



TEMPO, REALIDADE, FICÇÃO: AS OUTRAS ESTAÇÕES DO ANO

Adriana Moellmann Levy¹

RESUMEN:

*TIEMPO, REALIDAD, FICCIÓN LAS OTRAS
ESTACIONES DEL AÑO*

Las industrias del entretenimiento, el cine y la televisión norteamericanos buscan un espacio no sólo como narrativas de ficción. Por lo tanto, analizaremos algunas series americanas –de calidad técnica semejante al cine– de la televisión para ser confrontadas.

Palabras claves: tempo, realidade, ficción, cine, televisión.

ABSTRACT:

*TIME, REALITY, FICTION: THE OTHER
SEASONS OF THE YEAR*

American cinema and television industries intend to be mainly of entertainment, searching their space not only as fiction narratives. In this article, the proposal is to consider the emphasis of these productions, not in the representation of an objective reality, but in the realism of its narrative, mainly present in the secular structure of each production.

Key words: time, reality, fiction, cinema, television.

RESUMO: *Indústrias que se propem a serem marcadamente de entretenimento, o cinema e a televisão americanos buscam seu espaço não apenas como narrativas de ficção. Neste artigo, a proposta é considerar a ênfase dessas produções não na representação de uma realidade objetiva, mas no realismo das suas narrativas, presente principalmente na estrutura temporal de cada produção.*

Palavras chaves: tempo, realidade, ficção, cinema, televisão.

O cinema e a televisão divulgam suas produções como formas de entretenimento, lazer e escape da cotidianidade. Na rotina movimentada das grandes cidades, os filmes cinematográficos e os seriados televisivos são vendidos como formas seguras de diversão. Na sala escura do cinema ou na própria casa, o espectador, diante de uma tela de cinema ou de televisão, tem acesso, em um tempo previamente estipulado, a histórias narradas por imagens em movimento e sons. Filmes com duração aproximada de duas horas. Seriados de televisão com dois tempos, meia ou uma hora, contados os anúncios publicitários. Tempos diferentes nos diferentes locais de narração –televisão e cinema–, que, no entanto, têm se aproximado cada vez mais.

O cinema chegou aos Estados Unidos, pela capacidade inventiva do Senhor Thomas Edison, em 14 de abril de 1889, com a inauguração do primeiro salão de cinetoscópios em Nova York (Mattos, 2006, p. 15). As produções de então mostravam, sobretudo, performances dos teatros de variedades e do circo. Diferentes formas de entretenimento, nesse final do Século XIX e no início do XX, eram apresentadas em eventos conjuntos. Dessa maneira, era garantido às primeiras e simples produções cinematográficas um acesso a um público

¹ Moellmann Levy, Adriana, Universidad de Brasilia, Brasilia DF, Brasil.

maior a um custo menor. Em seus primeiros passos nos Estados Unidos, o cinema já era vendido como produto de entretenimento destinado ao maior número de pessoas possível. Produto a ser consumido em larga escala, a diversão proporcionada pelo cinema se destacava, em grande parte, pela possibilidade de se criar uma “ilusão de realidade”. A viagem de trem de Auguste Lumière, na França –*L’arrivée d’un train en gare de la ciolat*–, em 1995, chegou aos Estados Unidos, e as filmagens de paisagem feitas a partir da traseira de um trem intencionavam levar o espectador à ilusão de viagem (Ibídem, 2006, p. 31). Filmes que eram apenas uma atração a mais entre outras foram se emancipando e sendo apresentados, no decorrer dos anos 20, como atração principal em salas de cinema, e não mais nos teatros de Vaudeville.

Os filmes como espetáculos protagonistas tinham sua produção, distribuição e exibição controladas já por grandes estúdios, com a finalidade de se obter o maior lucro possível com produções que apresentavam, mesmo nos anos 20, um custo elevado. Um produto caro que precisava fornecer um retorno compensatório aos seus produtores. A produção de filmes em forma seriada, com episódios semanais, foi uma alternativa encontrada pela indústria cinematográfica para a produção de filmes diferentes, a serem exibidos nos cinemas em dias alternados.

