



México Julio 13, 2014

[Inicio](#)

O VÍDEO POPULAR E AS NOVAS TECNOLOGIAS DIGITAIS: MUDANÇAS NA TECNOLOGIA, NA LINGUAGEM E NO ESPAÇO

Por [Denis Porto y Elizabeth Moraes](#)

Número 61

Resumo

As tecnologias de comunicação têm sofrido importantes mudanças desde o advento das novas tecnologias digitais. As próprias teorias que anteciparam os efeitos da aldeia global atualmente recebem novas leituras, como a do conceito de aldeia global, hoje substituída por “glocal” em algumas discussões. Este artigo propõe uma revisão das leituras promovidas por Luiz Fernando Santoro (1989) com relação ao vídeo popular no Brasil, e na América Latina. Para isso, apóia-se em pesquisas bibliográficas, estudos de caso e na experiência do autor com relação a estas iniciativas audiovisuais nos países latino-americanos. Espera-se, com a conclusão desta análise sobre o vídeo popular com as novas tecnologias digitais, oferecer base para novos estudos sobre o tema.

Introdução

O valor da imagem audiovisual conta com inúmeras discussões teóricas e práticas. E sofrem mudanças desde o advento das novas tecnologias digitais. Por que tais mudanças? Porque esta mudança alterou comportamentos sociais, procedimentos de produção e qualidades no produto final, assim como a acessibilidade à estrutura necessária para uma boa produção audiovisual. Com isso, o vídeo ganhou maior notoriedade nos processos comunicacionais, sejam eles no espaço tradicional (televisão ou cinema), sejam nos novos espaços agora presentes no cotidiano coletivo. Porém, tal importância, quando as mesmas são produzidas pelos grupos populares ainda carece de embasamentos, tanto no quesito produção como no que se refere a movimentos organizados para fins coletivos.

O vídeo popular tem um importante papel nos movimentos sociais, com a finalidade de ampliar as mensagens e promover um combate às mensagens da indústria cultural com a mesma ferramenta e, em alguns casos, apoiando-se em estruturas comunicacionais semelhantes às dos tradicionais meios de comunicação de massa. Tal importância ganhou aportes desde que as imagens passaram a ser captadas em sistema digital e editadas em computadores que podem ser os mesmos utilizados para escrever este texto ou mesmo acessar uma das comunidades virtuais existentes, como o Orkut ou o MySpace, inovações que vêm alterando de forma expressiva alguns cenários e estudos desenvolvidos sobre o tema.

Quando elaborou sua pesquisa sobre vídeo popular, Santoro (1989) apoiou-se em realidades naquele momento extremamente oportunas, e colaborou com novos estudos a respeito do tema. Porém, daquele momento até os dias de hoje, quase duas décadas de desenvolvimento, o cenário tornou-se outro, no campo do audiovisual, em especial no que tange a tecnologia disponível e seu custo. Naquele momento, adotava-se a tecnologia de produção analógica, o que limitava a qualidade de produção, assim como as formas de edição. O mesmo ocorreu com o custo da tecnologia, que mesmo disponível era considerada alto, limitando a atuação no vídeo popular a grupos subsidiados ou extremamente organizados. Mas isto não ocorre atualmente, quando a produção audiovisual está disponível para qualquer cidadão que possa investir certa quantia numa estrutura mínima e de simples operação, que pode garantir um bom produto final.

Mas a obra de Santoro¹ contribui com importantes fatores para os estudos sobre a produção audiovisual por grupos populares no Brasil e na América Latina. Em sua obra, Santoro apresenta questões fundamentais para novos estudos, mesmo desenvolvidos nos dias atuais, como conceitos sobre os tipos de produção, dados referente a produções e grupos existentes na América Latina e fatores de suma importância num vídeo popular. Um estudo que merece uma revisão. Porém, seu valor acadêmico é indiscutível no quesito teorização da produção de vídeos populares.

Este artigo propõe um novo olhar com base nas tecnologias de produção audiovisual em sistema digital sobre os temas apresentados por Santoro² e oferece novas reflexões sobre o tema, agora apoiados no que se diz respeito aos

ambientes adotados atualmente por grupos populares para a difusão de suas obras. Novos espaços para velhos discursos.

