais, especialmente quando foram sendo inseridas nos panoramas discretamente ao longo do tempo em que a televisão instaurou sua discursividade.

Ao invés, nossa atenção dirige-se quase sempre para as imagens audiovisuais sintéticas que aparecem enquadradas nos panoramas de um programa ou de um anúncio publicitário. E isso ocorre porque essas imagens têm quase sempre, em sua fugacidade, uma estruturação muito indiscreta e impositiva: são as cabeças decepadas e as falas envolventes que se sobressaem, como teores conteudísticos (verbais ou figurativos) que devem ser retidos.

Esse forte teor conteudístico das imagens audiovisuais de programas e anúncios publicitários, e a aparência replicante das formas (estéticas, mas também éticas), dificultam que percebamos as imagens analíticas² ou os rastros que deixaram nos panoramas.

Mas elas estão sim ali presentes, ainda quando a TV tenta ocultá-las e encobrir de mistério os modos como são produzidas as imagens sintéticas. Sua estruturação nos panoramas é discreta, mas permanente e repetível o suficiente a ponto de poder ser pensada como uma gramática televisual, nos termos de Derrida (1998). Para descobri-la é preciso um esforço de desencantamento. Para descobri-la é preciso que tenhamos com as imagens síntese mais do que uma relação de ordem tátil, pois em relação às imagens montadas, é sempre preciso que nos habituemos a elas – e às montagens – para

chegarmos à percepção ótica³. É preciso ainda desnaturalizá-las, retirá-las do fluxo de suas vagas, e dissecá-las ao melhor estilo de Leonardo da Vinci.

Defendo que os sentidos das imagens são enunciados pela TV em quadros de experiência e significação (as molduras já referidas) sobrepostos de determinados modos quase sempre homológicos. Sua percepção depende do hábito – pois é a recepção tátil que leva à ótica –, mas o que vemos precisa ser outra vez desabituaado para chegarmos à percepção das montagens, e isso tem a ver também com os modos como a percepção é em geral ativada pela memória. Ou seja, conforme Bergson (1999): a percepção é ativada pela memória e relaciona-se com nossa necessidade de agir no presente; e, além disso, a percepção é possível graças a imagens-lembrança gravadas em nossa memória. A diferença entre a percepção da coisa e a coisa é apenas uma diferença de grau: ela é a coisa menos aquilo que não interessa à nossa ação.

Na mesma época em que Bergson fazia tais proposições, Eisenstein (1990) propunha que uma certa qualidade cinematográfica já existia em obras realizadas antes do invento do cinema. 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 –, o cineasta e teórico do cinema criou as palavras *cinematismo* e *imagicidade*.

Replicando a proposta de Eisenstein, venho chamando de imagicidade *da* TV àquela tevê que existe dentro da TV: não se trata de qualquer cinematismo *na* TV – até porque a TV é pós-cinema –, mas de uma montagem técnica que é inaugurada por ela como sua própria natureza, e que também dá a ver a presença dessa imagicidade da TV nas montagens que lhe precederam.

A discussão que faço sobre o teor conteudístico das imagens de TV passa a ser então também a mesma, ou muito próxima, da que buscou adentrar as imagens figurativas pintadas (pensável como o teor conteudístico da pintura) do quadro (pensável como uma moldura de outra natureza material e técnica) para chegar às imagens analíticas da pintura (pensável como sua imagicidade).

Façamos, por isso, uma primeira e breve aproximação com a pintura, que por cerca de quatro séculos problematizou e refletiu sobre a natureza das imagens pintadas, e chamemos de realismo a essa estética com que perseguimos, desde ela, talvez, a apreensão do *eso ha sido*. Refiro-me aqui àquela falta de memória da origem, que nos move milenarmente e que nos tem feito criar incessantemente os dispositivos com os quais fantasiávamos poder chegar ao *eso ha sido*. Prestou-se para isso a pintura, noutros tempos. Mas foram as tecnologias do olhar, principalmente as câmeras, as em que mais depositamos nossas esperanças.

