

DEVIRES AUDIOVISUAIS DA TELEVISÃO

Suzana Kilpp

(SILVA, A. R.; ROSSINI, Miriam S. (Orgs.) Do audiovisual às audiovisualidades. Convergência e dispersão nas mídias. 1 ed. Porto Alegre : Asterisco, 2009, v.1, p. 103-134)

O ponto de partida deste texto foi um artigo apresentado na mesa temática “Devires audiovisuais”, o qual foi atualizado na perspectiva das audiovisualidades de TV. Seguiu-se à mesa uma discussão que refletia sobre a passagem das audiovisualidades de TV ao audiovisual em sentido mais amplo, como virtualidade. Meus apontamentos fundantes sobre audiovisualidades nas mídias resultaram em proposta de encaminhamentos à pesquisa. Trata-se de um texto *in process*, à deriva e à procura de novas interlocuções sobre os devires audiovisuais da televisão. É um debate que se fragmenta formalmente, como a própria TV em busca de seu lugar na convergência tecnológica, parecendo ela ora ser vídeo, ora cinema, ora internet, e muitas vezes gaguejando em seu próprio meio, em sua técnica, em sua tendência.

1. Audiovisualidades de TV

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 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.

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)

Ao invés disso, nossa atenção dirige-se quase sempre para as imagens audiovisuais sintéticas² que aparecem enquadradas nos panoramas de um programa ou de um anúncio publicitário. 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) fazem com que se torne mais difícil percebermos as imagens analíticas 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 recorrente a ponto de poder ser pensada como uma gramática televisual, nos termos de Derrida (1998). Para descobri-la, é preciso um esforço de desencantamento. É preciso que tenhamos com as imagens síntese mais do que uma relação de ordem tátil, pois em relação às imagens montadas é sempre necessário que nos habituemos a elas - e às montagens - para chegarmos à percepção ótica³. É fundamental, ainda, desnaturalizá-las, retirá-las das vagas de seu fluxo, e dissecá-las ao melhor estilo de Leonardo da Vinci.

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. A percepção deles 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 relação, também, com os modos como a percepção é em geral ativada pela memória. Conforme Bergson (1999), a percepção é ativada pela

² Derrida (1998) distingue as imagens gravadas pela emissora, as quais chama de analíticas, das que o espectador vê, editadas - as imagens-síntese. Nesse modelo de comunicação, a TV detém o controle sobre a análise e o espectador acessa apenas sua síntese - a versão da emissora. Entre sua produção e sua veiculação no fluxo, a imagem televisiva é discretizada, permanecendo na opacidade do écran os modos de seu tratamento, os quais, entretanto, são sua disposição em uma estrutura narrativa (de enquadramentos e de montagem). Essa gramaticalização não é normativa, mas habituada, sendo reiterada regularmente. É, por fim, discreta, porque fica na *opacidade da forma*.

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 habituaado. 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).

memória e relaciona-se com nossa necessidade de agir no presente, sendo que ela é possível graças a imagens-lembrança gravadas na 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 propunha que uma certa qualidade cinematográfica já existia em obras realizadas antes da invenção 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 sobre o tema criou as palavras *cinematismo* e *imagicidade*.

Replicando a proposta de Eisenstein, venho denominando como imagicidade da TV aquela TV que existe dentro da TV: não se trata de qualquer cinematismo na TV - até porque ela 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, já que por cerca de quatro séculos se problematizou e se 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 fantasiemos poder chegar ao *eso ha sido*. Prestou-se para isso a pintura, noutros tempos. Mas foram as tecnologias do olhar, principalmente as câmeras, nas quais mais depositamos nossas esperanças.

