

# INTERFACES CONTEMPORÂNEAS DA TV: PARADIGMAS DURANTES EM TELAS DE DISPOSITIVOS MÓVEIS

Suzana Kilpp

(Tecnocultura audiovisual. Temas, metodologias e questões de pesquisa.1 ed.Porto Alegre : Sulina, 2015, v.1, p. 16-60)

## Problematização

Esse projeto é mais um desdobramento das pesquisas sobre televisão que desenvolvemos desde 1996<sup>1</sup>. Ele permanece focado na mesma temática e investiga agora uma das linhas de fuga da pesquisa sobre Web TVs que realizamos nos últimos três anos, quando sentimos a necessidade de problematizar os atuais sentidos de televisão também diante da multiplicidade de telas nas quais ela é assistida hoje.

Em dispositivos móveis há hardwares e softwares, especialmente os relacionados às diferentes possibilidades de acesso e navegação (comparáveis à navegação entre canais de TV a partir dos menus de uma distribuidora NET, SKY etc. e por conta do *zapping*) que instauram em suas telas interfaces gráficas muito outras do que as que são instauradas nas telas da televisão a que assistimos em monitores de TV com a aparente mesma finalidade; em cada uma dessas interfaces gráficas (da TV em dispositivos móveis) os rastros dos hardwares e softwares materializam-se e virtualizam-se em molduras que são próprias de cada dispositivo. Considerando exclusivamente as molduras relacionadas às condições de recepção do espectador, nos

---

<sup>1</sup> A maior parte dos resultados bibliográficos dessas pesquisas está disponível sob o título geral “Audiovisualidades de TV” no endereço <http://suzanakilpp.com.br>.

dispositivos móveis, ao movimento das imagens sobrepõe-se a mobilidade do dispositivo e a do espectador. Como então pensar nesse ambiente o estado televisão<sup>2</sup>?

Concordamos que em todas as telas ao final da busca bem sucedida por “TV” se veicula conteúdo televisivo. Entretanto, na esteira de McLuhan, insistimos em que o meio é que é a mensagem, e não o conteúdo: ou seja, não é o teor conteduístico veiculado que define a mídia que o veicula. O exemplo mais óbvio disso, a nosso ver, ainda é o filme veiculado na televisão: ele não é cinema, mas um programa de TV: o conteúdo é cinematográfico (advém de uma mídia anterior – o cinema), mas o sentido final que atribuímos a tal conteúdo depende muito mais dos sentidos que lhe são atribuídos pela mídia TV (enquanto programa de TV e enquanto estado televisão) do que pelos que lhe são atribuídos pela mídia cinema (enquanto filme e enquanto estado cinema).

Quando as condições de recepção de imagens midiáticas em movimento (cinema e televisão) são radicalmente alteradas pela mobilidade do dispositivo e a do espectador, do que se trata, então?

- É tudo outra coisa, algo totalmente inédito, surgido da invenção de uma nova tecnologia? Tal perspectiva assumiria o determinismo da técnica, à qual não nos filiamos.

- É tudo remediação<sup>3</sup> de conteúdos de TV (ou de cinema)? Tal perspectiva atribuiria uma dúvida natureza às imagens em movimento às quais se assiste nessas diferentes telas, à qual também não nos filiamos.

---

<sup>2</sup> Estado televisão e estado cinema são conceitos relacionados às condições de recepção de programas de televisão em aparelhos domiciliados e de filmes em salas de cinema; são modos diferentes de recepção que agem sobre os sentidos que são atribuídos a imagens em movimento, as quais foram inclusive concebidas para serem exibidas em um ou em outro ambiente, ou seja, tendo em conta a incidência do ambiente de recepção sobre os sentidos. Entendemos que essa observação é relevante para decidirmos acerca da prevalência da montagem na significação, porquanto, ainda que seja decisiva, a montagem *per se* não diz/explica tudo. Muitos montadores entenderam isso, e passaram a incluir em sua prática a consideração das condições de recepção e, hipoteticamente, a subjetividade do espectador *a*, *b* ou *c*. Mas muitos montadores também não se deram conta disso, ou a ignoraram. Há tanta fortuidade (acontecimento!) na relação produção-recepção que há sucessos e fracassos nas duas perspectivas encetadas. Às vezes, nos perguntamos até se devemos seguir perscrutando os sentidos das coisas que são construídas pelas mídias; se é possível fazê-lo; se há sentido no que, nós, pesquisadores de comunicação, fazemos.

<sup>3</sup> Não estamos adotando nem criticando o conceito de remediação de Bolter e Grusin; na falta de alternativa melhor, o termo (não é nem um conceito!) remediação *de conteúdos* alude à migração de conteúdos de uma mídia para outra. Preferimos aderir (até certo ponto) à proposição de McLuhan (1999) de que o conteúdo de uma nova mídia é o da precedente, mas, no entanto, esse conteúdo *não é a sua* mensagem, a qual se relaciona muito antes aos seus modos peculiares de veicular o conteúdo. Essa perspectiva é mais próxima à evolução criadora, na qual algo sempre “acontece” (irrompe inesperadamente); é a que nos inspira na pesquisa em pauta, seja desde a fenomenologia de Bergson (*passim*), seja desde a desconstrução de Derrida (*passim*).

Insatisfeitos com as duas alternativas, assim colocadas, nessa pesquisa perguntamos: quando as mídias móveis alteram radicalmente o estado televisão e quando, conforme esclareceremos adiante, elas incidem também sobre a imagem-duração que é própria da TV, qual é a natureza aparente das imagens em movimento ditas televisivas nas múltiplas telas em que se as assiste hoje?

Antes de prosseguir nesse raciocínio achamos produtivo recuperar um conceito que permite fazer certas articulações entre os “estados”. Trata-se do conceito de estado-vídeo, proposto por Dubois (2004, p. 111): “estado-vídeo é uma forma que pensa [...] O vídeo é, na verdade, essa maneira de pensar a imagem e o dispositivo, tudo em um. Qualquer imagem e qualquer dispositivo”. Ou seja, Dubois não pensa o vídeo como certo audiovisual de certa mídia, e, sim, como uma *forma* que pensa sobre quaisquer vídeos de quaisquer dispositivos, forma essa que pensa o audiovisual como estado da tecnocultura (estágio da técnica, estágio das relações entre produção e consumo etc.) no qual prevalece uma percepção e uma experiência do mundo regulada pelas lógicas do vídeo.

Já dizia Eisenstein (1990), que a vida é montagem, e que a função da arte é dar a ver tais montagens a partir das suas; e que o sucesso das invenções tecnológicas relaciona-se à capacidade da ciência de montar a vida de outro jeito para que, como extensões humanas, os artefatos (ou meios) que inventamos sejam efetivos na resolução de nossos problemas como espécie, insuficientemente preparada biologicamente para o embate que travamos diariamente com a natureza (com vistas a melhor conhecê-la e dominá-la a favor de nossa subsistência como espécie), razão pela qual, segundo Benjamin (2012), vem-se criando uma segunda natureza (a tecnológica), a qual, entretanto, vem demandando outras abordagens para que seja mais bem entendida e dominada a favor de nossa subsistência.<sup>4</sup>

Entendemos que essa digressão ajuda a entender e justificar o propósito de nossa pesquisa em seu sentido mais largo. Mas também admitimos que ela possa ser demasiada para quem avalia mais pontualmente o projeto em pauta. Assim, encurtando a argumentação e abrindo mão de enveredar por outras várias linhas de fuga abertas pela pesquisa que temos feito desde 1996, e, seguindo pontualmente Dubois (2004), na atual, tendemos a atualizar a questão anteriormente explicitada (“Como então pensar nesse ambiente o estado televisão?”) nos seguintes termos:

---

<sup>4</sup> Flusser (2007) oferece outra perspectiva de raciocínio que nos leva ao mesmo ponto, e de igual forma problemático.

- como o estado-vídeo televisão atualiza-se no estado-vídeo que se enuncia como televisão em dispositivos móveis? O que ele diz, enquanto forma que pensa, sobre a imagem e o dispositivo, tudo em um?

A esse preciosismo conceitual, que será justificado mais adiante, gostaríamos de acrescentar outros, que serão a seguir referidos.

Por exemplo, no decurso de nossas pesquisas sobre televisão chegamos, em certo momento, à proposição de que a natureza precípua e inequívoca da televisão relacionava-se ao que denominamos imagem-duração, um construto televisivo do tempo enquanto duração. Esse construto foi substancial à televisão quando ela insistia em enunciar-se como mídia do presente, na esteira do jornal e do rádio. Foi quando ela investiu fortemente numa programação “ao vivo”, seja na forma de cobertura de eventos acontecendo seja em programas *reality*. Quase como consequência, foi também quando o caráter *reality* atravessou toda sua programação; quando no conjunto das molduras por ela praticadas enfatizou seu caráter de “transmissão” em “tempo real” dos “acontecimentos” no mundo da vida; quando sua programação diária, semanal e emergente (na forma de “plantão”) buscou “colar-se” aos “acontecimentos” cotidianos. Ou seja, resumidamente e, talvez, pretensiosamente, ela buscou ser a mediação do presente enquanto ele desenrola-se.

