

Imagens Médias de Durações Televisivas

SUZANA KILPP

Resumo

O artigo tem por objeto a natureza precípua das audiovisualidades de TV, configuradas por imagens técnicas eletrônicas que são a síntese temporal de um conjunto mutante de formas dispostas em incessantes fluxos simultâneos. O lócus dos observáveis é o panorama televisivo dos canais que hoje mostram em seu écran “relógios” de marcar o “tempo” (canais que, por isso, constituem o corpus da pesquisa), sendo que estes foram escolhidos para serem o sistema de referência do observatório. Será analisada a moldura principal de relógios em panoramas televisivos de diferentes canais e se discutirão as figuras do tempo que ali são enunciadas.

Palavras-chave: tempo real, figuras do tempo, molduras de TV

Abstract

The object of the article is the unmistakable nature of TV audiovisualities, configured by technical electronic images as a temporal synthesis of a set of mutating forms, displayed in an ongoing flow. The locus of the observable is the televised panorama of the channels that display clocks to show the time in their screens (the reason for being chosen for this research), and the clocks as the observatory reference system. The main frame of the clocks and the time pictures enunciated by them will be analyzed in televised panoramas on different channels.

Key words: real time, time pictures, TV frames

Em *Matéria e memória*, Bergson (1999) sugere que formas são espacializações inteligentes do tempo, que remetem ao “modo de agir” da duração, à sua atualidade, a seu congelamento na matéria; já o “modo de ser” da duração - que é sua virtualidade - é experimentado na intuição, mas não é apreensível pela inteligência. Ou seja, durar em tempo real é da natureza de todas as coisas, ainda que isso não seja perceptível pela inteligência humana na própria coisa.

Analisamos neste artigo alguns construtos nos quais a TV dá a ver formas contemporâneas do tempo que são próprias de seu modo de agir, que lhe permitem atualizar-se como essa duração. Na coisa TV, em função de algumas de suas características que explicitaremos ao longo do texto, a percepção da duração enquanto forma se torna bastante clara: inicialmente experimentamos a existência de um fluxo, do qual, entretanto, percebemos apenas certos instantes. A eles dedicamos nossas pesquisas a maior parte das vezes, com o agravante de retirá-los do fluxo e sugerir que representam a duração. Tal procedimento, ainda que necessário, em relação à percepção do tempo e da duração televisual é extremamente

perigoso e pode manter-nos atrelados a falsos problemas, a uma ontologia da TV e ao pensamento da negação.

Em *Duração e simultaneidade*, Bergson (2006) diz que

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

[...] o desenrolar se divide e se mede porque é espaço [...] e um espaço que, não subtendendo mais uma duração, não representaria mais o tempo. (Bergson, 2006: 51; 59)

Tentaremos mostrar, então, ao contrário, que na duração televisual, que age e se atualiza visivelmente na macromontagem, há marcas profícuas da multiplicidade de múltiplos tempos desenrolando-se, razão pela qual seria possível a intuição de um tempo real, a percepção de suas formas e a produção de um pensamento sobre tempos fictícios, os instantes.

Isso ocorre porque a natureza precípua da TV passa centralmente pelo que estamos chamando de imagem-duração. Em nenhuma outra mídia antes da TV tivemos imagens do tempo real (o tempo da duração); ainda que o cinema e o vídeo possam produzir imagens do tempo, eles não conseguem produzir imagem-duração, simplesmente porque não operam em “tempo real”, nem mesmo no plano sequência. É por isso que a imagem-duração é propriamente televisiva e é, perceptivelmente, construída na macromontagem, no fluxo intermitente da TV que parece ser igual ao de nossa experiência vivida do tempo.