“Os industriais que organizaram o comércio de filmes achavam que estavam fabricando um produto, e esperavam que o consumidor o procurasse pelo nome de sua marca” (Ibídem, p. 27). Nos anos 20, “os grandes estúdios começaram a se tornar verdadeiras fábricas para a produção em massa de filmes” (Ibídem, p. 52). Os cinco maiores estúdios cinematográficos à época –MGM, Paramount, 20th Century Fox, Universal e Columbia– preocuparam-se em associar às suas produções determinadas características. Cada estúdio construiu uma fama e vinculou às suas produções valores sociais e estéticos. A intenção era aproximar-se cada vez mais do espectador, chegar perto da sua rotina, através dos valores americanos e dos “princípios claros de unidade, proporção, simplicidade e clareza” (Ibídem, p. 80). Narrativas visuais com começo, meio e fim. O espectador deveria ter o seu tempo de entretenimento preenchido com histórias próximas à sua rotina e de fácil compreensão. Nas palavras de Karl Struss, diretor de fotografia da Paramount na década de 30, “Nós temos de procurar dar uma impressão não só de realidade, mas de realidade aperfeiçoada. Nossa intenção é mostrar os intérpretes não como eles são, mas como o público desejaria vê-los” (apud Mattos, ob. cit, p. 72). Um público então acostumado a um cinema que é história, ação, personagens e “o costureiro ‘happy end’” (Tarkovski, 1998, p. 4), apresentado em um determinado espaço de tempo.

Realismo, e não realidade. Naturalização na representação de uma vida exterior ao filme que, na verdade, se afasta de uma consciência do mundo (Ídem, p. 18). Andrei Tarkovski, em *Esculpir o Tempo*, ressalta a natureza poética da existência humana. Em uma produção cinematográfica, um maior realismo –proximidade com a vida– não se configuraria pela exatidão em representar fatores externos da existência. “A lógica comum da seqüência linear assemelha-se de modo desconfortável à demonstração de um teorema” (Ídem, p. 17). A vida, em cenas filmadas, assim, se apresentaria incompleta, sem essência. Uma vida naturalizada e artificial que se mantém na superfície, não se aprofundando na complexidade da existência. O filme pode se estruturar em seqüências de uma precisão documental, mas que em nada lembrem a realidade –a vida cotidiana exterior à tela de cinema (Ídem, pp. 19 a 20). Segundo Tarkovski:

A poesia é uma consciência do mundo, uma forma específica de relacionamento com a realidade. [...]

Ele (o artista) é capaz de ir além da lógica linear, para poder exprimir a verdade e a complexidade profundas das ligações imponderáveis e dos fenômenos ocultos da vida. (Tarkovski, 1998, p. 19)

O artista é capaz de perceber as características que *“regem a organização poética da existência. Sem tal percepção, até mesmo uma obra que pretenda ser verdadeira para com a vida parecerá artificialmente uniforme e simplista. O artista pode alcançar a ilusão de uma realidade exterior, e obter efeitos cuja naturalidade os faça em tudo semelhantes à vida, mas isto será ainda muito diferente de examinar a vida que está sob a sua superfície”* (Ídem *Ibidem*).

A busca de maior realismo e dramatização, numa produção cinematográfica, pode se dar por diferentes elementos da narrativa. No entanto, permanecendo, para tal, apenas em elementos externos, o espectador dessa narrativa se distancia em identificação, ao invés de se aproximar. Os elementos comumente usados em produções cinematográficas e televisivas para aproximarem suas histórias da vida cotidiana de seus espectadores podem aumentar o caráter ficcional dessas produções.

São muitos os elementos a se utilizar para aproximar a narrativa fílmica e televisiva do seu espectador. A caracterização dos atores. A construção dos diálogos. O aperfeiçoamento dos cenários. A direção de fotografia. O figurino. A movimentação da ação, de modo a colocar o espectador como que dela fazendo parte. A música, que pode antecipar o que está por vir e ajudar a compreensão do que mostrado na tela, além de, em si mesma, ser uma narrativa. Neste texto, pretende-se destacar a utilização de um desses elementos, considerado aqui hoje o protagonista de uma trama que se pretende mais realista: o tempo.