Investigar os paradigmas durante de TV em telas de dispositivos móveis justifica-se por várias razões, todas relacionadas à persistência ou resistência da TV como paradigma para interpretar os conteúdos televisivos assistidos em diferentes telas de diferentes mídias:

- preocupa-nos a primazia epistemológica do conteúdo televisivo na análise de mídias tão díspares nas quais assistimos hoje a tais conteúdos muito para além do monitor de TV ou do de computador (domiciliado ou público, como o de ônibus, bares, aeroportos etc.);

- preocupa-nos, no sentido exatamente inverso, a primazia dita epistemológica<sup>5</sup> na análise da audiência de TV, dita em declínio por conta da Internet e das mídias móveis, e que, paradoxalmente, tem por referência de mídia justamente o teor que ela veicula, referência sob a qual é totalmente inadequado concluir o que a análise empreendida conclui, porquanto o teor televisivo veiculado nessa mídias é, em tese, exatamente o mesmo, o que implicaria dizer que, ao contrário, a audiência de TV não

---

<sup>5</sup> Com muita frequência, essa é uma perspectiva mais jornalística ou mercadológica do que epistemológica.

apenas aumenta como expande-se para públicos que não eram antes atingidos pela televisão *offline*, como os jovens, por exemplo;

- preocupa-nos, finalmente, e em síntese, oferecer alternativas para pensar epistemologicamente, sim, a televisão como mídia durante (para além de parecer apenas remediada e para aquém de parecer apenas o teor de novas mídias), uma mídia que evolui, nas atualizações de si, diferenciando-se de si criativamente.

Desde tal viés fenomenológico a pesquisa estará se embatendo – num universo em desconstrução cada vez mais complexo e multifacetado – *contra* paradigmas deterministas e *a favor* de paradigmas que consideram que, mesmo sob a velocidade do desmanche das atualizações encetadas, algo dura. O que dura de televisão é justamente a questão em pauta nessa pesquisa. E é porque se coloca nesse lugar que a pesquisa se justifica: porque não se filia ideologicamente, e porque intenta auscultar o que os meios têm a dizer de si. E também, necessariamente, pelo que diremos a seguir em quatro tópicos principais:

- a veiculação de conteúdo televisivo em diferentes telas de dispositivos fixos e móveis demanda uma análise mais atenta das interfaces contemporâneas da TV. Para esse fim adotaremos aqui o conceito proposto por Agamben (2009), segundo quem contemporâneo é o que é capaz de apreender e perceber seu tempo e abrigar outros tempos nele, desde o mais moderno ao mais arcaico. No caso das interfaces da TV, contemporâneas seriam aquelas que conseguem falar de si, de qualquer mídia e da época em que se realizam, pois, na atualidade de suas formas, coalescem múltiplas temporalidades, anacrônicas e tensas, sintomáticas das coalescências de “nosso tempo”;

- interfaces designam, nessa pesquisa, todas e quaisquer mediações da comunicação, desde as face a face, nas quais prevalece a mediação do corpo. Mas a pesquisa estará se referindo especialmente às mediações maquínicas, nas quais prevalece uma instância construída pela máquina *com vistas à relação face a face*. Ou seja, são interfaces homem-máquina-homem (no geral ditas terem sido criadas pela comunicação via computador) que, quando bem construídas nessa funcionalidade, disfarçam a mediação maquínica na relação face a face dos sujeitos. No processo dessa conversão, frequentemente, encontram-se interfaces gráficas com marcas indeléveis da máquina (que deveria, no entanto, permanecer oculta). Na fase da comunicação mediatizada, as interfaces gráficas prevalentes apontam enfaticamente para a comunicação máquina-homem, como se não houvesse homem por trás da máquina que as cria;

- duração, durante etc. são conceitos roubados da fenomenologia de Henri Bergson (*passim*) que impactam decisivamente nessa pesquisa. Suas teorizações – sobre as coisas e os conceitos das coisas; sobre o real movente; sobre o virtual e suas atualizações na matéria; sobre o pensamento e a intuição; sobre matéria e memória; sobre o tempo real desenrolando-se; sobre o quê dura na evolução criadora; sobre a indeterminância decisiva da imagem do corpo sobre a determinação das demais imagens; sobre a relação entre virtualidade e atualidade; etc. – alicerçam as especulações que faremos acerca da multiplicidade de telas em que a TV se atualiza contemporaneamente como multiplicidade de múltiplos;

- enunciações midiáticas de si são uma proposição conceitual decorrente de nossas pesquisas nas quais, a cada vez, mais somos levados a crer que o conteúdo veiculado pelas mídias tem o sentido que elas (as mídias) atribuem às coisas que constroem e veiculam como se fossem coisas da vida – como se as representassem, como se não estivessem (elas, as mídias) ingerindo decisivamente sobre a comunicação face a face, como se não houvesse uma interface maquínica nessa comunicação, como se elas (as mídias) pudessem ser transparentes<sup>6</sup>. A tais construtos demos o nome de ethicidades, às quais, metodologicamente, relacionam-se as molduras com as quais sua significação é ofertada ao espectador. (KILPP, 2003; 2010).

## **Objetivos**

A pesquisa proposta continua tendo a televisão como objeto, privilegiando desta vez, uma talvez linha de fuga de sua evolução: suas atualizações em dispositivos móveis. Dizemos “talvez” porque supomos que talvez se trate de coisa diferente: supomos que talvez o que se chama de televisão nos dispositivos móveis não seja de fato televisão, mas atualizações da tele-visão. Se assim autenticarmos ao final da pesquisa proposta, a televisão domiciliada seria apenas *uma* e as que comparecem sob esse nome na Internet e em dispositivos móveis seriam *outras* atualizações desse *outro* objeto.

Por conta dessa questão, anterior a todas as demais, o projeto de pesquisa em pauta tem como objetivo geral fazer apontamentos sobre os tensionamentos da natureza da TV enquanto mídia domiciliada (cujos conteúdos são significados no estado-

---

<sup>6</sup> Essa aparente transparência encetada pelas mídias (criadas por nós) talvez seja sua mais importante resposta a nossos “loucos anseios” de perceber e comunicar a realidade imediata do mundo da vida.

televisão) quando os conteúdos televisivos são veiculados em outras mídias, as quais, no território por elas denominado TV, eles são assistidos em estados que não se equivalem em nada ao de televisão e que operam com outro compósito de molduras e moldurações para oferecer sentido ao conteúdo que veiculam.

Os objetivos específicos são:

- autenticar em cada uma das mídias as molduras e moldurações praticadas para ofertar sentido ao conteúdo veiculado, com destaque para os conteúdos televisivos;
- cartografar e constelar *formas pensantes* do vídeo em cada uma das mídias;
- constelar as condições da experiência de conteúdos televisivos sob o estado-televisão e sob o estado-vídeo;
- fazer apontamentos sobre as interfaces contemporâneas da TV e sobre os paradigmas de TV que duram em telas de dispositivos móveis.

## **Corpus**

Para autenticar construtos de TV (ou, como sugerimos, talvez de tele-visão) em múltiplas telas que veiculam conteúdos televisivos adotaremos como corpus da pesquisa as seguintes interfaces contemporâneas:

- telas de monitores de TV domiciliados e de computadores domiciliados, relacionados à imobilidade do espectador;
- telas de dispositivos móveis, sob os quais há que se considerar também a mobilidade do espectador.

Por conta do conjunto e especificidade das molduras e moldurações que territorializam os conteúdos veiculados numa mídia e noutra, no primeiro caso poderá ser necessário (ou no mínimo interessante) restringir a análise a algumas emissoras de TV off-line que veiculam seus conteúdos também on-line, e a algumas web TVs.

No segundo caso, essas molduras e moldurações perdem importância, e outras se tornam mais decisivas. Assim, a análise de uma ou outra emissora, de um ou de outro programa de TV será suficiente. Mas poderá ser necessário (ou no mínimo interessante) restringir a análise a alguns dispositivos móveis.

Ou seja, no primeiro caso o corpus analisado deverá dar conta de problematizar mais enfaticamente a remediação de conteúdos (a face do emissor da imagem em movimento domiciliado); no segundo, o corpus deverá dar conta de problematizar mais

enfaticamente o estado-vídeo em dispositivos móveis (a face do espectador da imagem em movimento em movimento).

## **Metas**

Uma das metas diz respeito à experimentação de alternativas à pesquisa de TV que a faça progredir tecnicamente (nos termos de Benjamin, *passim*). Nessa direção entendemos que serão produtivas as seguintes constelações que o projeto visa produzir:

- constelação de molduras e moldurações praticadas pelas mídias para ofertar sentido ao conteúdo veiculado, com destaque para os conteúdos televisivos;
- constelação de *formas pensantes* do vídeo em cada uma das mídias;
- constelação de condições da experiência de conteúdos televisivos sob o estado-televisão e sob o estado-vídeo.

Outra meta, associada à anterior, diz respeito aos apontamentos inaugurais que a pesquisa fará sobre as interfaces contemporâneas da TV e sobre os paradigmas de TV que duram em telas de dispositivos móveis.

## **Metodologia e procedimentos**

O referencial epistemológico de nossas pesquisas conecta-se à perspectiva da Ciência que trata o objeto em sua complexidade característica, e pratica a premissa de que o objeto e o processo de conhecimento do objeto são indissociáveis, da mesma maneira que o método e os procedimentos metodológicos precisam ser desenvolvidos, revisados e, por vezes, recriados em estreita relação com o objeto-problema.