Como já começamos a dizer, também na TV o que percebemos, e não sem esforço, não é a espessura do tempo, mas os instantes que são freqüentemente simultâneos no interior do fluxo televisual. Segundo Bergson,

[...] toda duração é espessa: o tempo real não tem instantes. Mas formamos naturalmente a idéia de instantes e também a de instantes simultâneos desde que adquirimos o hábito de converter o tempo em espaço. [...] a partir do momento em que a uma duração fazemos corresponder uma linha, as porções de linha deverão corresponder “porções de duração” e a uma extremidade da linha uma “extremidade de duração”: será esse o instante – algo que não existe realmente, mas virtualmente. O instante é o que terminaria uma duração se ela se detivesse. (Bergson, 2006: 62)

A sobreposição técnica de molduras¹ na telinha se presta para compreendermos a produção do efeito de simultaneidade desses instantes. O compósito de molduras, que em geral não percebemos no écran, permite compor, no mesmo plano, imagens audiovisuais desenrolando-se em diferentes fluxos, conjuntivos ou disjuntivos. São intervalos de tempo de diferentes durações, situados em tempos históricos diversos que se encontram no presente do compósito.

Entre as molduras, porém, há um único e indivisível fluxo. Nas passagens ou entre imagens - que são espaços vazios, não representados - engendradas na macromontagem é possível intuir o tempo real desenrolando-se para além de suas espacializações em instantes perceptíveis e mensuráveis: na TV, o tempo real escorre entre o visível, congela-se em espaços visíveis e assume “formas mutáveis” claramente televisuais, resultantes da trama incessante do simultâneo, do sucessivo e do contemporâneo.

Como diz Bergson, corpos, objetos, imagens mudam de forma a todo instante, e o único real é a mudança contínua de forma, sendo que esta “não é mais que um instantâneo tomado de uma transição” (Bergson, 2005: 327). Nessa linha de reflexão, o autor nos introduz ao conceito chave deste artigo. Ele diz que

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

A nosso ver, as formas televisuais da mudança (instantâneos tomados de uma transição) são a sua imagem média. Elas podem ser distintas quanto ao teor contedístico e são distintas, talvez, quanto à multiplicidade e diversidade de espaços que podem incluir num mesmo tempo de TV. Mas essas formas são todas muito similares nos modos de agir. Elas podem ser distintas em grau, não em natureza, pois elas não diferem virtualmente em seu modo de ser. Todas elas são atualizações da imagem-duração, a essência da coisa, ser ou tendência chamada televisão.

Nessas formas é essencial entender o entrelaçamento dos diferentes fluxos no interior da duração televisual, que é justamente o que as instaura. E algumas estratégias teórico-

¹ Molduras são territórios de experiência e significação.

metodológicas são necessárias para enfrentar a percepção da imagem-duração, como veremos a seguir. Porquanto, se tudo está em movimento relativo, como perceber o movente?

Segundo Bergson, “[...] como não é possível mover-se em relação a si próprio, a imobilidade será, por definição, o estado do observatório em que nos colocaremos por meio do pensamento” (Bergson, 2006: 46). E assim como ele fez na obra citada (*Duração e simultaneidade*), chamaremos de

“sistema invariável”, ou simplesmente “sistema”, todo conjunto de pontos que conservam as mesmas posições relativas e que, por conseguinte, estão imóveis uns com relação aos outros. [...] um “sistema” poderá geralmente ser erigido em “sistema de referência”. Deveremos entender por isso que se convencionará localizar nesse sistema o sistema de referência que se tiver escolhido. (Bergson, 2006: 47)

Em nossa pesquisa, o sistema de referência é pontuado pela forma do relógio digital simbolizado por números sucessivos (o tempo espacializado desenrolando-se numericamente de 00:00 a 24:00 horas a cada dia). Ele é inserido como *graphic* em um dos cantos do écran do aparelho de TV, por exemplo na transmissão “ao vivo” de determinados acontecimentos: em eventos esportivos, para cronometrar o tempo dos jogos; em debates políticos, para cronometrar o tempo de cada intervenção dos participantes; em edições de *reality shows*, para aludir à hora em que aconteceu o que está sendo mostrado em *replay*, etc. Nos dois primeiros exemplos o relógio está programado para medir um intervalo de tempo se desenrolando; no terceiro, para indicar intervalos de tempo já desenrolado.