A arte denominada 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

⁴ A palavra realidade entre aspas 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

sua objetividade peculiar, então, o conceito de 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 desse momento, 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 no Renascimento, até finalmente no Realismo - as artes haviam perseguido a verossimilhança em suas figuras, daí por 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 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, o Impressionismo, o Pós-Impressionismo, o Fauvismo, o 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, com isso, 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

“representação”; e percepção da matéria são essas mesmas imagens relacionadas à ação possível de uma 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 voo) 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.

desmontado no interior de pelo menos uma outra moldura ainda: do Surrealismo ou do 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* (tirar o itálico?) 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 a área tem em perceber isso e o lugar em que pôs a arte na comunicação: o lugar da aparência, da gratuidade, da estética em oposição ao teor contedudístico 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, chegando até nossos dias, com Frida Kahlo, por exemplo, cujas razões não nos 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* (1656-7), 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 retratou de costas pintando em seu estúdio - uma

especular imagem specular sem nenhum espelho visível. Finalmente, foram precisos mais duzentos anos para que Manet incluisse os grandes espelhos como parte da cena urbana da moderna Paris em *Bar do Folies-Bergères* (1881-2), quando a imagem specular começou a ser usada para refletir – com duplo sentido – também a sociedade.

Quando em *Bar do Folies-Bergères* a imagem specular 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.

Acredito que o debate atual, na pesquisa em comunicação, desconsidera esses 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, elas contribuem 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, as quais 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 (Kilpp, 2003) as molduras-ethicidades mais sólidas (canais, emissoras, programas e outras unidades autônomas, gênero, programação, panoramas e a própria televisão), passei a rastrear 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.

Se projetássemos a totalidade dos panoramas televisivos do conjunto de emissoras sobre um único telão, facilmente veríamos um considerável compósito de

⁷ Conforme Benjamin, imagens dialéticas são que contêm o velho e o novo, em relação tensa, e por isso, por causa da tensão, lampejam e iluminam as demais.

molduras sobrepostas que, além do que já disse, mostraria outra interessante configuração das audiovisuais 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.

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 os espetáculos, os jogos desafiadores de limites e de sobrevivência, o grande apresentador, os palhaços e certa participação da orquestra na criação da tensão e do 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 “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 televisão brasileira - tanto no que se refere à programação como à linguagem audiovisual.

As marcas dessa história ainda podem ser percebidas na programação de diversas emissoras, e podemos dizer que as linguagens precedentes ainda estão ali

⁸ Os profissionais, no início, trabalhavam em diferentes mídias, indiferentemente, e, na televisão, não tinham funções muito especializadas.

fortemente presentes, tornadas, entretanto, televisivas. 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 audiovisuais de TV: estão no ar alguns programas e outras unidades autônomas (promos, vinhetas, comerciais, clipes, etc.) novos e alguns 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.

Admitindo que os audiovisuais de TV são “realidades” em si mesmas, e sem adentrar numa discussão inócua 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 do mundo inteiro, tanto a aberta como a segmentada, outros aspectos dessa ethicidade têm pautado o debate, dentre os quais vou privilegiar o da especularidade, justamente porque ele é central na discussão que fiz até aqui, e o da ritualidade, porque, juntamente com o aspecto anterior, está freqüentemente relacionado 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 (audio)visualidades medievais - e modernas, respectivamente - até que se chegasse às modernas audiovisuais 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 fazia menção 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 aprender 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, qual é sua natureza técnica intrínseca, o seu modo de 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.

Em *A traição das imagens - espelhos, câmeras e imagens especulares em reality shows*¹⁰, problematizei particularmente o emolduramento¹¹, que reduz a TV a espelho da sociedade. Ele 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 mostra 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 *Big Brother Brasil 3* e *Casa dos Artistas 2*, identifiquei uma quantidade relevante de panoramas que se tornou objeto específico de análise, 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 de 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,

⁹ Mesmo que já tenhamos 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 Pesquisa realizada entre 2005 e 2007.

¹¹ Sentidos agenciados entre emissor e receptor.

¹² “Acontecimento, memória e televisão”, in *Contracampo* (UFF), Rio de Janeiro, v. 13, 2005, e “Brasilidade televisivas e ritos *reality* de personalização” in *E-compós* (Brasília), v. 4, 2005 e “*Reality houses*”, in *Fronteiras*, São Leopoldo, v.VII, n.1.