A arte que se chamou de Realista resultou de um movimento deflagrado no século XIX que se opôs ao idealismo clássico e à perspectiva romântica enquanto poéticas destinadas a mediar, condicionar e orientar a relação do artista com a "realidade".⁴ Com sua objetividade peculiar, então, o conceito Arte Realista reuniu exemplos extremamente díspares de obras da história da pintura, recortados desde um ou mais *pontos de vista* que são facilmente perceptíveis como tais: por exemplo, Gustave Courbet foi chamado de realista por pintar o homem comum sem melhorá-lo, enquanto Caravaggio o foi porque pintou São Mateus com os pés sujos. Pouco depois se passou a chamar de Realismo Social o modo da arte daqueles artistas preocupados com a descrição realista da miséria ou da pobreza em defesa de alguma teoria política ou em favor dos interesses da melhoria social, no intuito de despertar a consciência dos homens, de provocar indignação ou piedade etc.

Se desde a Grécia Clássica – e depois o Renascimento, até finalmente o Realismo – as artes haviam perseguido a verossimilhança em suas figuras, daí para frente 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 de apreender o *eso ha sido*, a pintura passou a sugerir expressamente – nas formas, cores e composições – olhares sobre a matéria, intervenções sobre ela, modos de dizê-la, e até uma professada ciência da pintura. É o que fazem, de modos diversos, Impressionismo, Pós-Impressionismo, Fauvismo, Expressionismo, e

o Cubismo, que atuou no sentido de defender o quadro como uma "realidade" em si mesma – o resultado da decomposição da matéria em planos que eram depois remontados segundo a imaginação do artista.⁵ Em *A traição das imagens* (1929) talvez tenhamos chegado ao *melting point* 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 quadro⁶, não para discutir a verossimilhança do cachimbo, é óbvio, mas para enunciar, como os cubistas também fizeram, que o quadro é uma "realidade" em si mesma. A figura aí já não é figuração – é forma que participa de um panorama. E é o panorama, incluindo a inscrição e o título, que precisa ser desmontado no interior de pelo menos uma outra moldura ainda: Surrealismo ou Realismo Mágico.

O Construtivismo – e em sua esteira a Bauhaus e DeStijl – já se recusara expressamente a retratar a aparência visível das coisas para concentrar-se em sua essência, entendida como a sua estrutura. A arte deveria seguir os processos e imitar as formas da tecnologia moderna. Ela devia *comunicar* e oferecer quadros de experiência da "realidade" sensível do artista e da cotidianidade moderna, identificado que estava com o interesse crescente das massas por arte, informação e entretenimento. O jornalismo gráfico e a publicidade receberam inúmeras contribuições da pesquisa desses movimentos e grupos. Como se pode verificar, na mesma época de Magritte a retórica dos movimentos abstracionistas, entre os quais situo o Construtivismo, fez convergir inexoravelmente para o mesmo lócus a arte, o *design* e a comunicação. É no mínimo curiosa a resistência que o campo tem de perceber isso e o lugar em que pôs a arte na comunicação: o lugar da aparência, da gratuidade, da estética em oposição ao teor conteudístico da informação – tido como sua "essência".

A "realidade" sensível do artista, porém, lembremos, já começou a ser tematizada no interior do antropocentrismo renascentista e com a invenção da arte como a conhecemos hoje; salvo melhor juízo, é desde lá que o artista se inclui formalmente e enunciativamente na pintura. A partir do final do século XV, são inúmeros os casos de

auto-retratos, por exemplo, na história da pintura, com Dührer, Da Vinci e outros, até nossos dias, com Frida Kahlo, por exemplo, cujas razões não interessa aqui discutir. Importa dizer – e aqui começo a mudar o rumo da prosa – que para pintá-los quase sempre o artista utilizou-se de espelhos implícitos, e teríamos aí, na história da pintura, uma série enorme de um tipo particular de imagens especulares. Antes disso, na origem de tudo, o primeiro passo talvez tenha sido dado em *As bodas dos Arnolfini*, de Jan van Eick, quando o espelho dá-se a ver para incluir o artista na cena, o que é reforçado com a inscrição na parede ao fundo “Johanes van Eick esteve aqui. 1434”: Van Eick defendia o realismo a tal ponto que precisava “revelar” ser ele, pintor, parte da imagem.