Mas há também relógios desse tipo que permanecem no écran de alguns canais independentemente da programação que vai ao ar. Neles, o tempo espacializado desenrola-se como em nossos próprios relógios, o que permite entendê-los como os entendeu Bergson: “[...] por ‘relógio’, entende-se simplesmente aqui um registro ideal da hora segundo leis ou regras determinadas” (Bergson, 2006: 48). Estes registros idealizados montados no écran, equivalentes aos registros de nosso relógio de pulso, são, então, o sistema de referência da pesquisa, aquele em que, pelo pensamento, imobilizamos o tempo que nele é figurado. E, por ser “[...] um tempo vivido e contado por uma consciência é real por definição [...]” (Bergson, 2006: 83).

...

Em nossa pesquisa nos temos referido àquilo que tendemos a perceber na TV, pelo hábito, como sendo o seu teor conteudístico: um programa, uma notícia, um anúncio, etc. É assim que encontramos na amostra um *frame* em que o tempo aparece como teor:



São imagens de um telejornal do SBT, em que o *graphic* “paira” sobre a tela de vez em quando. Seu aparecimento é ocasional, redundante, e serve para fixar visualmente a informação que o apresentador dá oralmente sobre a hora, uma informação entre quaisquer outras noticiadas como acontecimento no telejornal.

Como teor ou conteúdo, conforme exemplo dado, os relógios e o tempo que marcam não interessam à nossa pesquisa. Eles, relógios e instantes medidos, só começam a interessar quando participam enunciativamente de durações televisivas, quando se tornam efetivamente imagens-duração.

Assim, a definição dos relógios como sistema de referência e a eliminação do corpus daqueles relógios que aparecem como conteúdo direcionaram a pesquisa para emissoras e canais pouco estudados em geral e, em conjunto, provavelmente nunca estudados. Isso porque hoje, na rede de canais NET a cabo, os relógios encontram-se “permanentemente” no écran quando se assiste à programação apenas das seguintes emissoras: TV Guaíba², TV Pampa, ULBRA TV, TV Com e TV Bloomberg. E, quando se liga o aparelho, é visível também no Canal 37, por exemplo, um dos canais de acesso ao sistema NET³. Eventualmente, os relógios aparecem também em outras emissoras, incluídas, nesses momentos, no corpus. É, portanto,

² Não importa que a TV Guaíba não exista mais no momento; enquanto esteve no ar, ela produziu e deu a ver importantes figuras do tempo.

³ Pelo sistema analógico. Pelo digital, a entrada é diferente. Mas o 37 também é o canal da NET, similar nos dois sistemas. No sistema digital há ainda outras telas com relógios que serão analisadas oportunamente.

uma amostra também muito curiosa: emissoras locais, regionais, nacional e transnacional, e canal do sistema (NET); emissoras ditas comerciais e emissoras ditas comunitárias; programações nas quais há muita assimetria entre as funções de entretenimento e informação, bem como quanto ao *design* da telinha e sua estética etc. Ou seja, ao menos à primeira vista, o espectro de imagens visuais médias presentes nos canais referidos talvez não pudesse ser mais heterogêneo.

Mas em compensação as imagens médias da duração televisual se mostraram diferentes apenas em grau quando passamos de um canal para outro. E as formas do tempo enunciadas também não diferem substantivamente. Isto é, há sempre fluxos simultâneos montados no écran em um compósito de molduras: “Chamamos então simultâneos dois fluxos que ocupam a mesma duração porque estão ambos compreendidos na duração de um mesmo terceiro, o nosso.” (Bergson, 2006: 61)

Se a duração televisual só difere em grau quando passamos de um canal a outro, algo, porém, muda verdadeiramente. O que muda são as molduras que são sobrepostas, instaurando um compósito que é próprio de cada emissora, canal ou programa.

Na molduração dessas três ethicidades⁴ notamos diferenças enunciativas que levaram a pensá-las como corpos distintos. Efetivamente, canais, emissoras e programas são, cada um deles, corpos que percebem e têm memória; eles mesmos são durações. E, quando a forma do relógio se encontra associada a um deles, lembramo-nos do tempo de um corpo que dura nesse tempo - nossa idéia mais banal de duração.

Nos dois *frames* a seguir mostramos exemplos do modo que em geral é praticado hoje pela televisão brasileira para moldurar o relógio: num *graphic* composto - que inclui o relógio e a logomarca da concessionária do canal -, e que, às vezes, também pode incluir um termômetro digital que indica a temperatura ambiente na cidade de onde se faz a transmissão.