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 dos programas *Big Brother Brasil* e *Casa dos Artistas*. Ainda que a montagem aja, às vezes, como se as legendasse e indicasse uma direção ao olhar, na maioria dos casos 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”, na concepção 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, são imagens televisivas do tempo extratelevisual, porquanto são realizações marcadas profundamente pela passagem do tempo, como nossa própria cotidianidade¹⁴.

Tempo, tempos enunciados e imagens do tempo são características decisivas nas audiovisuais 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 à quantidade de algo. Isso ocorre em grande parte porque as emissoras, sustentadas diretamente pela publicidade e indiretamente pelas audiências, comercializam

¹³ Para Flusser, 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*”, in: *Revista Brasileira de Ciências da Comunicação* v.XXVII, n.2.

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 certo ritmo 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, p.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 audiovisuais de cuja natureza também os tempos mortos são constitutivos, assim como *tudo que é e tudo que não é* o que tenderíamos a considerar o principal (conforme Machado, isso é o que está ocorrendo). Defendo, por isso, que na televisão, tudo, qualquer coisa, está sempre *acontecendo*.

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 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. 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

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!

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 apud MACHADO, 1997, p. 194).

Se, de outro lado, avaliamos o enorme tempo - vinte e quatro horas/dia, como praticam as maiores emissoras, sete dias/semana, cinquenta 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. Essa economia replicante atua sobre a programação e, nos termos de Machado, leva um programa de televisão a ser “concebido como um sintagma padrão, que repete o seu modelo básico ao longo de um certo tempo, com variações maiores ou menores.” (MACHADO, 2000, p. 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, p.199)

Especificamente em relação ao que me interessa propor, Machado, por fim, 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. (MACHADO, 1997, p.247)

Penso ter mostrado 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 diz Bergson, corpos, objetos, imagens mudam de forma a todo instante; o real é a mudança contínua de forma, a qual não é, assim, mais que um instantâneo tomado de uma transição. Já em uma sucessão de imagens (fílmicas, televisuais, videográficas) é possível encontrar pequenas ou grandes diferenças entre elas, e, dentre elas, as que são sua essência.

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, p. 327)

É nas diversas imagens médias que se vê a síntese temporal das formas em mutação e a síntese dos diversos compósitos de molduras que são praticadas em um tempo qualquer de TV. Essas imagens em particular são reiteradas no fluxo, e são todas imagens-duração. Por isso, antes de analisar as imagens de certos programas, anúncios ou promos, eu prefiro analisar tempos de TV nos quais imagens sucessivas não diferem muito umas das outras, tempos das imagens médias replicantes que são a essência da coisa TV.

A cartografia de imagens médias que venho praticando em minha pesquisa tem autenticado, assim, durações ou tendências que são tipicamente televisivas.

1. Debate

2.1 Com Nísia Martins do Rosário

No artigo, o aporte vindo da pintura para a reflexão sobre a imagem é interessante no que se refere ao realismo e à especularidade. Assumem papel similar as audiovisuais pré-televisão (rádio, teatro, circo, cinejornais e enlatados), que deixaram legado estilístico para esse meio. Ao pensar nessas contribuições, não seria tão ou mais produtivo que a pintura considerasse os recursos discursivos advindos desse processo pré-televisão, bem como refletisse de forma igualmente profunda sobre a fotografia e o cinema na sua relação com a televisão? Afinal, essa reflexão poderia contribuir tanto no que refere à construção da imagem-duração na televisão quanto para a identificação mais evidente dos recursos discursivos que se infiltram e se reconfiguram na linguagem televisiva.