Em tal direção, nesse projeto, propomos uma metodologia que ensaie procedimentos de ordem técnica, discursiva e cultural que dêem conta das características durante da TV quando se assiste a conteúdos televisivos nas telas de dispositivos móveis. Os sentidos identitários de TV serão analisados no confronto entre os modos de acessar, assistir e navegar por conteúdos televisivos em telas de monitores de TV e em telas de um e de outro dispositivo móvel, tendo presumido de um lado que os conteúdos são os mesmos e de outro que os estados são diferentes, dentre os quais apenas um é de televisão embora sejam todos estado-vídeo.

Por conta disso, serão pontuados aqueles aspectos que dêem conta da memória ou duração televisual (a imagem-duração que lhe é precípua) que insistem em



comparecer na superfície das telas dos dispositivos apesar de o conjunto de molduras acionadas por hardwares e softwares próprios dos dispositivos ofertarem ao espectador uma experiência de TV bastante diversa da que se tem no estado televisão. Buscaremos verificar até que ponto o fenômeno em pauta (a multiplicação de telas nas quais assistimos a conteúdo televisivo) relaciona-se às urgências da TV de atualizar seus conteúdos em outras mídias (remediação de conteúdos televisivos) e até que ponto ele se relaciona aos modos da tele-visão atualizar-se (distinguindo-se de si rizomaticamente em telas, dispositivos e estados) em imagens ditas televisivas e noutras, ainda inominadas porquanto inaugurais.

Faremos isso operando com a metodologia das molduras. A metodologia das molduras é um conjunto de procedimentos de análise de audiovisualidades que são articulados pela conjunção de referências teórico-metodológicas, e que se orienta (e às vezes desorienta) pelo rigor de princípios éticos, estéticos e políticos. Ela articula intuição, cartografias, desconstrução e dissecação enquanto busca assegurar o rigor de um princípio ético-estético que é anterior a tudo: o de manter a pesquisa sempre em aberto; de autenticar linhas de fato e de fuga e inventar constelações – nós articuladores ou conexões entre as linhas –; de acessar e atualizar níveis da memória do objeto, sua duração, devir e potência.

A intuição é método filosófico proposto por Bergson (*passim*) e sistematizado por Deleuze (2004) para distinguir falsos e verdadeiros problemas de pesquisa. Na esteira vitalista de Bergson, implica autenticar no objeto de pesquisa o misto que lhe dá existência, misto que é sempre constituído de duas naturezas, dentre as quais as mais decisivas seriam sua virtualidade e suas atualizações, ou os seus modo de ser e os seus modos de agir, ou, em sentido mais largo e definitivo, sua duração e seus instantes, o tempo e o espaço que co-instituem o objeto. Mas implica, em última análise, e sinteticamente, formular os problemas mais em termos de tempo do que de espaço.

A cartografia, cuja origem seja, talvez, a geografia e a topografia, é método (ou procedimento, em alguns casos) proposto também em outras áreas de conhecimento para desenhar mapas conceituais. Adotaremos aqui as proposições de Benjamin (2006), ainda que às vezes atravessadas por conceitos e princípios das cartografias propostas por Deleuze e seus seguidores, e, é claro, pela visada bergsoniana (2005) sobre a evolução criadora.

Com tal metodologia instituem-se mapas e constelações, territórios dinâmicos, transpassados e nunca finalizados, nos quais o pesquisador autentica linhas de fato e de

fuga relativas ao movimento do objeto (em devir) que evolui distinguindo-se de si rizomaticamente.<sup>7</sup> Essa autenticação leva o pesquisador a colecionar e perscrutar características do objeto realizado que o afetaram, e a imaginar uma designação singular à duração congelada nos objetos realizados que integram o corpus de sua pesquisa; ou seja, leva-o a intuir, no que Bergson chama de reviravolta, o que é a virtualidade do ser que está agindo em cada uma de suas atualizações realizadas.

Assim, a cartografia proposta como parte da metodologia das molduras, realiza-se, no caso desse projeto, em um transitar de maneira aleatória entre os conteúdos televisivos a que se assiste nos monitores de TV domiciliados e nas telas de dispositivos móveis. A flaneuria<sup>8</sup> audiovisual proposta não impõe limites a tipos, formatos, funções, técnicas, discursos e aspectos culturais dos audiovisuais. Ao perambular nesse domínio, o pesquisador deve estar pautado (por conta do método intuitivo) por suas afecções. Sem desconsiderar as percepções habituadas do devir majoritário da virtualidade realizada nos objetos empíricos, o pesquisador deve atentar também à potência do objeto de pesquisa para outrar-se, que está sitiada naquelas inscrições (realizações) minoritárias e sorradeiras às quais a percepção não está habituada.

Desconstrução é um termo cunhado por Derrida, e que, como método (o desconstrucionismo) é renegado pelo autor. Como visada, também procura alcançar os elementos minoritários do objeto valendo-se das linhas de fuga contidas nas teorizações sobre ele. Ao assim desarticular as teorias hegemônicas e excentrando-as, *experimenta-se* de novo o objeto e se o reinventa desde outras perspectivas. Tal procedimento, aplicado ao conceito-objeto, permite autenticar qualidades que, sendo minoritárias nos audiovisuais analógico-digitais são, porém, potentes para a atualização que se quer empreender criativa e/ou analiticamente.

A dissecação<sup>9</sup>, subsidiária da cartografia e da desconstrução, mas que, além disso, pratica uma espécie de intervenção cirúrgica nos materiais empíricos, é um

---

<sup>7</sup> Rizoma é um tipo de raiz de plantas não arborescentes, como os bulbos, ou as gramíneas, por exemplo. Como conceito, foi atualizado na Filosofia e em outras áreas de conhecimento para referir pensamentos conjuntivos não dicotômicos (ou arborescentes), de múltiplas origens, múltiplos desdobramentos e múltiplos resultados.

<sup>8</sup> O *flaneur* foi personagem de Baudelaire apropriado por Benjamin para pensar e referir um modo peculiar de agir de certos sujeitos modernos em relação às passagens parisienses do século dezoito. Esse modo de agir vem sendo apropriado por pesquisadores contemporâneos para interpretar, por exemplo, os modos do usuário de internet navegar na *web*. A partir deles se criou, por exemplo, o conceito de *webflaneuria*.

<sup>9</sup> A dissecação é procedimento técnico no interior da metodologia das molduras (para mais detalhes, ver Kilpp, 2010).

procedimento que des-discretiza digitalmente a imagem técnica, que é sempre discreta<sup>10</sup> em qualquer suporte. Ao intervir tecnologicamente nos materiais empíricos, ela dá a ver as montagens, os enquadramentos e os efeitos de imagens discretas que não têm sentido no vídeo, mas que são praticados para ingerir sobre os sentidos que, ao final, serão agenciados entre emissor e receptor.

Ou seja, dissecação implica dizer que para adentrar as telas e ultrapassar os teores conteudísticos que emergem na superfície<sup>11</sup> – que nos cegam e ensurdecem em relação aos procedimentos técnicos e estéticos que são o modo de em cada uma das telas se ofertarem sentidos ao que nelas se veicula – é preciso matar o fluxo, desnaturalizar a espectação, intervir cirurgicamente nos materiais plásticos e narrativos, cartografar as molduras sobrepostas em cada panorama, e verificar quais são e como elas estão agindo umas sobre as outras, reforçando-se ou produzindo tensões no agenciamento de sentidos.

Resta esclarecer ou enfatizar que com o termo moldura designamos um quadro ou território de experiência e significação qualquer. Há molduras mais sólidas que sempre estão ali, visíveis ou subsumidas, na tela (de TV, no caso): o canal, a emissora, o gênero, o programa, as demais unidades autônomas (como as vinhetas e os *brakes* comerciais), a programação (em grade e em fluxo), a TV como mídia, e as moldurações intrínsecas aos panoramas (do écran, ou da telinha).<sup>12</sup>

Porque a TV atualizada nas práticas off-line monta em sequência e sobrepõe nos panoramas molduras de diferentes graus e natureza, à consideração da razoabilidade dos sentidos deve passar, na análise, pela dissecação de cada uma delas e pela remissão de umas às outras. É assim que os construtos televisivos a que chamamos de ethicidades (pessoas, fatos, acontecimentos, durações, objetos que a TV mostra como tais, mas que são imagens técnicas televisivas deles) são significados. Se as ethicidades têm sentidos identitários fluidos é justamente por conta do tenso compósito de molduras que disputam entre si os sentidos que serão habitualmente atribuídos ao conteúdo aparente.

Na significação, os sentidos são agenciados entre emissor e receptor, que têm repertórios pessoais e culturais distintos, memórias que percebem diferentemente a

---

<sup>10</sup> Sobre a imagem discreta, toma-se por referência a postulação de Bernard Stiegler (1998).

<sup>11</sup> Superfície é termo usado por Flusser (2008) para designar as telas nas quais se vê/ouve imagens, distintamente das páginas de linhas nas quais se lê textos.