⁴ Definimos ethicidades como construtos televisivos de seres, pessoas, objetos, fatos, acontecimentos etc.



No primeiro *frame*, da TV Pampa, vê-se a mais tradicional imagem televisiva e o mais antigo e usual modo de moldurar o relógio na TV, moldura criada há cerca de dez anos provavelmente para chamar o zapeador ao “canal das horas”. Durante quase todos esses anos⁵, a Pampa veiculou programação de outras emissoras - como é o caso da que está no outro fluxo, o principal⁶, (no caso, da TV Record) flagrado pelo *frame* -, sem que tivesse aberto mão de veicular essa sua logo sobreposta ou aderida às imagens da programação da outra emissora.

No segundo *frame*, da TV Com, o relógio é moldurado com a marca da emissora, à qual também se associa a temperatura local. Essa tela assemelha-se às telas pós-edição computadorizada, que são mais saturadas de diferentes fluxos simultâneos sobrepostos. Como propõe Machado, “[...] a televisão, por influência talvez do próprio processo constitutivo de suas imagens [...] tende mais para a excitação visual, o *flickering* do *efeito de montagem*” (Machado, 1990: 103, grifos do autor). Mas o *flickering* não age apenas com vistas à excitação visual, ele tem várias funções na macromontagem. Essa sobreposição, no que interessa no momento, cria no mesmo quadro as molduras, tanto êmicas quanto fágicas, que alteram e confundem⁷ nossa percepção do tempo.

No *frame* a seguir, da TV ULBRA, a molduração do relógio, além de participar do *flickering*, tensiona a relação entre as marcas expostas no écran.

⁵ Essa prática só foi interrompida nos últimos meses de sua parceria com a TV Record.

⁶ Chamamos de fluxo principal aquele no qual se veicula o teor contêudístico da programação, aquele que é a razão de assistirmos televisão.

⁷ No sentido de instauração de mistos em que as partes mantêm-se em mistura, insolúveis umas nas outras.



Como na TV Com, a marca do canal é moldurada junto com marcadores de tempo e temperatura. Mas chamamos a atenção para a existência de outra marca no canto superior esquerdo da TV SESC, produtora da programação que estava no ar no momento da captura do *frame*, porquanto a moldura relógio permanece ligada à ULBRA, concessionária do canal, como no caso da Pampa, cuja programação era, no caso, da Record. A tensão não ocorria visivelmente na da Pampa simplesmente porque a marca da Record não se fazia ver. Mas, nos dois casos, o relógio participa da molduração de marcas e as hierarquiza no écran.

Isso é ainda mais claro no *frame* abaixo, da UniTV, concessionária do canal que, na ocasião da captura do *frame*, veiculava programação do NBr⁸:



⁸ A NBr é um dos braços midiáticos do Governo Federal no que ainda se chama de radiodifusão, que inclui TV. Sua programação dissemina-se por diferentes canais, em geral estatais, universitários ou ditos comunitários.

Ao contrário dos exemplos anteriores, aqui o relógio participa da marca da produtora da programação, à qual a concessionária sobrepôs a sua, confundindo⁹ marcas; nessa justaposição, a concessionária apodera-se da moldura relógio da produtora, exemplo único de que temos conhecimento.

O último exemplo desta série de moldurações do relógio associando-o à duração de um corpo (canais e emissoras, nos exemplos dados) pode ser visto no seguinte *frame*, da TV Câmara (do município de Porto Alegre):



O que chama a atenção aqui é a hesitação da moldura, que parece composta por *graphics* independentes montados por contigüidade. É uma composição que marca a emissora, a TV Câmara - que divide o canal com a TV Assembléia Legislativa -, mas também parece remeter, neste caso, ainda que ambigualmente, à sessão plenária, que está fluindo noutra moldura (a principal), diferentemente da autonomização aparente do outro fluxo (também principal) que ocorre conforme mostramos no *frame* da TV Pampa, por exemplo.