Suzana

Tenho estudado também a configuração e os usos de imagens especulares na fotografia, no cinema e na televisão. No artigo “Panoramas Especulares”¹⁷, confronto duas discussões sobre uma especularidade televisiva: como enunciação (a TV como espelho da sociedade) e como parte de uma pragmática oportunista (a conveniência técnica). Comparo imagens especulares criadas por aparelhos - fotografia, cinema e televisão -, na perspectiva da metodologia das molduras. Propondo-me, assim, a enveredar especulativamente por vias não habituais da pesquisa em comunicação, tensionando o fazer televisivo em sua manifestação técnica e estética e o conhecimento da área em sua especialidade.

No artigo referido, após repassar alguns momentos da história da pintura, detenho-me à análise das duas fotografias de Brassai (pseudônimo de Gyula Halász), ambas de 1932, a seguir apresentadas:

¹⁷ *UNIrevista*, v. 1, n. 3, jul.e 2006.



Na seqüência, analiso rapidamente especularidades no cinema, tomando por referência os seguintes *frames* do filme *Cidadão Kane*, de Orson Welles, de 1941:



Só então introduzo a seguinte seqüência de *frames*, do programa *Big Brother Brasil 3*, para concluir que a TV, no engendramento do propriamente televisivo, pela natureza de suas técnicas, de suas estéticas e de suas éticas (entendidas, neste caso, também como suas lógicas e gramáticas audiovisuais), dá a ver uma nova ordem de fenômenos. Novas figuras se fazem perceber na telinha, não tendo sido necessariamente inventadas pela TV, mas (com) figuradas por ela. Talvez, inclusive, não percebêssemos tais figuras tão bem se a TV não lhes desse a forma televisiva.



Flusser (1998) afirma que não sabemos mais distinguir entre as várias formas de reflexão e, ignorando tudo a respeito daquilo que se espelha, admitimos, desesperados, a equivalência de todas as formas de reflexão como captações de algo.

Então, defendendo que com a TV podemos perceber que esta é uma época de espelhos virados, como propõe Flusser, ou de imagens técnicas que são antes não-espelhos, (des) espelhos ou espelhos-janela, como no caso analisado.

Nísia

Requena¹⁸ configura o espaço televisivo como espetáculo, considerando, também, seus aspectos estéticos e históricos. Para ele, o espetáculo relaciona-se com a tevê, primeiramente porque põe em operação os sentidos da visão e da audição, deixando de lado tato e olfato. Assim, a 'relação espetacular' se constitui a partir de um corpo que se exhibe e que trabalha para colocar-se na presença do olhar do outro e, dessa forma, convoca uma relação dual - imaginária e especular. Esse é, segundo o autor, um olhar profano. Nessa via, o processo de conformação da programação televisiva, historicamente, passa pelos recursos discursivos do espetáculo, primeiramente como carnaval, e firma-se no espetáculo circense, como lugar de *show*, mas, sobretudo, como lugar fechado, em que o centro instaura-se no picadeiro. É lógico que, do circo à tevê, muita coisa tenha mudado, passando, inclusive, pelo teatro, que traz uma configuração espacial mais próxima à da localização do aparelho na sala de estar. As técnicas de edição, entretanto, colocam a televisão e o cinema além no que se refere à articulação

¹⁸ REQUENA, Jesus Gonzalez. *El discurso televisivo: espectáculo de la posmodernidad*. Madrid: Cátedra, 1995.

das formas de ver: trazem ao espectador novos ângulos de visão, novas possibilidades de "olhadas", novas ordenações espaciais. Para Requena, esse é o projeto da visão absoluta que, além de instaurar um novo formato para o espetáculo, conta com a dessacralização do próprio espetáculo, uma vez que opera com transparências, com facilitação, com acessibilidade.