Duzentos anos depois, Velásquez, em *As meninas* (1656; 1657), radicalizou a discussão sobre o ponto de vista pintando uma combinação de imagens especulares e de espelhos que cercaram a obra de mistérios até hoje não elucidados inteiramente. Menos de dez anos após, em *A arte da pintura* (1665), Jan Vermeer introduziu um novo elemento no debate quando se pintou de costas pintando em seu estúdio – uma especular imagem especular sem nenhum espelho visível. Finalmente, foram precisos mais duzentos anos para que Manet incluísse os grandes espelhos como parte da cena urbana da moderna Paris em *Bar do Folies-Bergères* (1881; 1882), quando a imagem especular começou a ser usada para refletir (com duplo sentido) também a sociedade.

Quando em *Bar do Folies-Bergères* a imagem especular começou a ser usada para refletir a sociedade já estávamos no Impressionismo, ingressando na era das câmeras e foi em torno delas que o debate sobre as imagens especulares desdobrou-se, ora para um lado, ora para outro, até a incrível redução que hoje ainda cerca a TV com uma (antropo) lógica do espelho.

Tenho para mim que o debate atual, na pesquisa em Comunicação, desconsidera tais e tantos outros conhecimentos e práticas envolvendo a produção e significação das imagens (áudio) visuais, revestindo as câmeras da mesma mística que elas criam, até porque as lentes parecem incluir com tanta naturalidade o corpo

do "artista" que, assim visível, contribui para ocultar e cercar de um novo mistério o(s) ponto(s) de vista. Entretanto, em 1936, Benjamin já disse que a "realidade" da imagem fotográfica (fixa ou em movimento) é como a de uma flor azul no jardim da técnica, e que o seu realismo advém em grande parte do fato de as câmeras serem aparelhos capazes de nos dar a ver porções ou aspectos da "realidade" em imagens que *parecem* ter autonomia em relação aos aparelhos.

Há aí duas hipóteses implícitas, e que venho tentando comprovar nos últimos anos: a. pensá-las em sua subjetividade, aproximando-as dos procedimentos de análise das imagens artísticas, pode ser esclarecedor; b. como imagens tensas e contraditórias (parecem-se com as dialéticas⁷), elas iluminam toda uma constelação de imagens e assim podem ajudar a perceber a natureza das imagens de TV.

Tendo já cartografado em minha tese de doutorado as molduras-ethicidades mais sólidas (canais, emissoras, programas e outras unidades autônomas, gênero, programação, panoramas e a própria televisão), depois dela estou rastreando nos panoramas as molduras mais fluidas e as moldurações (montagens no interior dos panoramas: tanto os enquadramentos quanto a sobreposição visível de molduras) daquelas ethicidades que me parecem ser as mais indicativas da ordem dos mundos televisivos.

Televisão e devires audiovisuais

Se projetássemos o conjunto dos panoramas televisivos do conjunto de emissoras sobre um único telão facilmente veríamos um considerável compósito de molduras sobrepostas que, além do que já disse, mostraria uma outra interessante configuração das audiovisualidades de TV: sua heterogeneidade, sua assimetria, suas heterotopias e suas heterocronias. São imagens colhidas de diferentes mídias e suportes; de diferentes éticas e estéticas; um autêntico panorama neobarroco, nos termos de Omar Calabrese (1988). Todas, entretanto, foram tornadas televisivas, irremediavelmente, pelos modos como estão inseridas na programação em

fluxo das emissoras pelas moldurações praticadas, quase sempre as mesmas, por cada uma delas.