[...] é estranho que, em arte, o rótulo de “artificial” seja aplicado ao que pertence inquestionavelmente à esfera da nossa percepção comum e cotidiana da realidade. Isto se explica pelo fato de a vida ser muito mais poética do que a maneira como às vezes é representada pelos partidários mais convictos do naturalismo. [...] Em vez de captar as nuances, a maior parte dos filmes despreziosos e “realistas” não só as ignora, como faz questão de usar imagens muito nítidas e explícitas, o que no máximo consegue tornar o filme forçado e artificial. (Tarkovski, 1998, p. 20)

Cinema e televisão são conhecidos como fábricas de sonhos. Nas suas produções, o espectador pode escapar da própria realidade e estar com outras vidas e vivências que não as do seu cotidiano. A fantasia seria o elemento principal de atração nas produções cinematográficas e televisivas. Daniel Hatcliff, o ator que representa Harry Potter no cinema, disse, em entrevista que, para ele, o sucesso dos livros e dos filmes com o seu personagem é o escapismo que oferece ao espectador. A mágica da história e do personagem proporcionariam uma via de escape. Associar algum aspecto da realidade à história de um garoto que se descobre bruxo e passa a viver em um mundo onde a mágica é o cotidiano não seria possível. No entanto, queremos trazer aqui um aspecto. A fantasia da narrativa cinematográfica/televisiva não afasta o espectador da sua própria realidade, pois que a história se dirige a ele, espectador, e *“a realidade não fala com outras coisas senão consigo própria”* (Pasolini, 1982, p. 194). A narrativa em imagens do cinema e da televisão são vistas pelo espectador e com a realidade deste interagem. Essa afirmação exclui, de imediato, uma possível idéia de passividade do espectador. Coloca também a questão da construção da subjetividade do espectador diante do filme, quando, no tempo presente, percebe as imagens do filme/

série. O espectador percebe a narrativa imagética com seus sentidos, mas também com a sua imaginação. Utiliza-se ele do devaneio para dizer a sua realidade:

O devaneio pode ser bem-sucedido como uma narrativa, não por conseguir evadir-se ou enganar o princípio da realidade, mas, sim, por embater-se com ele, como o anjo de Jacó, e triunfalmente arrancar dele aquilo que precisamente em nosso ou em seu próprio tempo poderá ser sonhado ou fantasiado enquanto tal. Isso significa talvez admitir que a verdade mais profunda do devaneio está naquilo que ele revela do princípio de realidade nele mesmo, mais do que naquilo que ele nos conta sobre nossos desejos. (Jameson *apud* Coutinho, 2003, p. 136).

Retornamos a Tarkovski. Para o diretor russo, o trabalho essencial de um diretor de cinema é esculpir o tempo. A televisão não se encontra para ele em discussão, também por uma questão temporal, agora o tempo histórico! A matéria-prima do diretor não são as cenas a serem filmadas e montadas e exibidas. Uma importância fundamental do cinema é a descoberta, pelo homem, de um modo de registrar o tempo. O mais precioso potencial do cinema é “a possibilidade de imprimir em celulóide a realidade do tempo” (Tarkovski, 1998, p. 71). Realidade do tempo não é a marcação de segundos, minutos, horas, dias, anos. O tempo real, aqui discutido por Tarkovski, é o que possibilita a existência da consciência humana. É o tempo que possibilita o retorno do passado de forma mais vívida, às vezes, que o presente do cotidiano. É o tempo da memória com que trabalha o autor de cinema.

[...] um filme nasce da observação direta da vida; é esta, em minha opinião, a chave para a poesia do cinema. Afinal, a imagem cinematográfica é essencialmente a observação de um fenômeno que se desenvolve no tempo. (Tarkovski, 1998, p. 77)

Produtos culturais e artísticos, as produções cinematográficas e televisivas não se dissociam da poesia em sua observação da vida. Filmam fatos externos e com eles constroem uma narrativa que é vida e fantasia. “O tempo e a memória incorporam-se numa só entidade; são como os dois lados de uma medalha” (Ibidem, p. 64). A tentativa de se conquistar a atenção do espectador pela proximidade com o seu cotidiano e oferecer a esse mesmo espectador um modo de escape temporal da sua rotina são duas medalhas das produções cinematográficas e televisivas.

Séries de televisão americanas são veiculadas na América Latina quase que simultaneamente com a sua exibição nos Estados Unidos. Essas produções seriadas encontraram, no ambiente televisivo, sua forma de excelência. Programas com meia ou uma hora de duração –incluídos os intervalos publicitários–, produzidas em grande número, voltadas para públicos específicos. Séries de televisão com públicos-alvos segmentados: famílias, homens, homossexuais, adolescentes, mulheres de 30, mulheres de 40, mulheres de 50... (*Revista Bravo*, 07/2006, pp. 46 a 51). A cada semana, um episódio diferente constrói uma narrativa que pode ser exibida por anos, sempre dependendo, claro, da receptividade do público a que se destina.