Ou seja, nessas formas que emergem do compósito de molduras do qual o relógio é referência, este se encontra sempre associado graficamente a uma marca identitária - do canal, da emissora, etc. -, que em nossa pesquisa é proposta como uma ethicidade ou construto televisivo de canal, emissora, etc., um corpo, que tem memória e que percebe o que precisa para agir no presente, nos termos em que Bergson (1999) relaciona percepção e memória. Não apenas por termos imobilizado o tempo do relógio, mas antes de tudo pela forma gráfica das marcas, pode-se depreender a solidez dos corpos - imutáveis - de canais e emissoras. Mesmo

⁹ Idem nota 7.

quando mais de um corpo disputa a centralidade primeira em relação ao relógio, o tempo não afeta sua forma.

...

Mas o relógio não se reduz a enunciar a duração desses corpos. Talvez até antes disso, ele se configura, em importância, no que concerne à função social da televisão, como uma forma que atribui sentidos maquínicos e estruturantes ao tempo.

Segundo Elias (1998: 95), “Os relógios e os instrumentos de medição do tempo em geral, sejam eles de fabricação humana ou não, reduzem-se a movimentos mecânicos de um tipo particular, que os homens colocam a serviço de seus próprios fins”.

Pensemos soberanamente no *graphic*, situação em que o relógio se torna sua própria moldura, autorreferente e autônoma, aquela que parece nos dizer que o tempo é o que passa - embora o tempo real, como propomos, a partir de Bergson, é exatamente o que não passa.

A forma maquínica do tempo apareceu na amostra no écran da TV Educativa durante as madrugadas quando a programação saía do ar, deixando na tela uma imagem fixa relativa à emissora através de sua logomarca. É uma tela que lembra os antigos cartões/cartazes que foram usados no início da TV no Brasil, e, sobre ela, “paira” um medidor de tempo de relógio com detalhe dos segundos.



Nessa molduração, enquanto o tempo (tempo enunciado!) passa, a programação (em fluxo) repousa. Esse é, aliás, o modo mais comum de experimentarmos o tempo de nosso próprio repouso e, quando acordamos, também temos a sensação de que foi o tempo que passou.

Habitados com essa convenção, que criamos há milênios, somos hoje reféns dela, nos termos colocados por Withrow (1993: 31), por exemplo, de que

o desenvolvimento e o aperfeiçoamento contínuo do relógio mecânico e, mais recentemente, de relógios que trazemos conosco, teve profunda influência em nosso modo de viver. Hoje somos governados por horários e muitos de nós carregamos agendas não para lembrar o que fizemos, mas para nos assegurarmos de que estamos no lugar certo, na hora certa.

Tais sentidos estão pressupostos sempre que aparece o relógio. Todos os tempos múltiplos e que se desenrolam em diversas direções, sincronizam-se a partir da máquina relógio, que por sua vez define o presente. É a partir dela, também, que a duração bergsoniana comparece no pensamento televisual do tempo, na imagem-duração de um presente que atualiza todos os tempos memoriais.

...

A opção que fizemos de definir o tempo dos relógios como real (fizemo-lo por definição, insistimos, pois o tempo real - uno e universal - é indivisível, irreduzível e inapreensível), implica ressaltar, ainda, neste artigo, o caráter performático do real na TV para além e aquém de uma larga estética realista dos meios em geral. Esse realismo performático refere-se a agir conforme a lógica da TV – realizar-se como construto televisivo, como ethicidade.

Prestemos atenção, por exemplo, ao fato de que o tempo marcado por relógios digitais simbolizados no écran não se desenrola exatamente como em nossos relógios, pois está sujeitado à lógica da macromontagem. Primeiro, a imagem do relógio é suprimida da vista sempre que, por exemplo, os programas são interrompidos pela publicidade, a não ser na TV Bloomberg. Segundo, ela se encontra no interior de diversas molduras contíguas ou sobrepostas, inclusive molduras em que outros tempos espacializados se desenrolam, molduras essas que conferem sentido de real a uns e não a outros. Terceiro, há sempre um *delay* (retardo) entre a emissão e a recepção do sinal de TV. Tais lógicas conferem ao tempo indicado no écran um sentido performático, o que autoriza chamá-lo de forma do tempo *reality* sincronizador.