<sup>12</sup> Os sentidos desses panoramas podem ser associados aos do quadro-limite de Aumont (2004), com algumas nuances distintas.

mesma matéria – a partir do que designamos de seu corpo-moldura (seguinto de perto as proposições de Bergson) –, sendo que os emolduramentos finais resultam, portanto, de agenciamentos entre emissor e receptor.

Por último, e ainda fundamental, no conjunto dos três eixos de categorias (ethicidades, molduras e imaginários) articulados na metodologia das molduras é preciso pensar nos imaginários que emergem de mundos assim engendrados pela TV e compará-los com outros imaginários de mundo. Pois, se há comunicação, é justamente porque esses imaginários são minimamente compartilhados.

### **Relevância científica do projeto**

Assistimos hoje a uma expansão da produção, apropriação e mixagem customizada de audiovisuais em diversas mídias, suportes e plataformas de veiculação. Nesse cenário chama atenção a circulação de inúmeros audiovisuais de difícil inscrição nas clássicas categorias de cinema, vídeo ou televisão, e de difícil inscrição em categorias do tipo analógicos ou digitais.

Em tal cenário – profundamente marcado pelas oportunidades ensejadas pelas web e pelos dispositivos móveis disponíveis – os processos comunicacionais mediados por audiovisuais têm mostrado uma crescente ingerência da web no significado de gêneros, cardápios etc. de produtos, dentre os quais observamos duas ênfases: as que intentam dar conta de uma espécie de cinema expandido e as que intentam dar conta de uma TV expandida. Dentre essas duas tendências vigorosas, a da TV parece estar sendo a mais potente, talvez porque as lógicas praticadas pela TV, para organizar e veicular audiovisuais em grades de programação, seja o formato que mais facilmente responde à demandada ingerência de realizadores independentes e de usuários das mídias tradicionais insatisfeitos; talvez também porque esse é o formato mais habituado e, portanto, mais familiar e mais fácil de mimetizar.

Por isso, não há de ser casualidade que se multiplicam na Internet as chamadas web TVs, que aparentam oferecer aos realizadores a oportunidade de veicular sua produção, e, aos usuários a decisão sobre os modos em que a produção tanto de realizadores independentes quanto de empresas de comunicação audiovisual deverá ser colecionada, arranjada em categorias e acessada. Só que não se trata mais de mera reprodução de modelos consagrados, pois ainda que operem analogicamente, tais

práticas subjetivas e aleatórias acabam por incidir sobre o que já está consagrado, demandando uma outra ecologia dos meios.

Às vezes, tais práticas produzem apenas pequenos e fugazes ruídos nos modelos instituídos; mas como tais ruídos se disseminam e são replicados com mais ruídos, essas práticas potencializam o próprio ruído. É como se o que conhecíamos como mídia audiovisual de repente começasse a sofrer de uma espécie de gagueira enunciativa, através da qual seu *modus operandis* se revela e desmágica. Tal desencantamento funciona em plena sintonia com a desmágica do mundo como o conhecíamos e entendíamos até bem pouco tempo.

O desvelamento desse fenômeno a que estamos assistindo hoje deve repercutir sobre o estado da arte, tanto conceitual quanto tecnologicamente. Deve produzir também um importante substrato para se inventar um novo olhar para a televisão, sobre o que se entendia por “estado de TV”, sobre a espetação inercial, sobre a programação em fluxo etc. Isso tudo terá de ser revisto em breve, tanto por realizadores quanto por programadores e pesquisadores.

Os audiovisuais, na perspectiva do TCAv (Grupo de Pesquisa Audiovisualidades e Tecnocultura: Comunicação, Memória e Design), são pensados em suas dimensões técnica, discursiva e cultural. A primeira dimensão busca encontrar e analisar audiovisualidades em contextos não reconhecidamente audiovisuais. A tese fundamenta-se em Eisenstein, que reconhece a existência do cinema antes da indústria cinematográfica, e em Gilles Deleuze, que encontra em Bergson o conceito de imagem-movimento, mesmo antes da invenção do cinema, e propõe o estudo desses devires (cinematográficos) como o estudo de culturas em potencial. A segunda dimensão entende o audiovisual como um campo contemporâneo de convergência de formatos, suportes e tecnologias, resguardadas as especificidades do cinema, da televisão, do vídeo e das mídias digitais. Tal convergência, para além de instaurar linguagens propriamente audiovisuais, promove uma reação em cadeia, de futuro inimaginável ainda, cujo elemento desencadeador de radicais mudanças é a técnica, mas também as estratégias discursivas, a economia, as estratégias de circulação e consumo. A terceira dimensão é a das linguagens, sejam gramaticais ou agramaticais, sua configuração, usos e apropriações. Aqui, são estudados e analisados os construtos audiovisuais como modos singulares de expressão e significação da experiência do mundo.

Audiovisualidade é virtualidade. Atualiza-se audiovisual no cinema, no vídeo, na televisão e na Internet, por exemplo, mas permanece simultaneamente em devir, em

potência. Essa perspectiva assume noções adjacentes, como a de duração, nos termos de Bergson. Suas considerações se desenvolvem sobre o questionamento da maneira como o tempo é tratado pela ciência e pela filosofia, com predominância do ponto de vista da espacialização do tempo, por influência até mesmo da língua: “nossa inteligência, que procura por toda parte a fixidez, supõe *post factum* que o movimento *aplicou-se sobre* esse espaço” (BERGSON, 2006, p. 8-9). Para o autor, ao contrário, o tempo (qualitativo e, portanto, não cronológico) é mobilidade, vivência, continuidade, ou seja, é a própria mudança e, portanto, duração. Por isso, a duração é fluxo, e nela haveria “criação perpétua de possibilidade e não apenas realidade” (BERGSON, 2006, p. 15), um caminho para a virtualidade.

Deleuze (2004, p. 27) explica a duração como algo que vai além da experiência vivida: “é também experiência ampliada, e mesmo ultrapassada”. Nessa via, a duração se conecta com a virtualidade e essa com a subjetividade, enquanto que o objetivo se atrela à matéria e a atualização.

O mundo audiovisual está configurado por signos complexos, dentre os quais parece prevalecer a iconicidade. Nessa vertente, Baitello defende que as imagens se retroalimentam, ou seja, buscam em suas próprias fontes muito de seus referenciais; mas, ao mesmo tempo, alimentam e são alimentadas pelo mundo cotidiano. A partir disso, é possível considerar a hipótese de que a proximidades desses dois mundos (do audiovisual e do cotidiano) e a forma imperativa do primeiro leva os corpos do cotidiano a expropriarem-se de si em detrimento da incorporação da imagem e da configuração de um personagem audiovisual. “Transformados em imagens, os corpos devem integrar uma nova lógica da produção, passam a participar sem resistência dessa nova ordem social”. (BAITELLO, 2005, p. 20).

Os discursos audiovisuais alimentam-se, segundo Santaella (2004), na fonte da cultura de massa e da cultura das mídias, encontrando uma vasta gama de elementos inspiradores, tais como: o massivo e a segmentação ao mesmo tempo; o global e o local; multiplicação de mensagens, de fontes e de meios; mistura de linguagens; maior número de produtos simbólicos; novos equipamentos e dispositivos; ampliação do consumo.

Característica importante do audiovisual que está em evidência desde o surgimento da Internet é a crescente inter-relação entre formatos e produtos das mídias. São, por exemplo, filmes feitos em co-produção ou em formatos que possam ser utilizados como programação televisiva, em minisséries e programas especiais, e, posteriormente, migrar para outras telas, inclusive para a web.

Atualmente, quase todos os produtos audiovisuais passam por algum tipo de intervenção digital. O uso do digital interfere no orçamento da produção, nas escolhas estéticas e no resultado final, possibilitando a criação de produtos até então impensados. Tal contexto tecnológico, hoje, entretanto, é o lócus apenas da pré-estréia do audiovisual digital por vir, aquele associado aos dispositivos móveis, vídeos e telas de pequeno tamanho, e de dispositivos que se multiplicam aceleradamente no mercado. Para esses dispositivos, as narrativas, as estéticas, os formatos, os modos de veiculação e as condições da espetação tradicionais, em sua maioria, não têm sido modelos condizentes com o que o estágio da técnica pode (e, presumidamente, deseja) impactar sobre a tradição de realização e circulação de vídeos.

Isso incide, no caso dessa pesquisa, sobre os sentidos de televisão que continuam sendo atribuídos a um conjunto de vídeos que são ofertados ao consumo em telas de dispositivos móveis. Nosso ponto de partida fenomenológico sugere que, embora eles se “pareçam” com os da TV, tais vídeos são, de fato, “outra coisa”: eles são atualizações de outra virtualidade, que talvez não chamaremos de televisão, mas talvez mais apropriadamente de tele-visão.

Tal perspectiva é inaugural nos estudos de TV e nos de audiovisual. E, por isso, justifica-se e se torna relevante para a pesquisa em comunicação (áudio) visual quando contemporaneamente há à disposição tantas interfaces da TV.

### **Etapas e atividades da pesquisa**

A pesquisa terá três etapas analíticas, em cada uma das quais (menos na terceira) as atividades serão sempre as mesmas:

- cartografar as molduras e moldurações praticadas pelas mídias para atribuir sentidos identitários de TV aos conteúdos televisivos veiculados;
- criar constelações de formas pensantes do vídeo;
- criar constelações das condições da experiência de conteúdos televisivos sob o estado-televisão e sob o estado-vídeo.