Em cena: uma nova estrutura tecnológica

Santoro (1989) discute em sua obra diversas tecnologias presentes no campo do audiovisual, em meados da década de 1980, no Brasil e no mundo. Naquele momento, tal tecnologia assumia um papel importante no cotidiano, seja em residências, seja no telejornalismo ou entre os grupos populares, estudados tanto por Santoro como por este trabalho.

O vídeo analógico chegou num momento em que o mais portátil e acessível artefato para a produção audiovisual independente era a película de 8 milímetros, uma tecnologia caseira de captação de imagem. No “pacote” do vídeo eletrônico e analógico vieram os direcionados ao grande público: VHS, Betamax e vídeo 2000, tecnologias concorrentes entre si por um vasto mercado caseiro. O vencedor desta disputa, no Brasil, foi o VHS, que sobreviveu até a chegada do DVD, Digital Vídeo Disc, no final da década de 1990 e início deste século. Segundo Santoro (1989, p. 17):

O aparelho gravador e reproduzidor de som e imagem eletrônico é chamado de videotaípe, que pode usar, dependendo do modelo, fitas de gravação de duas polegadas (quadruplex), uma polegada, 3/4 de polegada (U-Matic), meia polegada (VHS, Betamax, Vídeo 2000) ou Super 8mm. Os três primeiros formatos, por seu alto custo e sofisticação, restringem-se às emissoras de televisão ou às produtoras de programa de maior porte, enquanto que os equipamentos restantes são adaptados para o uso doméstico por seu menor preço e fácil operação.

O autor apresentava, naquele momento, diferentes formatos tecnológicos para cada utilização, devido ao custo, à desnecessária qualidade final e também à complexidade de operação. Atualmente, a realidade está diferente do apresentado por Santoro há 18 anos, mas a importância desta possibilidade criativa sugerida pelo autor permanece, da mesma forma que comentada por McLuhan (2005, p.17), para quem:

Estamos nos aproximando rapidamente da fase final das extensões do homem: a simulação tecnológica da consciência, pela qual o processo criativo do conhecimento se estenderá coletivamente e corporativamente a toda a sociedade humana, tal como já se fez com nossos sentidos e nossos nervos através dos diversos meios e veículos.

Agora, tanto emissoras de televisão e grandes produtoras como produtores de vídeos independentes e pais entusiasmados com os primeiros passos dos filhos “falam a mesma língua” tecnológica, apoiados pelo sistema digital de captação e codificação de imagens em movimento. O que muda agora é a qualidade final do produto, com poucas diferenças dependendo do espaço de exibição. A diferença pode estar na quantidade de definição de cores pelo sistema CCD, que as câmeras mais simples possuem apenas um, enquanto as profissionais oferecem três, presente nas equipes de telejornalismo de quase todas as emissoras de televisão do Brasil, e simultaneamente nas empresas especializadas em cerimônias de casamento, ironicamente. O mesmo pode ocorrer com o tamanho do quadro da imagem, como a HDV – High Definition Vídeo, tecnologia adotada por algumas produções de cinema em substituição das clássicas películas. Mas as alterações tecnológicas vão além: agora algumas emissoras de televisão produzem programas de entretenimento totalmente por aparelhos de telefonia móvel, que também oferecem tecnologia de captação audiovisual com qualidade suficiente para exibição. E ainda proporcionam aos usuários o registro em alta qualidade (para os padrões atuais, o que não garante a mesma avaliação num futuro).

(...) apesar da novidade, tais atividades de distribuição cultural, folkmediática, ainda não conseguem eficácia frente aos efeitos contrários produzidos pela *mass media*, devido, inclusive, pela baixa qualidade dos materiais produzidos, graças às limitações tecnológicas. Até que chega a tecnologia de produção digital, que começou a ser ofertada ao mercado amador no início deste século. Através desta tecnologia, os vídeos passaram a contar com maior qualidade e uma diversidade de recursos, até então impossibilitados pelas câmeras analógicas. O mesmo aconteceu com os programas de edição, que passaram a compor sistemas operacionais de fácil obtenção, como o *Windows XP*, que traz em seu pacote básico o programa de edição de vídeo *Windows Movie Maker*, gratuitamente. (RENÓ, 2007-b)

O mesmo é defendido por Roth (2005, p.35), que apresenta, ainda uma possibilidade de libertação antropológica e política por parte destes novos produtores audiovisuais graças às câmeras digitais existentes ao alcance de um maior grupo social.