Suzana

Na ALAIC 2004, no artigo "Espectáculo, cultura e idade mídia", Antonio Albino Canelas Rubim tensionou, com muita propriedade, a meu ver, diversas teses sobre a noção de espetáculo, inclusive as de Requena. Em sua tipologia, Requena toma como eixo de diferenciação o lugar do olhar e do espectador em relação ao objeto, o que acaba por dar origem à categorização de quatro modelos de espetáculos: o carnavalesco, o circense, o da cena italiana e o da cena fantasma, na qual o autor inclui a televisão. Referindo-se ao disposto por Requena em relação à cena fantasma, Rubim defende que

a potência espetacular das mídias deriva da complexa e paradoxal junção entre essa unicidade do lugar concêntrico do olhar e a multiplicidade de pontos de vista permitidos pelos aparatos sócio-tecnológicos. Já não se trata de assegurar o melhor lugar possível para ver, mas de possibilitar, no limite, o olhar total, recorrendo a uma multiplicidade de câmeras que, por intermédio de todos os ângulos de visão, permita olhar todos os detalhes do corpo (desmaterializado) em exibição. A profusão de olhares possíveis torna-se ela mesma um espetáculo. (RUBIM, 2004, p.9-10)

Suponho que seja disso que estejas falando. Na perspectiva de Rubim, porém - e tendo a concordar com ele -, se houvesse em todos os produtos da mídia o caráter de espetáculo, então o conceito mesmo de espetáculo perderia a validade, devido à abrangência excessiva assumida por esse signo.

Somente aqueles submetidos aos dispositivos produtivos de espetacularização devem ser nomeados e incluídos nessa modalidade específica de evento. Outra vez mais: afirma-se que a midiaticização não pode ser tomada como processo correspondente ao de espetacularização. (RUBIM, 2004, p.16-17)

Se a metáfora do espelho e a noção de especularidade não se aplicam à TV como o propriamente televisivo, da mesma forma considero insuficiente e pouco produtiva a redução da TV ao espetáculo ou à espetacularização. Ainda que sejam aspectos

importantes a considerar, talvez, como partes constituintes de seu devir audiovisual, estou cada vez mais inclinada a pensar que a imagicidade de televisão tem a ver, antes de tudo, com a materialização formal de tempos imateriais em fluxo, com a síntese temporal das formas em mutação e com a síntese do compósito de molduras (significantes) a cada instante da duração da imagem (tempo de TV). Para compreender o espetáculo televisual, realista ou não - que é *sempre um construto televisivo*, insisto -, seria no mínimo necessário identificá-lo como tal no interior da imagem-duração. Seu comparecimento na programação em fluxo deve se dar como uma imagem média em diferentes tempos de TV, em programas e em outras unidades autônomas.

2.2. Com Miriam de Souza Rossini

Você fala do uso inicial que a TV fez de outros produtos de diferentes meios. Ao fazer essa primeira transposição de imagens, programas, etc a TV já não dava mostras daquilo que faz até hoje: deglutir tudo o que há em volta para transformá-lo no específico dela? Não estaria aí a origem desse mundo televisivo?

Suzana

Em parte, como devir das atuais audiovisuais de TV. Mas é um pouco temerário dizer que a TV faz até hoje a mesma coisa que fazia em seus primórdios. Lembremos por exemplo que, no início, antes da grade matricial, a necessidade de agir restringia-se a poucas horas de programação fugaz, descontinuada e pontual, “ao vivo” ou na forma de enlatados. Muito antes de pensar numa linguagem televisual, os homens de televisão tiveram de aprender a usar máquinas e equipamentos estranhos e a produzir enquadramentos compatíveis com o écran, a sonorizar o estúdio, quase tudo da ordem tão somente de uma pragmática oportunista que, essa sim, perdura.

O cinema passou por isso em sua instituição, com a diferença de que ainda hoje podemos assistir aos filmes produzidos nessa época, enquanto que da TV só se tem notícia e registro de imagens antigas em outros suportes (fotográficos, principalmente). Pensemos só na instituição da publicidade, em suas diferentes etapas - inclusive aquela, muito engraçada, dos rolos de papel de impressão de máquinas de calcular, que eram usados para produzir efeitos de movimento, depois dos cartazes e *slides* fixos e, posteriormente, da fase das garotas propaganda.