Essas três atividades em conjunto serão reunidas sob uma só à qual daremos o título síntese de “monitoramento de a”, e “monitoramento de b” conforme se relacionem em “a” ao corpus da primeira etapa, e em “b” ao corpus da segunda etapa.

As etapas estão sendo aqui referenciadas pelos objetos empíricos que serão analisados. Assim, as atividades da pesquisa estarão relacionadas à análise de telas,

- na primeira etapa, de monitores de TV domiciliados e de computadores domiciliados, relacionados à imobilidade do espectador (a seguir designada por monitoramento de “a”);

- na segunda etapa, de dispositivos móveis, sob os quais há que se considerar também a mobilidade do espectador (a seguir designada por monitoramento de “b”).

Na terceira etapa analítica já não se tratará de analisar telas, mas de relacionar os resultados da análise de telas feita nas etapas anteriores (a seguir designada por análise comparativa de “a” e “b”).

## Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *Que es un dispositivo?* 2009. Disponível em: <<http://www.scribd.com/doc/16816242/Agamben-Giorgio-Que-es-un-dispositivo>>. Acesso em: 23 abr. 2010.
- AUMONT, Jacques. *O olho interminável* [cinema e pintura]. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- BAITELLO JUNIOR, Norval. *A era da iconofagia*. São Paulo: Hacker, 2005.
- BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. Porto Alegre: Zouk, 2012.
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: UFMG, 2006.
- BERGSON, Henri. *Matéria e memória*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- \_\_\_\_\_. *A evolução criadora*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- \_\_\_\_\_. *O pensamento e o movente*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BOLTER, Jay David; GRUSIN, Richard. *Remediation*. Cambridge: The MIT Press, 1999.
- DELEUZE, Gilles. *Bergsonismo*. São Paulo: Editora 34, 2004.
- DUBOIS, Philippe. *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.
- FLUSSER, Vilém. *O mundo codificado*. São Paulo: Cosac Naif, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Elogio da superficialidade*. São Paulo: Annablume, 2008.
- KILPP, Suzana. *Ethícidades televisivas*. São Leopoldo: UNISINOS, 2003.
- \_\_\_\_\_. *A traição das imagens*. Porto Alegre: Entremeios, 2010.
- MCLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. São Paulo: Cultrix, 1999.
- SANTAELLA, Lúcia. *Navegar no Ciberespaço*. São Paulo: Paulus, 2004.
- STIEGLER, Bernard. La imagen discreta. In: DERRIDA, Jacques. *Ecografias de la televisión*. Entrevistas filmadas a Bernard Stiegler. Buenos Aires: Eudeba, 1998.



## Questões

**Sonia** – São assinalados três movimentos para pensar os paradigmas durante da TV em telas de dispositivos móveis: o movimento das imagens (como já vinha acontecendo na TV domiciliada), o movimento do dispositivo e o movimento do usuário (estes dois próprios de dispositivos móveis). Ao pensar nas interfaces da TV não há como não pensar num quarto movimento *contemporâneo* a esses três e próprio da dinâmica cultural em que tanto as imagens quanto os espectadores estão em movimento. Na primeira etapa falas da imobilidade do espectador. É possível afirmar a imobilidade do espectador (aquele que está na frente da TV domiciliada) ou só podemos afirmar a imobilidade do aparelho ou dispositivo?

**Suzana** – A pergunta chama a atenção para que talvez eu não tenha sido clara o suficiente, e me permite ampliar o que informa meu ponto de vista. De um lado, o projeto considera a mobilidade do espectador contemporaneamente à dos dispositivos móveis no segundo recorte do corpus. De outro lado, no primeiro recorte do corpus o projeto desconsidera a mobilidade do espectador contemporaneamente à imobilidade dos dispositivos fixos (tela-monitor de TV e tela-monitor do computador), o que de fato não se realiza, pois ao assistir televisão (em ambas as telas), o espectador sempre está também em movimento.

A razão que me fez formular o corpus desse modo é que quando o aparelho é fixo *a mobilidade do espectador não incide sobre a imagem produzida*, ainda que possa incidir sobre a imagem percebida por tal ou qual espectador, uma vez que participam de sua percepção (e especialmente, no que me interessa, no agenciamento dos sentidos da imagem televisiva) outras imagens por ele percebidas em sua mobilidade (pela casa, ao telefone, em suas ocupações paralelas a assistir TV, seja no monitor de TV, seja no computador).

**Sonia** – A mesma dúvida vale para a segunda etapa da pesquisa: há alguma razão para que a mobilidade do espectador seja considerada nesse caso e não no anterior?

**Suzana** – A (im)pertinência da questão remete à necessidade de eu esclarecer para além do que formulei no texto do projeto, e agradeço por isso. Tens toda a razão quando assinalas e problematizas a racionalidade dos estratos do projeto quanto à noção *mobilidade do espectador*, porque também na segunda etapa (a cartografia dos sentidos

de TV em dispositivos móveis) *a mobilidade do espectador não incide sobre a imagem produzida.*

Mas, ainda assim há uma diferença entre a percepção das imagens em aparelhos fixos e em aparelhos móveis tendo-se em conta a (i)mobilidade do espectador: uma diferença de grau, pois a quantidade e diversidade de outras imagens percebidas contemporaneamente às de TV tende a ser maior no segundo caso do que no primeiro. E, dependendo dos lugares espaciais e temporais da recepção enquanto o espectador se movimenta, do tamanho da tela e dos fazeres com os quais está ocupado enquanto assiste às imagens, as condições da recepção podem ser alteradas substantivamente e incidir não sobre as imagens, mas sobre o estado televisão. Nesse sentido, justifica-se levar em conta, na segunda etapa, a mobilidade do espectador. Ou seja, com o termo mobilidade (do aparelho e do espectador) estou referindo um conjunto de elementos que ingerem no segundo caso de modo diferente do modo como um outro conjunto de elementos ingere no primeiro caso. E essas *situações* são as que interessam à cartografia, nas duas etapas, com vistas a autenticar o estado televisão em ambas desde a perspectiva do espectador. Além, é claro, dos diversos modos como se oferece a ele, em cada tela, acessar o conteúdo televisivo e navegar pela programação, que são o principal da pesquisa.

**Sonia** – As formas que pensam (ou estado-vídeo televisão) dariam a ver de alguma forma esses quatro movimentos e suas relações?

**Suzana** – É uma das coisas que a pesquisa pretende averiguar nas constelações propostas. Quando falo em televisão estou pensando no meio ou ambiente macluhiano, do qual a mídia TV é às vezes figura de um fundo, e às vezes o fundo de uma figura. Os movimentos (da tela e do espectador) incidem sobre as relações (homem-homem, homem-máquina, homem-máquina-homem etc., ou seja, sobre relações interfaceadas), e, minha hipótese, é de que elas diferem verdadeiramente (diferença de natureza) em uma situação e noutra. Mas admito que, no tempo previsto para a execução da pesquisa, talvez eu só consiga mapear alguns indicativos que precisarão ser pesquisados mais em detalhe posteriormente. Ou seja, talvez eu não consiga chegar ao ponto zero fenomenológico de *cada uma* das situações que estou cartografando agora.

**Sonia** – No caso dos dispositivos móveis se poderia pensar que atualmente a TV imagina um espectador em movimento e que age distintamente em relação a isso ao produzir as imagens que veicula?

**Suzana** – Não acredito nisso. Ainda que a TV possa estar atenta para as diferentes condições atuais de recepção de seus conteúdos, ela parece estar ignorando a mobilidade do espectador, ao menos nos termos em que a estou propondo aqui. Tem lhe interessado (necessidade de agir mais imediatamente) o movimento do espectador entre canais (*zapping*), seja off-line, seja on-line. Mas, a meu ver, lhe falta um olhar mais sistêmico, como de resto falta esse olhar a todos nós.

Talvez nos falte um pouco (ou um muito) da ousadia especulativa de MacLuhan. O *meio* macluhiano (ou mesmo o *dispositivo* foucaultiano) vigente tem urgências que ainda não as entendemos. Na perspectiva bergsoniana da *evolução criadora*, só o que podemos dizer é que *algo acontecerá*, ou *está acontecendo*. No máximo, o que podemos dizer derridianamente é: *sim, ao estrangeiro!* E dizer sim ao estrangeiro implica, entre outras tantas coisas, abrir-se a visadas estrangeiras dos mesmos fenômenos, sejam eles novos ou não.

**Sonia** – Há uma suspeita de que talvez os dispositivos móveis estejam dando a ver um outro objeto que está sendo atualizado naquilo que ainda chamamos televisão (seja ela nos dispositivos móveis ou na TV domiciliada). Foi optado chamar esse objeto de tele-visão, mas não há nenhuma referência à escolha do termo, independente de depois se confirmar ou não esse *outro* objeto. O que esse verbete estaria apontando?