A câmera digital é fruto de um movimento antropológico e político no qual, de fato, estamos individualmente livres para circular e viajar. Essa câmera permite prolongar o desejo de liberdade de movimentação, de indiferenciação, de troca. (ROTH, 2005, p.35)

Uma liberdade que pode ser aproveitada pelos movimentos populares na produção de seus vídeos, e também por produtores de vídeos independentes, que agora podem concorrer qualitativamente com grandes grupos ou emissoras de televisão utilizando espaços alternativos existentes no ciberespaço, como o YouTube. De acordo com Islas (2007, p.17):

O YouTube representa o principal referente da nova televisão na Internet. Por esta simples razão, em outubro do ano passado, o Google concretizou a aquisição do YouTube mediante uma operação milionária.

Tais conceitos apresentados reforçam a necessidade de se pensar na comunicação audiovisual

O plot3de novas narrativas para o vídeo popular

Com a chegada do vídeo digital, novas formas de produção passaram a ser desenvolvidas, em comparação com as anteriormente sugeridas por Santoro (1989). A simplicidade de operacionalização dos equipamentos desmistificou a arte do vídeo, passando tal desafio à narrativa, à forma de contar a história, construir o discurso ou mesmo de reorganizá-lo.

Mas para compreender as novas narrativas proporcionadas para o vídeo popular pela tecnologia digital, faz-se necessário compreender o que é esse vídeo popular. Para Santoro (1989, p.59), “uma tentativa de conceituação da expressão ‘vídeo popular’ deve partir, no nosso entender, do reconhecimento do conjunto das produções e dos modos de atuação dos grupos de vídeo junto aos movimentos populares”. Estes modos cambiaram desde o surgimento da tecnologia de produção audiovisual em sistema digital. As modalidades de produção definidas por Santoro (1989, p.97) foram autoscopia, registro, edição simples, documentário, roteiro original e suporte. Porém, segundo Renó (2007-c, p.9), estas modalidades estão presentes de forma adaptada pelas novas tecnologias. De acordo com o autor:

1. Autoscopia, que consiste em gravar reuniões, registrando-as, para que as mesmas possam ser assistidas e difundidas pelo grupo apenas para integrantes do grupo, vetadas aos não-integrantes. Estes vídeos não sofrem processos de edição por parte dos produtores;
2. Registro, onde gravam-se eventos ou fatos que sejam de interesse do grupo, sem se preocupar com processos posteriores de edição, como ocorre no tipo de registro de autoscopia;
3. Edição simples, quando desenvolve-se um documentário manipulando um material já gravado. Desta forma, registros de fatos sociais ganham força midiática com aporte artístico;
4. Documentário, quando tem-se os objetivos das gravações previamente definidos. Normalmente, este tipo segue um roteiro de produção, assim como uma estética definida a fim de informar com maior força midiática e aporte artístico que o tipo “edição simples”;
5. Roteiro original, que possui uma melhor qualidade de topos os outros tipos, inclusive o documentário. Neste caso, apóia-se também na modalidade ficção, tendo como objetivo uma compreensão do grupo popular, e pode-se ampliar a reconstrução cidadã quando estendida a visualização para outros grupos;
6. Suporte, quando o grupo analisa programas previamente gravados e deste ponto desenvolvem-se discussões. Tal análise é ampliada pelo YouTube, ampliando o grupo e ilimitando o alcance destes fragmentos de análise.