Para entendermos a existência sincrônica dessas imagens talvez seja interessante lembrar sua origem diacrônica e descrever minimamente alguns cenários que as engendraram tão rizomaticamente. Uma rápida mirada nos levará, no caso da TV brasileira, ao rádio, ao teatro e ao circo, aos cinejornais, além dos enlatados de todos os gêneros, os quais nutriram a programação das primeiras emissoras.

No começo, a TV brasileira mostrou esses audiovisuais simplesmente transmitindo-os, mas logo foi incorporando suas linguagens numa programação própria. Do rádio vieram os programas musicais, de auditório, de humor, de jornalismo e mesmo de teatro (o rádio-teatro e a rádio-novela), principalmente. Do teatro vieram a dramaturgia, os espetáculos teatrais, os cenários e figurinos e os modos de atuar. Do circo vieram o espetáculo, os jogos desafiadores de limites e de sobrevivência, o grande apresentador, os palhaços e uma certa participação da orquestra na criação de tensão e relaxamento. Dos cinejornais vieram as primeiras imagens externas para o telejornalismo. Dos enlatados, uma infinidade de coisas.

Desde a primeira transmissão, no entanto, ficou claro que se tratava de uma mídia nova, mediação e midiatização as quais não se sabia bem como fazer, que até podia se inspirar nas outras, mas que precisava encontrar uma linguagem mais adequada à sua própria natureza discursiva. O desenvolvimento das tecnologias de televisão e a criação de quadros de profissionais técnicos, artísticos e jornalísticos especializados nessa mídia⁸, deram origem ao que chamo de os homens de televisão, que são os que, em diferentes ocupações dentro da TV, e antes de se adotar as funções especializadas, cuja natureza ainda era então pouco conhecida, engendraram a nossa televisão – como programação de TV, e como linguagem audiovisual de TV.

As marcas dessa história ainda se fazem ver na programação de diversas emissoras, e podemos dizer que as linguagens precedentes ainda estão ali fortemente presentes, tornadas, entretanto, televi-

sivas. Os homens de televisão e depois alguns núcleos de criação, situados aqui e ali, vêm experimentando as práticas expressivas que nos permitem perceber hoje claramente as regularidades discretas que caracterizam as audiovisualidades de TV: estão no ar programas, e outras unidades autônomas (promos, vinhetas, comerciais, clipes, etc.), novos e muito antigos, que, no fluxo, engendram o propriamente televisivo, de origem rizomática e que, desde o início da televisão, sempre existiu em potência ou virtualidade, como devir audiovisual de uma determinada e *sui generis* forma: a audiovisualidade de TV.

Audiovisualidades de TV e reality shows

Admitindo que os audiovisuais de TV são “realidades” em si mesmas, e sem adentrar numa discussão inócua, neste artigo, sobre a prevalência, nos contratos de leitura entre emissor e receptor, do gênero documental ou do gênero ficcional, como estética – e também como ética – o realismo na programação de TV encontrou sempre grande abrigo em espetáculos da “realidade” enunciada, ou seja, da ethicidade televisiva a que designamos “realidade”. Mais recentemente, com o *boom* de *reality shows* que assolam a TV no mundo inteiro, na TV aberta e na segmentada, outros aspectos dessa ethicidade têm pautado o debate, dentre os quais vou privilegiar o da especularidade, justamente porque é central na discussão que fiz até aqui, e o da ritualidade, porque freqüentemente são duas perspectivas relacionadas a uma suposta indicialidade presente em programas do gênero.