A TV - no Brasil, pelo menos - teve de aprender a dar movimento (leia-se ação) a imagens gráficas e visuais (quase) sem movimento antes de ser audiovisual; teve de

ser imagem de rádiojornal, imagem de programas de auditório do rádio e imagem de rádionovela; teve de obter imagens cinematográficas sem som para ilustrar os jornais... Isso tudo errando inexoravelmente, no ar. Uma externa de TV, tão mais simples, hoje, do que para o cinema e, às vezes, até para o rádio, era impossível nos primeiros anos. Ou seja, mesmo que desejasse - e não tenho certeza de que, na época, se quisesse isso, porque aquilo de que se precisava para agir então era muito diferente - não havia como a TV deglutir tudo, ou qualquer coisa. É preciso se considerar, ainda, que a TV, por razões técnicas, era local.

Acredito que é quando se cria a programação matricial, que fideliza o espectador, quando o sinal passa a se estender no espaço e a atingir um público mais diversificado, e, principalmente, quando se introduz a edição e a pós-edição, enfim, é no encontro dessas três linhas evolutivas, acompanhadas é claro dos avanços tecnológicos e de gestão da publicidade, que a TV vai amadurecer e se tornar a mídia que conhecemos, capaz de deglutir tudo, até porque desde então sua necessidade de agir mudou radicalmente.

É quando também ela passa a ter uma memória registrada, cada vez mais importante, inclusive como matéria própria, que volta de tempos em tempos ao ar, em *replays*, *remakes* e *making of*. Também essa memória a faz perceber diferentemente para agir hoje.

Miriam

Outra questão: a que você realmente se refere quando diz que devemos aprender a TV assim como aprendemos foto, pintura, cinema? O que sabemos dessas técnicas?

Suzana

Quando disse que é preciso aprendê-la como aprendemos a pintura, a fotografia e o cinema estou me referindo à necessidade de entender como ela funciona, de saber sobre a sua natureza técnica intrínseca, o seu modo de engendrar as imagens a que assistimos. Tentei mostrar rapidamente como a pintura, ela própria, tematizou-se, durante séculos, como representação, como realismo, como realidade em si mesma - uma ordem de fenômenos em que sua pragmática não apenas desvendou-se como tal como também estabeleceu nexos com o que seria, em tese, a natureza (a primeira natureza, de Benjamin) e a natureza da pintura. Em outros textos, tenho me detido mais à fotografia e ao cinema, e tenho enfatizado o trabalho de fotógrafos e cineastas que

teorizaram sobre seus fazeres e que identificaram experimentalmente e tensionaram as bordas de seus quadros, dando a ver a natureza técnica das imagens produzidas por aparelhos. Autores como Benjamin, Bergson, Deleuze, Flusser, Aumont também trataram disso.

A TV, em algumas de suas criações, vem experimentando as bordas, e nos mostra coisas sobre sua natureza. Já a pesquisa sobre essa questão, com certa facilidade esbarra no teor conteudístico da programação e pára nele; ou então, insiste em procurar na programação uma ordem de fenômenos que não são televisuais.

Há autores que, como os citados anteriormente, sobre o cinema, vêm procurando apontar a necessidade, política mesmo, de se adentrar a telinha - como costume dizer do movimento que procura ultrapassar os teores conteudísticos para chegar, nas opacidades, ou nas bordas do televisivo, aos modos de engendramento dos sentidos. Entre esses autores está Derrida, para quem a palavra pública se produz artificialmente, na forma de artefato de TV, situada em territórios instaurados com fortes efeitos de real. O autor diz que

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.¹⁹

Miriam

No caso da audiovisualidade de TV, como relacionar a discussão sobre tempos de TV e imagem-duração com a discussão sobre specularidade?