Agora, com as novas tecnologias digitais, tornou-se possível ampliar e adaptar as formas de narrativa, e algumas preocupações estéticas foram substituídas por outras. Com o vídeo analógico, a preocupação com a qualidade de imagem era grande, mas a resposta pela tecnologia era limitada. Tal limitação era substituída pelo conteúdo, e muitas vezes a técnica se sobrepõe ao conteúdo. Hoje, com o advento das novas tecnologias digitais na produção de vídeo, torna-se possível obter uma qualidade compatível com o conteúdo do material produzido, e uma maior exploração de recursos narrativos na edição são possibilitados pelos recursos disponíveis nos programas de edição não-linear digitais.

A produção de vídeo independente na América Latina

O vídeo popular na América Latina possui um importante papel para o desenvolvimento social e político da região. Através destas produções, grupos populares ganham poder de voz em busca de um desenvolvimento local e da difusão de suas culturas. Com isso, danças típicas, comidas e costumes são mantidos registrados (numa leitura folkcomunicação) para as outras gerações que estão por vir, o que muitas vezes não interessa à grande mídia.

Porém, o mesmo ocorre com as questões políticas para os grupos menos favorecidos desta região. O vídeo, nestes casos, possui um importante papel, servindo como forma de protesto, de grito massivo para uma liberdade social. Para isso, grupos se reúnem na produção destas obras, além da realização de festivais audiovisuais específicos. Um exemplo é a Signis, um grupo de estudos, fomento e produção de vídeos organizado pela OCLACC – Organização Católica Latino-americana e Caribenha de Comunicação. Uma das iniciativas da Signis, que possui representantes em quase todos os países da América Latina, é a difusão de vídeos produzidos na região, independentemente de saírem dos “fornos culturais” da organização. Para isso, são realizados festivais regionais com distribuição de prêmios em dinheiro, inclusive, além de convênios com canais internacionais de televisão, como o canal espanhol RTVE Internacional, presente em quase toda a América Latina por televisão a cabo.

Outra iniciativa latino-americana para a produção de vídeos independentes ou populares pode ser vista nas universidades. É comum a produção de obras de caráter desenvolvimentista, com apoio nas idéias de Beltrán sobre a importância do desenvolvimento regional na América Latina (RENÓ, 2007-d, p.4). Tais idéias foram encontradas na

prática, durante esta pesquisa, em Loja, sul do Equador, onde vídeos com discursos populares e desenvolvimentistas são produzidos pela Universidade Técnica Particular de Loja pela equipe de vídeo Via Comunicaciones, sob o comando da professora e jornalista Maria José Martínez. O mesmo ocorre através do programa de televisão Miradas, produzido pela professora e jornalista Catalina Mier, que retrata a cultura local, em especial dos grupos subalternos.

Por fim, pode-se destacar iniciativas presentes em Córdoba, Argentina, onde produtores desenvolvem obras audiovisuais para retratar os problemas da região, que vão desde a questão da água ou da distribuição de renda até o passado repressor no qual os argentinos viveram durante o período ditatorial naquele país. Estas obras, em alguns casos, não oferecem uma qualidade interessante de plástica, de roteiro ou mesmo de imagem e som. Porém, tal deficiência é compensada pela alta qualidade discursiva das mesmas, revelando informações até então pouco difundidas. As obras, depois de concluídas, são exibidas em escolas públicas da cidade e em praças públicas, assim como no centro cultural da cidade, localizado numa das principais praças de Córdoba, ao lado da Catedral, gratuitamente.

Nuevas pantallas: propostas para o ciberespaço

As limitações do vídeo popular produzido por sistema analógico eram acompanhadas por problemas de distribuição de material, de mensagem e de exibição audiovisual. Naquele momento, os grupos populares tinham como opção a distribuição de fitas de vídeo VHS para exibição coletiva pelos grupos, que provocavam discussões a respeito, análise ou mesmo conhecimento sobre algo. Poucos espaços televisivos eram abertos, assim como encontros e festivais audiovisuais, uma proposta de Santoro (1989) em seu estudo.

Porém, com a chegada das novas tecnologias digitais, diversas janelas foram abertas para a exibição do vídeo popular. Além de contar com a distribuição de cópias, agora em DVD (o que diminui o custo de envio pelo correio), a difusão das obras conta com o ciberespaço. Sites especializados, como o YouTube, oferecem tal alternativa de forma eficaz, e gratuita. Através destes endereços virtuais, os vídeos são difundidos não somente aos grupos populares, mas também a outros destinatários, individuais ou coletivos, interessados no tema.