Quando a arte tematizou o realismo da pintura vivia-se numa sociedade cuja técnica se fundia com o ritual. Igrejas e castelos – e mais tarde as Exposições Universais – eram poderosas mídias de (áudio) visualidades medievais – e modernas, respectivamente – até que se chegasse às modernas audiovisualidades registradas, produzidas e criadas pelas câmeras. Benjamin (1986) falava de uma segunda natureza, de uma técnica, emancipada, que há muito não controlamos. “Fazer do gigantesco aparelho técnico do nosso tempo o objeto das inerções humanas – é essa a tarefa histórica cuja

realização dá ao cinema o seu verdadeiro sentido”, dizia ele (p. 174). O que o autor estava sugerindo é que a arte do cinema punha-se a serviço de nosso aprendizado da segunda natureza, como a arte da pintura se havia prestado ao aprendizado da primeira. Ainda que se referisse também à tematização do cotidiano moderno, Benjamin referia-se principalmente à montagem criativa de fragmentos e às novas formas de percepção que as câmeras introduzem.

Nos dias atuais, a meu ver ainda é a televisão o mais importante dispositivo que nos oferece a possibilidade de aprendermos sobre o gigantesco aparelho técnico e a cotidianidade⁹. Para isso, é preciso aprendê-la como aprendemos a pintura, a fotografia e o cinema. É preciso entender como ela funciona, o que é sua natureza técnica intrínseca, o seu modo engendrar as imagens a que assistimos. Em termos mais gerais, esse é o problema de conhecimento sobre o qual venho me debruçando há alguns anos.

Na pesquisa que coordeno atualmente¹⁰, problematizo particularmente o emolduramento¹¹ que reduz a TV a espelho da sociedade. É pertinente? É suficiente? O que a TV enuncia ela mesma sobre isso? Qual é o lócus da enunciação? Quais elementos participam da enunciação? Como se dá a ver o ponto de vista nos panoramas?

Admitindo, como propus em outros lugares¹², que *reality shows* do tipo *Big Brother Brasil* (TV Globo) e *Casa dos Artistas* (SBT) são acontecimentos em mundos televisivos, e que são também ritualizações *reality* que operam com imaginários compartilhados com os de brasilidade, como entender então nos *reality shows* – que são a princípio descrições ou dramatizações de performances tão jornalísticas quanto as de outros jogos e campeonatos – aquelas imagens gratuitas e ambíguas presentes nos panoramas, particularmente as que se multiplicam num às vezes misterioso e complexo jogo de espelhos e imagens especulares?

Em minha pesquisa atual, que tem por objeto os programas *Big Brother Brasil 3* e *Casa dos Artistas 2*, identifiquei uma quantidade importante de panoramas que tornou-se o objeto específico da pesquisa em pauta, um corpus que reúne variegados panoramas relacionados a câmeras, espelhos e imagens especulares, sendo

que em nenhum outro lugar os panoramas dão a ver tantos e tão diferentes espelhos *reality*.

Trata-se, portanto, de um lócus privilegiado de enunciações sobre espelhos, e um conjunto de panoramas particularmente interessante para verificar o grau de pertinência dos emolduramentos que insistem na especularidade da televisão. É também um lócus particularmente interessante para situar o debate sobre a imagicidade da TV, porque essas imagens (espelhos, imagens especulares, imagens especulares de espelhos, imagens através de espelhos, imagens especulares através de espelhos, imagens de câmeras, imagens especulares de câmeras) produzidas por câmeras (visíveis e ocultas) multiplicam-se com um grande grau de autonomia nos panoramas das casas de *Big Brother Brasil* e de *Casa dos Artistas*. Ainda que a montagem aja às vezes como se as legendasse e indicasse uma direção ao olhar, no mais das vezes elas operam basicamente com dois sentidos: penetrar tecnicamente as vísceras da “realidade” e criar imagens que são “realidades” em si mesmas.