Suzana

Não me parece que o propriamente televisivo tenha alguma coisa a ver com a TV ser ou não ser espelho da sociedade. Não me parece ser essa - a lógica especular - a lógica da TV. É bem verdade que o espelhamento comparece por vezes nos panoramas, mas é sempre uma possibilidade, como o é o espetáculo, entre tantas.

¹⁹ DERRIDA, Jacques. *Ecografías de la televisión*. Entrevistas filmadas a Bernard Stiegler. Buenos Aires: Eudeba, 1998.

O que constitui a diferença - que se repete como diferença - nas audiovisuais de TV é a sua relação com o tempo, e em especial, com a duração. As imagens técnicas criadas pelo aparelho televisão (nos termos de Flusser) têm em seu programa (o *software*, de Flusser) uma imagem *sui generis* - a imagem-duração. É nesse lugar instituinte que percebo o estabelecimento do jogo contra o aparelho (mais uma vez, como pensado por Flusser). A imagem média de TV não é especular, mas duração técnica - da ordem de uma terceira natureza, que é uma nova ordem de fenômenos da duração audiovisual.

2.3. Com Alexandre Rocha da Silva

Suzana: o conceito de duração que anuncias no teu texto a partir de Bergson parece-me ser o dispositivo central para um programa de estudo sobre audiovisuais, que se difere do audiovisual, nos termos que o GPAV propõe, justamente por incorporar cacos, artes, histórias, todos aqueles prés (as imagicidades) que, em dada configuração, constituem o audiovisual propriamente dito. Mas não se faz tal movimento separando o pré do atual, e sim compreendendo que, como memória lembrança ou ação, esses elementos participam de um mesmo diagrama. Qual é a configuração desse diagrama? Como ele funciona? Que forças o movem?

Suzana

Cada sociedade produz as condições de determinadas formas, de determinadas manifestações que lhes são próprias. Benjamin refere-se a tais condições como o estágio da técnica (o conceito de técnica em Benjamin é amplo!), da qual resultam múltiplas experiências. Todas elas co-instituem memória daquela técnica. Nem todas amadurecem como arte (ou realizam-se historicamente), mas sua forma (e lembrança) continua potente nas artes amadurecidas (e nos cacos da história).

Ao afirmar que o cinema veio para ficar, o autor argumenta que toda forma de arte amadurecida está no ponto de intersecção de três linhas evolutivas: a) a da técnica - atua sobre uma forma existente (no caso do cinema, sobre os álbuns fotográficos, manuais e depois mecânicos, por manivela); b) a dos efeitos produzidos - em certos estágios de seu desenvolvimento, as formas tradicionais buscam produzir efeitos difíceis, que, mais tarde, serão obtidos facilmente pelas novas formas (no caso do cinema, os espetáculos dadaístas); c) a das estruturas de recepção - transformações sociais muitas vezes imperceptíveis acarretam mudanças na estrutura da recepção, que

mais tarde serão utilizadas pelas novas formas (como no caso do Panorama do imperador, em que, no mesmo salão, vários estereoscópios, cada um com uma seqüência de imagens diferente e com assentos dispostos à sua frente, local em que se reunia sempre um grande número de espectadores).

Ora, poderíamos muito facilmente falar, em vez disso, nos devires de cultura implicados na técnica e na linguagem audiovisual. Será que daqui a vinte anos (talvez menos) não poderemos dizer o mesmo sobre o audiovisual em comparação com todas as múltiplas experimentações audiovisuais disponíveis, hoje, em múltiplas mídias e suportes? É a minha especulação.

Alexandre

Apresentas, no teu texto, a idéia da tevê como “reciclagem de restos culturais”, como constituída, em sua natureza, por cacos. Tal aspecto problematiza o que as políticas de área no Brasil – e somente no Brasil – configuram como próprio da comunicação e trazem novamente à cena, e de maneira absolutamente inaugural, as artes (mas poderiam ter trazido, da mesma maneira, as sociologias, as antropologias, as estéticas). Há, na tua proposição, elementos que descrevem o próprio da tevê – os mundos televisivos -, mas em uma perspectiva inclusiva. As descobertas das artes estão presentes, como potência realizada ou virtual. Poderias descrever tais modos de funcionamento? E como eles se relacionam com o fora?.