Com a chegada do YouTube, as perspectivas de uma possível participação do cidadão na estrutura comunicacional da aldeia global passaram a ganhar força. Através dele, a classe subalterna ganha status de agente emissor de seus protestos e de sua cultura popular. (RENÓ, 2007-c, p.14)

O mesmo ocorre com as manifestações folkcomunicacionais, que trazem em seus discursos diversos gritos populares. Mas a ampliação espacial não se limita ao YouTube e a outros sites de exibição de vídeo. Com as novas tecnologias, outros espaços surgiram para a difusão de vídeos populares, como a telefonia móvel. Através de um simples telefone celular pode-se captar, editar e enviar vídeos para lideranças populares que, por sua vez, reenviam os mesmos para outros líderes de grupo ou liderados num processo de comunicação viral. Com isso, num curto espaço de tempo, cria-se uma “aldeia glocal”, mas global entre a específica comunidade, todos recebendo a mensagem audiovisual produzida. Tal difusão pode ser ampliada através de blogs, onde a exibição de vídeos é possível graças ao procedimento de link entre blog e YouTube, oferecendo a mesma qualidade de exibição de imagem, ao lado de um maior suporte para comentar e direcionar a “leitura” audiovisual: o texto.

Conclusões

Considera-se epílogo conclusivo por acreditar-se que a discussão sobre produções de vídeos populares está longe de chegar ao final, se é que isto será possível. Na verdade, enquanto a sociedade estiver disposta, e interessada, em desenvolver novas formas de produção e exibição de produtos audiovisuais as possibilidades estarão abertas. O mesmo ocorre com os desenvolvimentos tecnológicos, que já surgem obsoletos.

Mas, apesar de tanta incerteza, este estudo conclui que o vídeo popular ganhou força com a chegada das novas tecnologias digitais de produção audiovisual. Agora é possível e acessível produzir uma obra audiovisual, seja qual for a finalidade desta, ou sua linguagem narrativa. É possível reunir todo o equipamento necessário para se produzir uma mensagem audiovisual (esta é a finalidade de um vídeo popular) em um artefato digital e colocá-lo no bolso, e ainda distribuir o material instantaneamente para um grupo de contatos. Esta tarefa pode ser realizada por um telefone celular, por exemplo. Também tornou-se possível produzir um vídeo popular com câmeras digitais de qualidade 3 CCD e finalizá-lo em um computador pessoal portátil, e ainda gravar cópias para distribuição em DVD, facilitando, assim, a ampliação da mensagem, evitando a necessidade de envolvimento de grandes empresas em produções de cópias ou na finalização destas obras por produtoras. Muitos programas de edição de vídeo existentes no mercado são gratuitos e auto-explicativos e estão de acordo com a necessidade de vídeos com tais finalidades.

Conclui-se, também, com este breve estudo, que as produções de vídeo popular ganharam um forte aliado: a tecnologia de vídeo digital, que substitui o vídeo eletrônico analógico de forma eficaz e ainda amplia a difusão destes movimentos sociais.

Agora, só não produz vídeos os grupos que não têm interesse em tal iniciativa, pois com pequenas quantias pode-se formatar estruturas suficientes e eficientes de produção audiovisual, o que não ocorria em meados da década de 1980,

quando Santoro desenvolveu seus estudos. O que poderia alcançar cifras possíveis para um grupo organizado agora está ao alcance de qualquer grupo, mesmo com pouca estrutura financeira.

Por fim, conclui-se que Santoro (1989), mesmo com a desatualização justificada pela rápida evolução tecnológica à qual a sociedade está exposta, conseguiu fornecer uma obra rica e com contribuições importantes para o desenvolvimento, ou ao menos à compreensão do vídeo popular no Brasil e na América Latina, onde produz-se constantemente vídeos populares por pequenos grupos, e realizam-se concursos e festivais onde participam somente obras independentes, que freqüentemente oferecem discursos sociais.