A quantidade de “tempos mortos”, nos termos em que tratarei a seguir, é imensa e aborrecedora – por isso, em geral as melhores partes, isto é, as mais interessantes à audiência, acabam sendo justamente as edições, as pós-edições, das quais são suprimidos tais tempos. Por outro lado, é justamente aí – na inércia, no acontecimento que não acontece – que o programa ou *software* do aparelho TV, nos termos de Flusser (2002), se revela mais intensamente¹³. Trata-se, portanto, de território potencialmente rico para o reconhecimento da natureza intrínseca das imagens de tevê, que, entre outras características, já citadas, têm a constituí-las o fato de serem imagens televisivas do tempo extratelevisual, porquanto são realizações marcadas profundamente pela passagem do tempo, como nossa própria cotidianidade¹⁴.

O tempo na TV

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 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, sustentadas diretamente pela publicidade e indiretamente pelas audiências, comercializam quantidades de tempo¹⁵, situadas em horários da programação que têm determinadas qualidades (os programas e as éticas-estéticas). 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,

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! (Machado, 1990: 75)

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 videoclipes –, instaura audiovisualidades de cuja natureza também os tempos mortos são constitutivos, como *tudo que é e tudo que não é* o que tenderíamos a considerar o principal (conforme Machado, o que está acontecendo). A meu ver, na televisão tudo, qualquer coisa, está sempre acontecendo (Kilpp, 2003).

Mas 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 emissoras¹⁶, nos quais os compósitos de fragmentos de programas, anúncios e promos são já pré-moldurados pelo emissor, tendo 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 para outro canal (Kilpp, 2003). 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*)” (Machado, 1997: 194). 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: 45-50 *apud* Machado, 1997: 194).

Se de outro lado avaliamos 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 (Kilpp, 2003). Essa economia replicante atua sobre a programação, e, nos termos de Machado, 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” (Machado, 2000: 85-86).

Relacionando todas essas características das porções ou tempos de TV, chegamos, com Machado, 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* (Machado, 1997: 199).

Finalmente, Machado 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 formação 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. (Machado, 1997: 247)

Apontamentos finais

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 formas em mutação (de que fala Machado) traduz-se, para além disso, em uma síntese do compósito de molduras (significantes) a cada duração da imagem (tempo de TV).

Como nos diz Bergson, corpos, objetos, imagens mudam de forma a todo instante, e o que é “real” é a mudança contínua de forma. Portanto, “a forma não é mais que um instantâneo tomado de uma transição”.

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)

No caso da televisão, a meu ver, essa forma (instantâneo de uma transição) é a média geral que proponho como sua natureza particular: a imagem-duração da TV. É assim que, mais ou além de perceber e analisar em minha pesquisa as imagens de certos programas, anúncios ou *promos*, eu busco perceber e analisar tempos de TV nos quais imagens sucessivas não diferem muito umas das outras.

Uma cartografia das imagens médias pode mostrar as diversas durações, tendências ou devires audiovisuais que são tipicamente televisivos.

Referências

- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- BERGSON, Henri. *Matéria e memória*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- _____. *A evolução criadora*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BOURDIEU, Pierre. *Razões práticas: sobre a teoria da ação*. Campinas: Papirus, 1996.
- CALABRESE, Omar. *A idade neobarroca*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- DERRIDA, Jacques. *Ecografias de la televisión*. Entrevistas filmadas a Bernard Stiegler. Buenos Aires: Eudeba, 1998.
- EISENSTEIN, Sergei. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.
- _____. *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.
- _____. *Pré-cinemas e pós-cinemas*. Campinas: Papirus, 1997.
- _____. *A televisão levada a sério*. São Paulo: SENAC São Paulo, 2000.