Há, no aspecto referido - o mundo televisivo - , um risco, que é o de confundi-lo com um sistema fechado. Penso que se trata, com efeito, de um dos problemas atuais do campo da comunicação. O mundo televisivo, ou o campo da comunicação, definido como totalidade, é capaz de descrever semióticas audiovisuais, mas o faz somente a partir dos seus próprios termos. Então, o problema não é de insuficiência metodológica, mas de posição epistemológica diante de tal metodologia. Parece-me que os sistemas fechados, mesmo que capazes de constituir metodologias rigorosas, estabelecem ao mesmo tempo uma espécie de autismo, de impermeabilidade em relação ao fora. Como, então, evitar o autismo, nos termos como é apresentado criticamente por Lucien Sfez, e enfrentar o problema da comunicação na vida social - pensada como audiovisualidade - e de suas relações - em devir ou atualizadas - com todos os foras que a constituem em última instância?

Suzana

A reciclagem é, na verdade, um fenômeno contemporâneo, uma necessidade que temos de agir no presente, no qual produzimos e consumimos acima de tudo lixo. A reciclagem é, hoje, uma atividade econômica por vezes muito lucrativa, e deverá tornar-se cada vez mais decisiva, a meu ver, já que está associada ainda a uma atitude politicamente correta em relação ao meio ambiente.

Como tentei explicar, a TV denota, em seu modo de agir, a sua contemporaneidade – a nossa, enfim. Também propus, seguindo Arlindo Machado, que o vídeo (e a TV, em especial) funciona muito bem tecnologicamente (especialmente desde a introdução do computador na edição) na montagem de fragmentos de imagens de diferentes naturezas, sendo pródiga na produção de efeitos de montagem – o *flickering*.

É só olharmos, por exemplo, para o YouTube para constatar a disseminação rápida e progressiva dessa pragmática, não só pela prevalência de sua estética mas também pela facilitação e popularização dos meios de captação, arquivamento e edição de materiais audiovisuais na rede. A auto-devoração das imagens - a iconofagia - é fenômeno da mesma ordem da reciclagem.

Essas são algumas razões para pensar em audiovisualidades esparramadas, fluidas, como qualidades audiovisuais presentes em todos os processos comunicacionais, midiáticos ou não, relacionadas diretamente, a sua vez, com devires de uma cultura audiovisual. Nossas imagens mentais, hoje, tendem a ser audiovisuais, e não mais verbais ou visuais.

Contudo, não creio que se possa tratar da mesma forma, como se fossem uma coisa única - não ainda, pelo menos - todas as imagens audiovisuais engendradas por diferentes mídias que já têm discurso e imaginário instituído e habituado. Há, ainda, diferença de natureza entre as imagens de TV, cinema e internet, três mídias que engendram ao mesmo tempo diferentes corpos e estados de recepção, autorizando que se pense em mundos televisivos, mundos fílmicos e mundos digitais (como forma do código de cada aparelho, nos termos de Flusser, mas que têm, por trás, num segundo, terceiro ou quarto nível, talvez, o mesmo meta-aparelho, e que, portanto, também compartilham códigos audiovisuais). Com a convergência e a digitalização, inclusive das salas de cinema, é possível que elas venham a se tornar diferentes apenas em grau, atualizações da mesma virtualidade – o audiovisual estrito senso.

No fluxo desse mesmo movimento, eu tenderia a pensar que as fronteiras entre arte, ciência e comunicação podem ser profundamente abaladas num futuro não muito distante.

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.

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

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

CALABRESE, Omar. *A idade neobarroca*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

EISENSTEIN, Sergei. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

[U1] Comentário: cortado

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

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

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

KILPP, Suzana. *Ethicalidades 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: Papyrus, 1997.

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