**Suzana** – Uma das primeiras vezes que fiz alusão ao termo tele-visão foi quando me coloquei a seguinte questão:

O que distingue as TVs na Internet das TVs off-line? O que distingue, na Internet, as TVs on-line das *web TVs*, umas das outras e da TV off-line? O que há de comum, virtualmente falando, entre elas? Como e em quê as semelhanças e diferenças impactam sobre o que se tem concertado acerca da tele-visão como televisão? São questões formuladas a partir da intuição de que, primeiro, há uma tele-visão durante, cujo devir (ou tendência) vem sendo atualizado hoje em qualquer plataforma ou mídia, mas cuja genealogia, se feita nessa perspectiva, autenticaria atualizações muito mais antigas, heterogêneas e fisicamente realizadas de transmissões a distância de imagens que puderam ser vistas em telas muito diversas.<sup>13</sup>

A adoção do verbete foi feita a partir de sua etimologia: *têe* é, segundo o dicionário Houaiss, antepositivo de origem grega para “longe, ao longe, de longe”. Essa me pareceu ser a perspectiva mais larga e abrangente de televisão, pois *tele* é antepositivo também para o telégrafo, por exemplo, que ocupa lugar preponderante numa genealogia da comunicação à distância tecnicamente mediada.

---

<sup>13</sup> KILPP, Suzana. Tele-visão, imagem-duração e o tempo reality de TV na Internet. *Verso e Reverso*, São Leopoldo, XXVII(66), p. 188, 2013.

Os usos do antepositivo em televisão, telégrafo, telecomunicação etc. autorizam indagar acerca do que antecede (nominalmente) e devém e se atualiza aqui e acolá, como tele-visão, telégrafo, telecomunicação etc. Mas o uso do antepositivo em alguns casos refere-se, no hábito, expressamente à TV, como no caso da teledramaturgia e do telejornalismo, coisas genéricas relacionadas respectivamente a dramaturgias e a jornalisismos televisuais. Ou seja: constatamos haver uma confusão (ou uma crise conceitual e de paradigmas) na nomenclatura dos fenômenos em curso contemporaneamente hoje.

Se a proposição nominativa que faço nessa pesquisa tiver algum sucesso (impacto em outras pesquisas), não é nem somente a noção “televisão” como mídia que poderá ser criticada. Poderá (e desejo que deverá) ser criticada, na esteira, a *noção de gênero*, por exemplo, *substanciada na mídia*, por exemplo, porquanto a dramaturgia e o jornalismo (para manter os mesmos exemplos) são mais (ou antes) durações que se atualizam, por exemplo, como *gênero* em certas *mídias*.

**João** – Como se tem por sabido hoje, a televisão se constituiu a partir de formatos nos quais a narrativa foi essencial. Decerto, diversas metodologias de análise – dentre as quais se pode incluir a das molduras – tentaram deixar de lado a narrativa, na expectativa de compreender questões que se localizam para além da análise dos conteúdos. Todavia, mesmo que não se aceite a prevalência da narrativa como um tema a analisar, sua presença ainda se mantém como tema a averiguar em busca de seu sentido. Arlindo Machado, por exemplo, realiza, em *O sujeito na tela*, um trabalho deste tipo, ao discutir como o aparato cinematográfico proporciona ao espectador, como decorrência exatamente desta ilusão associada à narrativa, o prazer do voyeurismo e, na esteira de tal experiência, uma notável sensação de poder.

**Suzana** – Sem dúvida esse é um tema muito importante a averiguar em busca de seu sentido, e não apenas no aparato cinematográfico a que se refere Machado, e nem especialmente no aparato televisivo. Se os dois aparatos participam do aparato televisual (meta-aparelho) que estamos propondo, tratar-se-ia inclusive de investigar os modos durante da narrativa nas atualizações rizomáticas da narrativa nas diferentes atualizações do aparato tele-visual: na *web*, nas segundas telas (e nas terceiras e quartas, talvez).

Até o momento os relatos feitos de minhas pesquisas não têm explicitado meu entendimento de narrativa, e tua pergunta aponta para essa lacuna. No modo como a questão foi formulada parece que tenho dado margem a entender que o conteúdo ou teor

conteudístico se confunde com as narrativas ensejadas no teor. Não se trata disso, porém, e é preciso esclarecer enfaticamente tratar-se de outra coisa. Por exemplo: a parte final de tua formulação me levaria a indagar, desde a metodologia das molduras,

a) de quais modos técnicos e estéticos (molduras e moldurações) a narrativa oferece sentidos voyeurísticos à experiência da narração?

b) de quais modos técnicos e estéticos (molduras e moldurações) o voyeurismo é associado à sensação de poder?

c) de quais modos técnicos e estéticos (molduras e moldurações) o conteúdo é oferecido à experiência como narração e/ou narrativa?

É a primeira vez que faço essa explicitação, que, concordo, é preciso dar mais a ver e entender, e agradeço a questão formulada, que me permite e obriga a esclarecer que a narrativa na TV é um construto televisivo, uma ethicidade cujos sentidos identitários de narrativa são enunciados em duas molduras principais relacionadas a isso: 1. na programação em fluxo (ou macromontagem), na qual se narra o desenrolar do cotidiano televisual (ou duração). Nessa, haveria que cartografar a diversidade de modos de enunciação televisiva de narração da duração; 2. em cada pedaço de programa ou em cada unidade autônoma da programação que é inserida no fluxo, nos quais se narra o desenrolar de instantes da duração. Aqui, poder-se-ia esmiuçar a cartografia ao limite de cada quadro-*frame* de cada um desses tempos de TV, e, a cada nível da escavação, constelar a (muito maior) diversidade de modos de enunciação televisiva de narração de instantes da duração, que precisariam ainda ser subsumidos significativamente às molduras gênero, horário da veiculação, público ensejado, etc. Além, é claro, da moldura espectador (especialmente quanto ao seu repertório), sem o qual os sentidos não serão emoldurados (agenciados entre emissor e receptor).

**João** – A experiência central para o audiovisual se constituiu, ao longo do século XX, em assistir a um produto consistente, linear, apresentado em ações marcadas por vínculos claros de causa-consequência sobre o que se vê. Se observar a experiência de tele-visão dentro do formato usual revela uma experiência que retoma a necessidade de “contar histórias”, não parece absurdo afirmar que a televisão na web dá continuidade a tal formato. A televisão segmentada, assim como as segundas telas e os sistemas de *streaming* que constituem o corpus do projeto “Interfaces Contemporâneas da TV”, enquadra-se intensamente neste formato: são, afinal, programas que, muitas vezes, retomam a forma convencional da televisão.

**Suzana** – Não entendo a noção de produto consistente, à qual associas linearidade e relações de causa e consequência. Concordo que “contar histórias” é uma paramétrica durante da comunicação que se atualiza nas mídias, inclusive na *web*. Afinal, a “história”, “enredo”, “narrativa” etc. continua sendo o elemento conectante (comunicacional) entre o viajante e o sedimentado. Não vou desenvolver o tema por economia da pesquisa em pauta, e porque ele já vem sendo bastante e bem desenvolvido por muitos outros autores.

Quanto à proposição de que *essa* forma convencional da televisão comparece na web reiterando seus modos de agir off-line, discordo radicalmente, porque, a meu ver, na perspectiva que venho adotando, a *forma* da mídia não está nem no formato da narração nem no dos programas. Isso só se justificaria na perspectiva de que o que se chama de TV (segmentada, na tela, nas segundas telas, nos sistemas de *streaming*, etc.) se equivalesse ao conteúdo televisual veiculado, noção a qual tenho rigorosamente combatido, em especial nesse projeto. A minha perspectiva é aderente a Derrida, para quem se trata sempre de um ponto zero do aparecer fenomenológico; é aderente a MacLuhan, para quem o meio é que é a mensagem; é aderente a Bergson, para quem se trata de autenticar diferenças de natureza (as verdadeiras) em detrimento das diferenças de grau (as falsas) entre uma coisa e outra.

**João** – Contudo, para além da televisão na web encontra-se a gigantesca produção de audiovisual que ultrapassa este formato: imagens e vídeos usualmente amadores, pessoais, domésticos. Em alguns casos, seria possível argumentar que o seu padrão está a colonizar, aqui e ali, a televisão convencional, reorganizando esta forma de tele-visão. Enxergar à distância se torna enxergar não apenas novelas, filmes, programas de auditório, formas encadeadas de conduzir imagens. Em alguns casos, refere-se a ver o próprio cotidiano dos indivíduos, à medida que eles se dispõem a torná-lo acessível. Ao perceber esta prevalência de imagens que se referem à vida mundana, sem cortes nem edição, não seria proveitoso pensar não apenas na experiência de televisão, mas, também, na de tele-comunicação, como relacionamentos sem fim, marcados pela presença sistemática de um outro com o qual se encontra em constante relação?

**Suzana** – Acho que essa questão é duas, uma mais simples de responder e outra mais complicada.

A mais simples passa por adotar uma visada mais complexa (mas mais produtiva) para explicar a tecnocultura contemporânea, e compartilho radicalmente contigo a insinuação de que as novas experiências de tele-visão se inscrevem nas de

tele-comunicação, em que, sim, as imagens produzidas e veiculadas cada vez mais por sujeitos quaisquer estão até o momento sinalizando “relacionamentos sem fim, marcados pela presença sistemática de um outro com o qual se encontra [m] em constante relação”, e essa talvez seja uma das mais importantes injunções sobre a comunicação (pós) midiaticizada quando ela se realiza em rede, até porque essa é uma das qualidades das redes.