Posicionando-se para além de um simulacro da realidade, as produções cinematográficas e televisivas têm procurado marcar sua importância na vida cotidiana de seus espectadores. Produções que se alternam no período de um ano. Sazonais, os seriados de televisão são apresentados em temporadas. Um episódio por semana, durante oito meses. Diferentes seriados para diferentes dias. Para diferentes horários do dia. Para diferentes espectadores. Terminam eles no início do verão americano, abrindo espaço para as produções

cinematográficas das férias –a temporada de verão. Os seriados de televisão retornam quando chega o outono. Não mais quatro, temos marcadas aí duas estações. Uma acaba, a outra começa, e o espectador estará à espera do próximo episódio. Nessas produções, a busca de um maior realismo –maior proximidade com os elementos da vida cotidiana– tem-se mostrado o principal alvo. O objetivo é se aproximar do espectador também pela proximidade com a sua vida. Proximidade que visa uma maior identificação do público com o programa/filme a que assiste.

Nas produções cinematográficas e televisivas, o espectador experimenta duas faces do tempo: Cronos e Kairós.

Cronos, o deus, o mais jovem dos Titãs, relacionado ao sentimento de uma duração que se esgota, tem seu nome confundido com Chronos, a palavra grega para tempo, do qual se tornou a personificação (Chevalier & Gheerbrant, 1991, pp. 307 A 309). Cronos é o tempo dos relógios, redondos - ciclo - ou quadrados - o espaço, ao qual está indissolúvelmente ligado (Ibidem, p. 877). É o tempo dos calendários, dos dias, meses e anos. É o tempo do relógio que nos avisa estarmos atrasados para uma sessão de cinema. É o cronômetro do aparelho de DVD que marca o início do programa de televisão a que queremos assistir. Cronos é o tempo naturalizado, referido comumente como absoluto. É o tempo denominado realista. Cronos é o cronômetro que marca o tempo da ação no seriado *24 horas*.

Kairós refere-se tanto ao atleta mitológico, que se expressa não por uma forma, mas pelo movimento, quanto a uma antiga noção grega que diz respeito a um aspecto qualitativo do tempo (Garcia, 2005, p. 2). Ele representa o tempo não absoluto e não linear. O tempo do sagrado. O tempo das lembranças e reminiscências. É o tempo do movimento, não da presença física e espacial. Ele não se encontra nos relógios ou calendários. No espectador de um filme ou de uma série de televisão, ele está presente na imaginação de cada um.

O autor de cinema ou televisão trabalha com esses dois tempos, divisíveis na nomenclatura, indivisíveis na sua forma. Podemos identificá-los com aspectos da existência, mas não separá-los na vida. Referindo-me novamente a Tarkovski, eles são lados da mesma medalha. (Tarkovski, 1998, p. 64)

Hugo Munsterberg (In Xavier, 2003, pp. 27 a 45), diz que, na percepção ótica do espectador diante das imagens cinematográficas, “o melhor não vem de fora” (Ibidem, p. 28). Refere-se ele a um elemento essencial para a percepção das imagens em movimento exteriores ao espectador é o que está em sua mente, ou seja, a imaginação. “É como se a realidade fosse despojada da própria relação de continuidade para atender às exigências do espírito” (Ibidem, p. 38). Trata-se aqui das mobilidades das idéias, presentes nas lembranças e reminiscências dos realizadores de um filme e nas de seus espectadores. A imaginação de cada um completa a narrativa apresentada no enquadramento três por quatro de uma tela de cinema. Continua Munsterberg: “(No cinema) o mundo objetivo molda-se aos interesses da mente. Eventos muito distanciados e impossíveis de serem fisicamente presenciados a um só tempo misturam-se diante dos olhos, tal como se misturam na própria consciência.” (Ibidem, p. 43). O tempo da memória e da imaginação é o tempo representado pro Kairós, o tempo do movimento sem forma física. E, quando em contato com as narrativas filmicas e televisivas, estamos sempre lidando com memória, em seus aspectos de lembrança, reminiscência e imaginação.