Bibliografia

ISLAS, Octavio. *Internet y la obligada remediación de la televisión*. **Revista Mattered Primma**: Revista de pesquisa dos cursos de Comunicação Social – Jornalismo e Publicidade – das Faculdades COC. Ribeirão Preto: Faculdades COC, ano 01, v. 01, 2007. p. 11-22

LEONE, Eduardo. **Reflexões sobre a montagem cinematográfica**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

MANOVICH, Lev. *The Language of new media*. EUA: MIT Press, 2001.

MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem (*understanding media*)**. São Paulo: Cultrix, 2005, 18ª ed.

RENÓ, Denis Porto. **O cinema interativo é possível**. Revista Razón y Palabra, ano 12, v. 58, ago.2007-a. ISSN 1605-4806. Disponível em <http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n58/dreno.html>.

RENÓ, Denis Porto. **YouTube: o mediador da cultura popular no ciberespaço**. Revista Latina, ano 10, mai. 2007-b. ISSN 1138-5820. Disponível em http://www.ull.es/publicaciones/latina/200717Denis_Reno.htm.

RENÓ, Denis Porto. **Comunicação e cidadania: gritos folkcomunicacionais latino-americanos no YouTube**. In III Congreso Latinoamericano y Caribeño de Comunicación, 2007-c, Loja – Ecuador. Anais eletrônicos. 1 CD-ROM.

RENÓ, Denis Porto. **Luis Ramiro Beltrán: o pensador latino-americano das políticas de comunicação de massa**. BOCC, 2007-d. ISSN 1645-3137. Disponível em <http://www.bocc.ubi.pt/pag/reno-denis-latino-americano-luis-ramiro-beltran.pdf>.

RENÓ, Denis. **Características comunicacionais do documentarismo na Internet: estudo de caso site Porta Curtas**. Dissertação de Mestrado em Comunicação – PÓSCOM – UMESP, 2006.

ROTH, Laurent. A câmera DV: órgão de um corpo em mutação In MOURÃO, Maria Dora & LABAKI, Amir. **O cinema do real**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

SANTAELLA, Lúcia. **Navegar no ciberespaço: o perfil cognitivo do leitor imersivo**. São Paulo: Paulus, 2004.

SANTORO, Luiz Fernando. **A imagem nas mãos: o vídeo popular no Brasil**. São Paulo: Summus, 1989.

VILCHES, Lorenzo. **A migração digital**. São Paulo: Loyola, 2003.

XAVIER, Ismail (2005). **O discurso cinematográfico**. São Paulo: Paz e Terra, 3ª ed.

Notas

1 SANTORO, Luiz Fernando. A imagem nas mãos: o vídeo popular do Brasil. São Paulo: Summus, 1989.

2 Luiz Fernando Santoro é um dos mais importantes estudiosos sobre produção de vídeo no Brasil, em especial sobre vídeos populares. Suas obras foram produzidas com intensidade nas décadas de 1980 e 1990. Atualmente, se dedica a pesquisas sobre comunicação comunitária,

3 Plot é o assunto principal de um roteiro, considerado o guia narrativo de uma obra audiovisual.

Denis Porto

Jornalista, mestre e doutorando no programa de pós-graduação em Comunicação Social da Universidade Metodista de São Paulo, onde investiga sobre cinema interativo. É professor visitante da Universidade Técnica Particular de Loja, Equador, e membro-fundador da Red INAV - Red Iberoamericana de Narrativas Audiovisuales. Site: www.ojosenelmundo.com. Blog www.ojosenelmundo.blogspot.com.

Elizabeth Moraes Conçalves

Doutora em Comunicação social pela Universidade Metodista de São Paulo (1999), mestre em Língua Portuguesa pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (1989) e graduada em Letras pela Universidade Metodista de São Paulo (1978), professora do programa de pós-graduação em Comunicação Social. Site pessoal: www.elizabethgoncalves.pro.br



© Derechos Reservados 1996- 2007

Razón y Palabra es una publicación electrónica editada por el Proyecto Internet del ITESM Campus Estado de México.