A mais complicada passa, por sua vez, por adotar uma visada que tensione o que parece ser tão simples. De um lado, assistimos, sim, a uma colonização das imagens produzidas e veiculadas por sujeitos quaisquer, especialmente pelas da TV.

Mas não só por elas, porque o padrão cinematográfico, fotográfico, literário, etc. também é colonizador – inclusive de alguns programas e de vários criadores de TV.

Então, trata-se de investigar, desde o interior do universo de imagens aparentemente colonizadas, como se produzem, apesar disso, diferenças. Porque essas diferenças (*difference*, acontecimentos) são o que (me) interessa, porque são elas que produzem a mudança apontada na questão mais simples, e porque são elas que fazem evoluir criativamente (nos termos de Bergson) a duração (tele-visual, televisiva, cinematográfica etc.).

Tenho defendido, na esteira também de, por exemplo, Levy-Strauss, de que na relação com os outros as sociedades têm praticado principalmente dois modos: o êmico e o fágico. No primeiro modo, aparta-se o estranho (ou estrangeiro); no segundo, se o devora e se o torna parte de si. Acho que os dois modos vêm sendo praticados também nas respostas dos sujeitos ao colonizador.

Já na esteira de Derrida, trata-se de conferir primazia à “gagueira da língua” e autenticar os devires minoritários presentes nas imagens etc.

Ou seja, ser uma questão simples ou complexa vai depender da ordem dos discursos a eles conferida pelo pesquisador foucaultiano. E paro por aqui, porque – veja! – a questão pode ser complexificada ao seu limite exploratório.

Não posso me furtar de comentar – nas adjacências de minha resposta e mesmo nas adjacências da tua pergunta – uma expressão talvez não dita nesses termos, mas que se aparenta com *o que se vê à distância*, que, em meu entendimento remete ao lugar do observador/pesquisador.

Concordo literalmente com tua proposição de que é necessário/desejável “enxergar não apenas novelas, filmes, programas de auditório, formas encadeadas de conduzir imagens. [Porquanto isso] refere-se a ver o próprio cotidiano dos indivíduos”.

Mas, até porque isso se encontra apenas nas adjacências da questão, vou também apenas “tocar” no assunto privilegiando o “olhar distante” do observador.

A alternativa que tenho preferido adotar, tendo em conta todas as históricas e problemáticas discussões acerca das *relações entre sujeito-objeto*, é a oferecida por Bergson, por exemplo, que inscreve ambos na mesma duração, e para quem perceptos (do objeto) e afectos (do sujeito) são facetas interpenetrantes ou momentos da percepção.

Quanto ao *olhar distanciado do pesquisador*, tenho preferido adotar a alternativa benjaminiana referida por Didi-Hubermann como dupla distância, na qual a distância proposta é da ordem do tempo e não do espaço: trata-se, nesse caso, de o pesquisador inscrever na imagem presente o que nela devém de passado e criar imagens dialéticas que criticam a imagem.

**João** – Mas não seria este [o antes por mim referido] um traço importante para definir o audiovisual na *web*? Existe um espaço em sua pesquisa para tal questão?

**Suzana** – Concordo contigo que este é um traço importante de tudo que está na *web*, inclusive o audiovisual, e passei um pouco (apenas passei) por tal questão em uma pesquisa anterior (“Audiovisualidades digitais”). Quanto aos meus atuais interesses de pesquisa, porém, não me vejo tratando dela, pois entendendo ser um tema (e fenômeno) da *web*, e não da TV, a qual continua sendo meu foco. Não pesquiso a *web*, mas os comparecimentos da TV nela e a partir dela em outros territórios.

Não descarto a necessidade de voltar a ela na medida em que muito possivelmente isso será convocado mais adiante. Mas, nesse momento, os traços (e só a noção de traço daria margem a muitas interessantes discussões) que me interessam são os da TV em diferentes plataformas, e como, aparentemente, eles tensionam a noção de televisão e insinuam haver uma virtualidade para além dela, mais larga e múltipla, que seria a tele-visão.

**Gustavo** – Suzana, teu projeto de pesquisa, me parece, ainda que faça persistir teu debate de fundo – modo de ser/agir da TV – revela pistas sobre tua ansiedade em esperar/querer fazer com que uma espécie de (novo?) temporal (como foi o do cinema no século passado) irrompa sobre o mundo das imagens, se arme no horizonte das práticas canônicas (essa imagem é minha) sobre as narrativas, estéticas e formatos (entre outras características que citas) propostos para os dispositivos que hoje se multiplicam. Pois, como dizes, neles “as narrativas, as estéticas, os formatos, os modos de veiculação e as condições da espectação tradicionais, em sua maioria, não têm sido



modelos condizentes com o estágio que a técnica pode (e, presumidamente, deseja) impactar sobre a tradição de realização e circulação de vídeos”. Ao mesmo tempo, no começo do texto, em tua primeira nota de rodapé, tu pareces quase querer desistir de sentir essa ansiedade: “[à]s vezes nos perguntamos até se devemos seguir perscrutando os sentidos das coisas que são construídas pelas mídias; se é possível fazê-lo; se há sentido no que, nós, pesquisadores de comunicação, fazemos”. Como relês essas duas formulações tuas à luz dos teus movimentos metodológicos? Serás uma flaneur-monitoradora de telas domiciliadas e móveis, que vagará um tanto esperançosa e desapontada simultaneamente? Ou ainda, poderíamos depreender que uma metodologia que tem na duração bergsoniana, articulada com os movimentos desconstrutivos, dissecatórios e cartográficos não tem outra saída senão propor-se *criativa e inventiva* sobre as imagens? O que quero propor é: a pesquisa sobre imagens pode – metodologicamente – produzir uma parte do temporal que ansiamos? Essa seria uma atualização do *outrar-se* do pesquisador?

**Suzana** – Há várias questões implicadas nessa, umas relacionadas às outras. Mas há também diferentes pontos de vista em cada uma – que me/te atribuis – e é preciso ir devagar à resposta, que precisará desenhar uma cena e um cenário para minha pesquisa, para os objetos de minha pesquisa, e para o que entendo que seja a pesquisa que vem sendo feita sobre esses objetos.

Não sei (nunca pensei nisso nesses termos) se estamos em meio a um temporal (mas gosto da imagem!) e se ansiamos, como pesquisadores, por um temporal na arte da comunicação, e no da pesquisa em comunicação, em particular no que concerne à imagem, e, ainda mais especificamente, à imagem audiovisual/televisual. Tendo mais a pensar na (im)pertinência (ou insuficiência) de conceitos, categorias e metodologias de análise do que considero serem ainda pré-produtos comunicacionais (e outros, nas diferentes “disciplinas” ou áreas de conhecimento) que estão *in process*, em vias de se tornarem (ou não) produtos (de tal mídia, de tal gênero etc.).

Minha primeira referência aqui é Benjamin em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, que ao propor o cinema como uma forma de arte amadurecida o faz sob um paradigma que, a meu ver, é durante e se atualiza no fenômeno a que assistimos hoje. Disse ele, em 1936, que a arte [ou o produto comunicacional, ou mesmo a “nova” mídia] se conforma ou informa e passa a existir (e durar) como tal (ou tal espécie, na esteira da evolução criadora [das espécies] de Bergson) quando ela se encontra na secção de três linhas evolutivas: a) a da técnica, que

atua sobre determinada forma precedente; b) a dos [novos ou diferentes] efeitos que se deseja produzir; c) a das [novas e diferentes] estruturas da recepção demandadas pela nova forma em conformidade com as demandas sociais [ou do público, ou do usuário, ou do espectador etc.]. Nesses termos, o cinema deve ser pensado como a forma que permaneceu, mas que foi forjada e que amadureceu na secção dessas três linhas evolutivas – elas, sim, intempestivas, sem dúvida!

Benjamin comenta rapidamente o que estava em curso, dando exemplos das técnicas (imagens de álbuns fotográficos com simulação de movimento ao serem folheados rapidamente e imagens movimentadas por manivela em aparelhos); dos efeitos (de choque, criados pelos dadaístas em seus espetáculos); e das estruturas de recepção (como no Panorama do Imperador e nos Salões de Pintura).

É particularmente sob essa referência primeira que é necessário problematizar as explicações da pesquisa sobre os atuais construtos *in process*, seja em mutações singulares ou em aglutinações nas quais as convergências ensaiadas resultam tanto em multiplicar as alternativas de o mesmo diferir de si quanto em – em uma ou várias das linhas de fuga tecnicamente possíveis hoje – criar uma forma fenomenologicamente outra, uma coisa outra.

Os interregnos me interessam, e me interessam porque desafiam nossa capacidade de entender e aceitar o que é estranho, de hospedá-lo como estrangeiro, como diferença, como acontecimento. Entretanto, e talvez à semelhança do que ocorria nos “modernos” tempos de Benjamin, estamos assistindo à irrupção a todo o momento de uma variedade enorme de coisas às quais se toma muitas vezes como se não estivessem no curso desse trânsito que desmancha mundos e cria outros. A multiplicação de novidades (às vezes quanto à técnica, às vezes quanto aos efeitos, às vezes quanto às estruturas da recepção, às vezes quanto a mais de uma dessas linhas evolutivas) que, no entanto, logo desaparecem sem que ainda tenham amadurecido suficientemente para serem denominadas e compreendidas é o que me leva a questionar o sentido das pesquisas que fazemos sobre o tão efêmero e descartável como se ele fosse permanecer: o que dizemos sobre ele vai junto com ele para a lixeira. A não ser que encontremos outro ponto de vista sobre o que está em curso.