Nesse ponto, podemos então relacionar realidade, realismo, devaneio, imaginação e tempo, matérias-primas das produções cinematográficas e televisivas. Utilizam-se os estúdios, na construção de suas produções, de um tempo naturalizado. O tempo de Cronos, cronometrado no relógio. Nesse movimento, a marcação da duração de cada produção tornou-se elemento fundamental. A ênfase dessas produções está prioritariamente – embora não somente, pois que não se divide o tempo da memória e da imaginação– no realismo das suas narrativas, presente principalmente na estrutura temporal de cada produção. Traremos aqui, para consideração, duas produções –uma de cinema, outra de televisão– que salientam, em suas narrativas, a marcação do tempo da ação dos seus personagens.

Tempo esgotado é uma produção americana de 1995. Trama de ação em que o personagem principal, interpretado por Johnny Depp, dispõe de 1 hora e 15 minutos para escapar de uma armadilha em que caiu por acaso: escolhido em uma estação de trem por duas pessoas desconhecidas para matar uma candidata a governadora, sua filha é mantida como refém até que ele cumpra o que estipulado. Com uma arma na mão, totalmente cercado em suas ações, nós o podemos ver preso no tempo. No alto, na torre do relógio no centro de uma praça, podemos vê-lo abaixo, sujeito ao passar do tempo.

A partir do momento em que começa a busca do personagem por uma solução dentro do tempo a ele estipulado, a ação do filme transcorrerá nesse tempo objetivo. Os personagens estão sempre com a atenção nos diversos relógios disponíveis: o da torre, o do hall de um hotel, o de pulso. O tempo de sua ação é cronometrado. Há urgência nessa ação. Recurso utilizado, nesse caso, para imprimir maior tensão à narrativa.

Há, no entanto, uma diferença de 5 minutos entre o tempo cronometrado no filme e o tempo que deveria ser. A ação dos personagens não transcorre em 1 hora e 15 minutos. Há um descompasso entre o tempo da narrativa e o tempo real. Essa defasagem encontra-se no título original do filme, *Nick of time* –o tempo roubado, perdido. Tempo de vida roubado do personagem, tempo real simulado para o espectador.

A abertura do filme mostra um relógio na forma de um urso que mexe os olhos na contagem do tempo. A câmera nos leva para dentro desse relógio, para as suas engrenagens, e as representa semelhantes a uma arma. O tempo cronológico, nessa narrativa, passará de uma aparentemente inocente marcação das horas para uma forma de controlar uma pessoa. De ameaçar uma pessoa. O tempo usado como poder. O seu transcorrer, uma ameaça. O aparecimento de diferentes relógios em close, durante toda a narrativa, reforçam a urgência da ação do personagem principal. Quando o seu tempo se esgota, o seu relógio de pulso esmagado no chão, a ação continua. Ele estende a sua ação para além do tempo inicialmente delimitado. Subverte a limitação do tempo. Age para além do cronômetro. Ao final, a música em tic-tac não nos deixa esquecer que o tempo, nessa narrativa, foi o real protagonista.

O seriado americano *24 horas(24)* –produzido com qualidade técnica semelhante à do cinema– encontra a *Tempo esgotado* na construção da sua narrativa.

O argumento do seriado propõe mostrar um dia na vida do protagonista Jack Bauer. A temporada anual da série compõe-se de 24 episódios, exibidos por 24 semanas. A rede de televisão *Fox* anunciou o seriado, quando da sua estréia, da seguinte maneira: ao espectador seria possível acompanhar um dia completo na vida de um agente federal americano. Cada episódio mostra uma hora nesse dia determinado, de 24 horas. O espectador de televisão,

então –diferentemente daquele do DVD, que pode compor as 24 horas do seriado da sua maneira–, acompanha o dia de Jack Bauer uma hora por vez, em 24 semanas. No fim da temporada, tem ele completo o dia de 24 horas.

Cada segundo do dia é cronometrado na tela de televisão. Ao início de cada hora, uma narração *in off* situa o espectador no dia e na hora a que se refere aquele episódio específico. Voz que não aparece, ela delimita duas dimensões: a da narrativa e a do espectador. A busca por um maior realismo, aqui, está bem marcada no tempo cronometrado na tela. Aquele não é um tempo imaginado, de percepção subjetiva, mas sim o passar linear dos segundos, minutos e, ao final, das horas.

O espectador vê essa marcação, mas não a vive como na narrativa televisiva. Ele não vive a narrativa, ele não vive um dia, ele passa por 24 semanas. E, ao invés de esperar 60 minutos para chegar à próxima hora do relógio, ele espera 7 dias.