Na mesma direção, Baitello Junior diz que

para afirmar e reafirmar o símbolo “tempo”, a mídia não apenas adota as imagens calendárias e/ou cronológicas do dia, da noite, do período, da jornada e do jornal, da folha e da folhinha, como ritualiza suas aparições, suas formas e seus formatos, acentuando-lhes a função sincronizadora. (Baitello Junior, 1999: 104)

Os sentidos que a ethicidade tempo pode ter dependem das molduras em que ela se encontra situada. São molduras até temporais, como o tempo ou duração do fluxo, mas são essencialmente, no caso deste artigo, molduras significantes espaciais, extensivas, de onde emergem, portanto, como formas do tempo *reality*, pensado pela TV - como de resto por nossa sociedade - como o tempo dos relógios.

...

Introduzimos a seguir outras ethicidades que encontramos na amostra colhida e que significamos, conforme as molduras em que se inserem os relógios, em grandes categorias analíticas de tempo espacializado: seta, ciclo e acontecimento.

Em todas as telas em questão, são recorrentes as enunciações de tempo seta e tempo cíclico. Os conceitos, bastante clássicos, são assim explicados por Gould:

Em um dos extremos da dicotomia - que chamarei seta do tempo -, a história é uma seqüência irreversível de eventos que não se repetem. Cada momento ocupa sua posição distinta numa série temporal, e o conjunto desses momentos, considerados na seqüência apropriada, narra uma história de acontecimentos que se ligam uns aos outros e se movem numa direção definida.

No outro extremo - que chamarei de ciclo do tempo -, os eventos não têm sentido enquanto episódios distintos e com impacto casual sobre uma história contingente. Os estados fundamentais são imanentes do tempo: sempre presentes e jamais se modificando. Movimentos aparentes são partes de ciclos que se repetem, e as diferenças do passado serão as realidades do futuro. O tempo não tem direção. (Gould, 1991: 22)

São as formas mais comuns de figuração do tempo a partir da invenção de relógios, sendo que, nos relógios mecânicos, os ponteiros avançam e retornam para novo giro das horas. Quando nos relógios digitais se indica contiguamente o dia do mês, a imagem é ainda mais clara no que importa a este artigo.

Essas formas de tempo seguem a lógica do tempo socialmente convencionado, mas ainda não dá conta da grade matricial da programação televisiva, a não ser, em parte, nas telas da NET. Assim, é possível conjecturar que ele ainda é devir de uma espécie de imagem-duração da programação.

...

Já as formas da ethicidade tempo-acontecimento vão aparecer figuradas em molduras próprias, bastante disjuntivas e heterotópicas, como, por exemplo, nos *frames* abaixo, da TV Record, da TV Justiça e da ATC (enunciada como a TV pública da Argentina).



Nesses casos, o *graphic* permanece na tela (no canto inferior direito), enquanto outros tempos espacializados se desenrolam no interior de outras molduras. O “acontecimento” entra no écran na forma de “últimas notícias”, via grafismos verbais que rolam na parte inferior da tela, da direita para a esquerda, como se “saíssem” do relógio, como se situadas numa telinha dentro da telinha, estética que parece manter-nos informados enquanto nos distraímos. O tempo *reality* emerge como “acontecimento” por associação, por incrustação de uma moldura na outra, embora seja, de fato, a forma do já acontecido, atualizado pela televisão.

No *frame* abaixo, da TV Guaíba, vemos uma imagem de tempo corpo no canto superior direito e uma segunda marca no canto superior esquerdo.



Embora pudéssemos imaginar e justificar enunciações desse tipo também em outros canais, como na TV Com, por exemplo, o fato é que a Guaíba foi a única emissora que

engendrou essa figura, situação explicável talvez pela história das Empresas Caldas Junior, às quais a emissora pertenceu. As empresas, marcadas pelo jornalismo impresso que lhes deu origem, sempre mostrou na tela da TV, de várias formas, sua vinculação ao jornal *Correio do Povo*, para o qual criou uma logomarca televisual.