E aí, sim, acho que a duração pode iluminar metodologias produtivas de investigação de objetos e problemas que precisamos *inventar* à luz dessa intuição bergsoniana que nos coloca de imediato no fluxo, na duração, e nos deixarmos afectar, em cada uma dessas “novidades”, por aquilo que nelas devém ou dura; e que, no caso da

minha pesquisa, a meu ver está para além da televisão. Por isso, ensaio refletir sobre um conjunto de novidades ditas televisão como atualizações de um fenômeno tele-visual, que é outra virtualidade, outro conceito – substantivo e não adjetivo.

E, sim, agir nessa perspectiva implica desconstruir o pesquisador, outrar-se, dispor-se ao acontecimento. Só que o acontecimento devém no tempo, no fluxo, no movimento, na memória. E não na forma, na matéria, na novidade passageira – a não ser que seja justamente isso o que dura, e que é uma das teses de Bauman, por exemplo.

Agir nessa perspectiva implica, em minha pesquisa, cartografar molduras para os conteúdos televisivos praticadas em diferentes plataformas, produzir mapas e constelações, criar imagens dialéticas e imagens do pensamento sobre as imagens televisuais na cidade das imagens, na qual é preciso perder-se para desmanchar mundos e criar outros. E, sim, é verdade que há aí uma proposta ética e estética à qual me afilio.

**Gustavo** – Dentre todas as tuas convocações bibliográficas não há nenhuma explicitamente demarcada em relação ao conceito de interface. Deduzo, portanto, que essa expressão, neste texto e como costumava afirmar, será tratada como verbete (ou algo mais próximo disso, conforme tua definição apresentando o modo que pretendes *usar* o termo). No entanto, as “interfaces” não apenas comparecem no título do teu projeto, como ganham também como parceria serem “contemporâneas” (pois coalescem múltiplas temporalidades, conforme tua explicação via Agamben). Minha percepção sobre esse modo de operar com o termo interface é de que ele não é teu virtual, não se trata de ver como a interface dura no televisivo domiciliado ou móvel. No entanto, parece-me que as atualizações que investigarás (através dos monitoramentos de “a” e “b” apontados no item “etapas e procedimentos” no qual o termo inclusive desaparece) poderão te requisitar propor/avançar sobre esse termo (eu desejaria muito isso). Assim, minha pergunta é o que te afeta em relação a formulações já tentadas sobre o termo, tanto em trabalhos mais difundidos (Lev Manovich, para ficar em um autor que comparece em outros textos desse livro) como nas tentativas expressadas na produção de nosso grupo de pesquisa a ponto de não chamar esses trabalhos para o debate?

**Suzana** – Falo em interface em várias partes do texto, Gustavo, sempre como verbete, o qual segundo o Dicionário Aurélio on-line, significa um “dispositivo (material e lógico) graças ao qual se efetuam as trocas de informações entre dois sistemas”; e o “limite comum a dois sistemas ou duas unidades que permite troca de informações”.

Formulei em vários momentos do texto o sentido com o qual estou operando o termo, que difere um tanto do de Aurélio (e por isso nem a ele citei). Vejamos a seguir alguns deles.

a) *Interfaces* designam, nessa pesquisa, todas e quaisquer mediações da comunicação, desde as face a face, nas quais prevalece a mediação do corpo. Mas a pesquisa estará se referindo especialmente às mediações maquínicas, nas quais prevalece uma instância construída pela máquina com vistas à relação face a face. Ou seja, são interfaces homem-máquina-homem (no geral ditas terem sido criadas pela comunicação via computador) que, quando bem construídas nessa funcionalidade, disfarçam a mediação maquínica na relação face a face dos sujeitos.

b) No processo dessa conversão, frequentemente encontram-se *interfaces gráficas* com marcas indeléveis da máquina (que deveria, no entanto, permanecer oculta). Na fase da comunicação midiaticizada, as interfaces gráficas prevalentes apontam enfaticamente para a comunicação máquina-homem, como se não houvesse homem por trás da máquina que as cria.

c) Para autenticar construtos de TV em múltiplas telas que veiculam conteúdos televisivos adotaremos como corpus da pesquisa as seguintes *interfaces contemporâneas*:

- *telas* de monitores de TV domiciliados e de computadores domiciliados, relacionados à imobilidade do espectador;

- *telas* de dispositivos móveis, sob os quais há que se considerar também a mobilidade do espectador.

d) O corpus analisado deverá dar conta de problematizar mais enfaticamente a remediação de conteúdos (a *face* do emissor da imagem em movimento domiciliado); e problematizar mais enfaticamente o estado-vídeo em dispositivos móveis (a *face* do espectador da imagem em movimento em movimento).

Esse conjunto de citações pretende pontuar e dar sequência ao que tenho pesquisado e definido como o lócus de meus observáveis: a tela, o panorama, o écran. Porque é neles que se encontram, em sua opacidade, as molduras e moldurações praticadas pelas emissoras, os programas, os canais, etc. para oferecer sentidos identitários aos seus construtos, as ethicidades.

Na pesquisa em pauta, o construto investigado é o de TV como mídia. As molduras e moldurações aparecem nas diferentes telas dos dois conjuntos do corpus a serem cartografados de diferentes modos, especialmente por conta da navegação

necessária ao usuário até ele chegar aos panoramas propriamente televisivos – o conteúdo veiculado.

Achei mais oportuno pensar a “tela” como “interface” porque o termo permite flexionar mais expressamente o limite dos “sistemas” e acentuar o caráter “lógico” do dispositivo material (termos da definição do Aurélio), além de desacentuar os conteúdos que tendem a fixar nossa atenção ao panorama da tela no écran porque é o que é útil. Esse movimento ajuda bastante a remissão da atenção do pesquisador para outras duas molduras, cuja presença na tela não é visível, mas produzida como efeito: as condições da recepção (o estado televisão), e a própria TV (ou que nome se queira dar) como mídia, que se esconde da mediação.

O último objetivo de minha pesquisa é fazer apontamentos sobre as interfaces contemporâneas da TV e sobre os paradigmas de TV que duram em telas de dispositivos móveis. E o termo está no título, ressaltando, sim, e assim, sua centralidade. Só que os “paradigmas durantes” (que estão também no título) são os de TV! Que duram (ou não) aonde? Nas interfaces! Os conteúdos televisivos são remidiados nas diversas telas sob o nome TV. Mas a mídia e o meio é o que são a mensagem. Figura e fundo; fundo e figura. Dois “sistemas”, um “limite”: a interface. Interface que é mais do que a tela visível, sendo que ela mesma também é tanto moldura quanto construto (ethicidade). Figura e fundo; fundo e figura.

Qual é a mensagem? O que essa forma que pensa (o estado-vídeo) diz sobre o vídeo contemporâneo que se diz TV nas interfaces de dispositivos móveis?

A questão que colocas me ajuda a produzir esse foco, Gustavo, e te agradeço. E entendeste certo: a interface não é o virtual de meu misto! Meu misto tem a tele-visão como virtualidade suspeitada e o conteúdo televisual como uma de suas qualidades que devém atualizando-se contemporaneamente em diversas telas. Figura e fundo; fundo e figura.

Mas vais ainda para aparentes derivações da minha pesquisa que é preciso esclarecer, por partes.

Penso ter esclarecido que as interfaces não serão “retomadas”, “de passagem”, em algum momento: elas estão ali, no centro, na largada, no percurso inteiro, nas saídas a que espero chegar ao final da cartografia. Portanto, penso estar contribuindo, sim, para fazer avançar o estado da arte do conceito. Acho até que explicitiei, justifiquei e fiz operar o verbete mais e melhor do que tantos autores, afiliados a uma ou outra das tantas correntes teóricas (e práticas, também) que estudam interfaces. Até mesmo

Manovich escorrega, e há imprecisão ou vagueza em “suas interfaces”, ainda que valorize sobremaneira seu construto de “interface cultural”, noção que acho que dialoga bastante com o que estou propondo.

Eu gostaria que todo pesquisador, mestrando, doutorando que diz estudar essa coisa complexa (ou complicada) dissesse na largada o que entende e como usa ou usará o conceito (de interface), e em que campo o tem aplicado e sob quais paradigmas. Isso vale especialmente, no nosso caso, TCAv, em relação aos estudos no campo tecnocultural das audiovisualidades e da memória.

Por fim, devolvo uma pergunta e uma provocação que espero ecoe, ao menos no grupo: e se a imagem do corpo bergsoniano fosse pensada como a interface de todas as imagens? E se a imagem bergsoniana fosse pensada como a interface da coisa e da coisa percebida?

A meu ver, essas são questões sobre a interface das quais pouco se fala. E que poderiam inventar verdadeiros problemas de pesquisa acerca dela. Fala-se muito do modo de agir da interface. Mas qual é a tendência da coisa, o seu modo virtual de ser? O que é essa coisa que se atualiza nessa e naquela interface?

Não é o que estou propondo fazer nessa pesquisa. Mas bem que tuas questões me desafiam a fustigar os que a estudam.