Outro aspecto: a hora de Jack Bauer e a do espectador, que estaria ali junto ao personagem naquele espaço de tempo, são diferentes. A hora do protagonista não tem anúncio publicitário. A do espectador, sim. O cronômetro marca o tempo antes do intervalo; a imagem do cronômetro é ressaltada nesse momento, para situar o espectador no instante anterior à interrupção da narrativa. Ao retornar, a tela mostra o cronômetro, com o tempo do intervalo acrescido à marcação do cronômetro. Ao final de cada episódio, tem-se exatamente transcorrida uma hora.

A presença constante do cronômetro, marcando a passagem do tempo, marca principalmente, aqui, a urgência da ação dos personagens². O passar dos minutos enfatiza a escassez de tempo principalmente do protagonista. Outro ponto que diferencia o seriado do filme decorre do fato de que, no primeiro, a frequência maior de cenas com outros personagens deixa o protagonista “agir” num entre-lugar temporal, que cria lacunas necessárias para a ilusão realista. O espectador termina, com os velhos mecanismos de montagem, por não se perguntar se o tempo de descolamento de Bauer entre aqui e ali poderia decorrer nesse ou naquele tempo, ou mesmo se, naqueles momentos em que ele está ausente da narrativa, sua “existência” não estaria ocupada com atos banais, que raramente aparecem no seriado, de modo a comprometer o dado realista.

O realismo nas produções enfatiza, assim, o tempo de Cronos. O passar da narrativa acontece no tempo de Kairos. O espectador assiste ao seriado na hora oficial do relógio. No entanto, relaciona-se com a narrativa apresentada pela sua atenção e memória. Encontra-se com essa narrativa fora do tempo cronometrado, nas suas percepções e na sua memória. Apesar do seu posicionamento em uma hora de um determinado dia em um certo ano, tem ele a sua narrativa construída no tempo de Kairós. Milton José de Almeida (1999) refere-se ao intervalo de significação: nele, o espectador completa o recorte da montagem de uma narrativa fílmica ou televisiva. Trata-se de um intervalo espaço-temporal. Um personagem sai de casa, entra no carro; a próxima cena é esse personagem no seu trabalho, discutindo questões já citadas anteriormente. Não é preciso que se mostre o caminho, o percurso. O espectador completa o quadro, e a isso Almeida se refere como um intervalo de significação. No seriado *24 horas*, a ação continua a ocorrer, em um espaço imaginário fora da

² Para as implicações éticas na ênfase da urgência nas ações dos personagens a o que essa urgência pode justificar, ver o artigo de ZIZEK, Slavoj. Um dia de Cão. In Folha Online, Suplemento Mais!, acesso em 26.09.2006.

transmissão, enquanto se assiste aos comerciais. Ao espectador cabe o trabalho de significar essa ação não mostrada. O tempo do intervalo de significação não é Cronos, mas Kairós. Ele pode aparecer cronometrado na tela após os intervalos publicitários, mas quem o constrói é a imaginação do espectador.

A busca por um maior realismo nas produções cinematográficas e televisivas, como já dito anteriormente, trata-se, na verdade, da busca de uma maior proximidade com a realidade do espectador. Proximidade com o seu tempo. Apesar de se tratar de uma narrativa já construída, filmada e editada, o seriado *24 horas* pretende a proximidade com o presente do espectador, na medida em que os minutos para os dois –narrativa e espectador– são cronometrados ao mesmo tempo. Porém, a realidade não se constitui apenas de ações objetivas. Mais uma vez, a concepção de realidade no cinema segundo Tarkovski:

Como é tão comum acontecer, enfatizar excessivamente as idéias só pode restringir a imaginação do espectador. [...] O que torna a cena tão irresistível quanto a própria vida é a recusa em sobrecarregar a cena com idéias óbvias.

[...]

Meu ponto de vista é extremamente subjetivo, mas é assim que as coisas devem ser na arte: em sua obra, o artista decompõe a realidade no prisma da sua percepção e usa uma técnica pessoal de escorço para mostrar os mais diversos aspectos da realidade. (Tarkovski, 1998, pp. 23 a 26).