Notas

- ¹ Ethicidades televisivas são as virtualidades enunciadas como sendo as pessoas, os fatos, as durações, os objetos e os acontecimentos eles mesmos e que proponho serem construtos da tevê: seres ou tendências identitárias eletrônicas, que têm características éticas e estéticas associáveis a certos éthos de mundos que são tipicamente televisivos (Kilpp, 2003).
- ² Derrida (1998) usa essas duas categorias: a imagem que vemos (síntese) e as imagens que estão na sua origem (as analíticas).
- ³ São imagens chocantes, disse Benjamin (1986) a respeito das colagens dadaístas (cujo efeito de choque físico ainda estava envolvido por um choque moral) e das montagens que alternam planos e seqüências no cinema (choque físico naturalizado pela técnica). Os elementos estranhos à pintura que a ela eram colados, assim como os cortes no cinema, no início, fixavam o olhar do espectador no estranho, no não habituado. Foram o hábito e a distração (a experimentação tátil da obra) que finalmente permitiram que o olhar caísse sobre o conjunto da obra (colagem, na pintura, que inaugura as técnicas mistas; seqüências de imagens cortadas e montadas, que produzem a narrativa fílmica).
- ⁴ Esclareço que a palavra realidade, entre aspas, em todo o texto é apenas indicativa de algum *eso ha sido*, respeitando os usos feitos pelos autores citados. Não entro na discussão de seu mérito, porquanto entendo que a realidade é sempre mediada por algum dispositivo. No geral, prefiro pensá-la, a partir de Bergson, como imagem. Para o autor, matéria (universo) é o conjunto das imagens; imagem é uma existência situada entre a “coisa” e a “representação”; e percepção da matéria é essas mesmas imagens relacionadas à ação possível de uma certa imagem determinada: nosso corpo.
- ⁵ Também Eisenstein assim referiu-se à arte. Para criar uma obra de arte, para conhecer e transformar a “realidade” através da arte, disse ele, o homem trabalha assim como trabalhou para inventar o avião: através da montagem dessas partes (obtidas pela separação funcional das partes de um pássaro que são envolvidas no vôo) numa *outra ordem*.
- ⁶ A mesma enunciação foi repetida quase quarenta anos depois em *Isso não é uma maçã*. Não satisfeito, parece, dois anos após o artista pintou *Os dois mistérios*, tela com a imagem de um cachimbo em relação com imagem de cavalete comportando o quadro *A traição das imagens*, uma enfática reiteração das enunciações de 1929 e 1964.
- ⁷ Conforme Benjamin, são imagens que contêm o velho e o novo.
- ⁸ Os profissionais, no início, trabalhavam em diferentes mídias, indiferentemente, e, na televisão, não tinham funções muito especializadas.
- ⁹ Mesmo que tenhamos já dispositivos talvez mais sofisticados tecnologicamente, a TV continua no páreo do mercado futuro, que se orienta cada vez mais pela convergência, disputando sua centralidade com a Internet e a telefonia móvel, principalmente.
- ¹⁰ “*A traição das imagens*”. Espelhos, câmeras e imagens especulares em *reality shows* (pesquisa iniciada em 2005).
- ¹¹ Sentidos agenciados entre emissor e receptor.

- ¹² "Acontecimento, memória e televisão" (intervenção feita na POSCOM 2004 – preciso saber da circunstancia – congresso, conferencia...), "Brasildade televisivas e ritos *reality* de personalização" (artigo submetido à Intercom 2005 – qual nucleo, esta nos anais do congresso?) e "*Reality houses*" (artigo publicado em na revista *Fronteiras* v. VII, n. 1- preciso da referencia completa.).
- ¹³ Flusser propõe que os aparelhos (fotografia, cinema, televisão, etc.) contêm programas, cada um o seu próprio, aos quais os operadores se submetem (ou não). Nós teríamos com eles uma relação lúdica, na medida em que se trataria de derrotar (ou não) o programa do aparelho, de transcendê-lo, de produzir uma informação.
- ¹⁴ Ver "O confessorário *reality* de *Big Brother Brasil*" (artigo publicado na *Revista Brasileira de Ciências da Comunicação* v. XXVII, n. 2).[preciso do ano]
- ¹⁵ Nos termos de Bourdieu (1996), diríamos que o tempo – ou melhor, o preço do tempo linear na televisão – corresponde à verdade da troca, que é sempre recalçada no jogo da troca em qualquer economia de bens simbólicos.
- ¹⁶ 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!