A nosso ver, essa forma da marca de um corpo exógeno à TV - que se encontra montada com o relógio digital no *graphic* à direita - aponta para uma enunciação do tempo televisivo como tempo do acontecimento. Trata-se de uma associação direta do acontecimento ao acontecimento jornalístico como ele se constituiu historicamente no jornal impresso, apenas por parentesco vinculado à TV, a qual, entretanto, é a única das duas mídias que pode estar de fato em “tempo real” (ao vivo), conectada ao acontecimento.

Essa figuração do tempo nós a chamamos de exógena porque se situa para além do que habitualmente entendemos como imagens audiovisuais de TV, as quais, neste artigo, estivemos localizando sempre na moldura principal do écran.

...

Nos exemplos a seguir, as imagens televisuais habituadas situam-se no interior de uma moldura especial, que, no primeiro caso (do canal 37), encontra-se no canto superior direito, e, no segundo caso (da TV Bloomberg), no canto superior esquerdo.



Nas duas moldurações o tempo *reality* conecta-se não à programação televisual habituada - e que se encontra em fluxo em um determinado canal ou emissora -, mas ao canal, que, a sua vez, também não se conecta diretamente ao fluxo da programação de um determinado canal.

No primeiro caso, a associação se faz à programação do conjunto de canais e emissoras do “pacote” NET disponibilizado ao assinante. No segundo, a associação se faz pelo que acontece fora do propriamente televisual; do canal de TV, sim, mas relacionado a um espectro mais largo da emissora (sua missão, talvez), o mercado econômico-financeiro: são figuras do tempo *reality* não da programação televisual, mas da bolsa de valores, do mercado financeiro, do acontecimento econômico.

...

Concluindo, a imagem média da televisão, segundo a qual pensamos a essência televisual, não difere substantivamente de um canal a outro. Ela é instaurada por um compósito de molduras sobrepostas na macromontagem em “tempo real”. Quando nos colocamos nela pela intuição e seguimos seu desenrolar, podemos experimentar o tempo real, justamente nos tempos puros (em relação ao espaço), nas passagens ou entre imagens.

Nas imagens da TV em fluxo, visíveis, encontramos nas diferentes molduras que participam do compósito as formas perceptíveis de tempos espacializados, instantes (tempos fictícios) mensuráveis de diferentes durações - canais, emissoras, programas -, corpos ou seres que duram em seu próprio tempo, que têm memória e que se atualizam como aquilo que são, e que têm de se atualizar para agir. Sua atualização passa por formas mutantes que, a sua vez, dão a ver a unicidade da virtualidade em devir e a multiplicidade contemporânea das necessidades de agir no presente. Essas formas, mutantes, remetem à percepção da televisão como virtualidade, na qual sua duração (e o tempo real) volta a poder ser intuída.

A imagem média da televisão é, por isso, a nosso ver, devir de imagem-duração.

REFERÊNCIAS

- BAITELLO JUNIOR, Norval (2003). *O animal que parou os relógios*. São Paulo: Annablume.
- BERGSON, Henri (1999). *Matéria e memória*. São Paulo: Martins Fontes.
- BERGSON, Henri (2005). *A evolução criadora*. São Paulo: Martins Fontes.
- BERGSON, Henri (2006). *Duração e simultaneidade*. São Paulo: Martins Fontes.
- DERRIDA, Jacques (1998). *Ecografias de la televisión*. Entrevistas filmadas a Bernard Stiegler. Buenos Aires: Eudeba.
- ELIAS, Norbert (1998). *Sobre o tempo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- GOULD, Stephen Jay (1991). *Seta do tempo, ciclo do tempo: mito e metáfora na descoberta do tempo geológico*.

São Paulo: Companhia das Letras.

KILPP, Suzana (2003). *Ethicidadades televisivas*. São Leopoldo: UNISINOS.

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

WHITROW, G. J. (1993). *O tempo na história*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

SUZANA KILPP é mestre em História do Brasil e doutora em Ciências da Comunicação, professora e pesquisadora do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação e do Curso de Comunicação Digital da UNISINOS. Publicou, entre outros, os livros *Os cacos do teatro: Porto Alegre, anos 70* (1996), *Apontamentos para uma história da televisão no Rio Grande do Sul* (2000), *Ethicidadades televisivas* (2003) e *Mundos televisivos* (2005). sukilp@unisinis.br.