Por fim, importante destacar aqui outra consideração a respeito do tempo: a imagem em movimento, projetada ou transmitida, é percebida pelos sentidos no presente e também filmada no presente. Segundo Pier Paolo Pasolini, *“a partir do momento em que intervém a montagem, ou seja, quando se passa do cinema ao filme [...], sucede que o cinema se torna passado [...]: um passado que, por razões imanentes ao meio cinematográfico, e não por escolha estética, tem sempre o modo do presente (e é por isso um presente histórico)”* (Pasolini, 1982, p. 195). O eterno presente: qualquer consideração feita pelo espectador sobre uma narrativa televisiva ou cinematográfica o será sempre no seu tempo presente. O personagem de Johnny Depp superou a limitação de tempo imposta a ele, quebrou o seu relógio de pulso e provavelmente está em casa, num recorte da narrativa além do mostrado em tela. Jack Bauer já foi editado em suas ações fictícias –as quais, no entanto, pretendem adquirir um aspecto realista ao espectador que as vê. O significado de suas ações já foi conferido pelas montagens dos editores de cinema e televisão. Porém, outra montagem será feita pelo espectador, quando com essas ações filmadas em movimento ele entrar em contato. Esse é, também, segundo Pasolini, o tempo presente das várias subjetividades (Ídem, p. 194). Tempo que pode ser marcado em um cronômetro de alta precisão, mas que não se encontra preciso ou absoluto na construção da narrativa no presente de cada espectador.

Dois tempos mitológicos e simbólicos –Cronos e Kairós– presentes nas duas estações criadas pelos grandes estúdios de televisão e cinema. Presentes nas duas produções aqui apresentadas. Duas épocas de produção audiovisual que se alternam em um tempo que, para o espectador, será sempre o do agora. O presente constitutivo da narrativa subjetiva.

Finalizamos com Tarkovski:

O cinema [...] é capaz de registrar o tempo através de signos exteriores e visíveis, identificáveis aos sentimentos. E, assim, o tempo torna-se o próprio fundamento do cinema, como o som na música, a cor na pintura, o personagem no teatro. (Tarkovski, 1998, p. 141)

BIBLIOGRAFIA

- Almeida, Milton J. de** (1999): *Cinema: arte da memória*. Campinas SP, Autores Associados.
- Benjamin, Walter** (1987): *Magia e técnica, arte e política. Obras Escolhidas I*. São Paulo, Brasiliense.
- Benjamin, Walter** (1997): *Rua de mão única. Obras Escolhidas II*. São Paulo, Brasiliense.
- Cabrera, Julio** (2006): *O cinema pensa: uma introdução à filosofia através dos filmes*. Rio de Janeiro, Rocco.
- Calvino, Ítalo** (1990): *As cidades invisíveis*. São Paulo, Companhia das Letras.
- Carlos, Cassio Sterling** (2006): "O próximo capítulo" em *Bravo!*, julho. Editora Abril.
- Carrière, Jean-Claude** (2006): *A linguagem secreta do cinema*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira.
- Coutinho, Laura M.** (2003): *O estúdio de televisão e a educação da memória*. Brasília, Plano Editora.
- Chevalier, J. & Gheerbrant, A.** (1991): *O dicionário dos símbolos*. Rio de Janeiro, José Olympio Editora.
- Fassbinder, Rainer W.** (1988): *A anarquia da fantasia*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed.
- Luz, Rogério** (2002): *Filme e subjetividade*. Rio de Janeiro, Contra Capa Livraria.
- Mattos, A.C. Gomes** (2006): *Do cinetoscópio ao cinema digital: breve história do cinema americano*. Rio de Janeiro, Rocco.
- Pasolini, Pier Paolo** (1982): *Empirismo Eregé*. Lisboa, Assírio e Alvim.
- Tarkoviski, Andrei** (1998): *Esculpir o tempo*. São Paulo, Martins Fontes.
- Xavier, Ismail** (1983): *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro, Edições Graal, Embrafilmes.

OTRAS FUENTES

- Garcia, Joe**: "Cronos e Kairós: repensando a temporalidade do currículo". Acesso em 03/09/2006 www.educacaoonline.pro.br
- Zlzek, Slavoj**: "Um dia de cão". + autores, *Suplemento Mais!*, Folha Online, acesso em 24.09.2006.
- 24 horas (24")**: Criado por Joel Surnow e Robert Cochran. EUA, 2001. Encontra-se atualmente na sua quinta temporada, transmitida, no Brasil, pelo canal de televisão pago Fox.
- Tempo esgotado (Nick of time)** John Badham. EUA, 1995.