

“MANIFESTAÇÕES DO VÍDEO: LINGUAGEM E TEATRALIDADE”**“VIDEO MANIFESTATIONS: LANGUAGE AND THEATRICALITY”****DOI 10.70860/ufnt.entreletras.e18881****Gláucio Henrique Matsushita Moro¹**

Resumo: Este estudo investiga o vídeo como meio de linguagem visual e expressão teatral e educacional. É explorada a história do vídeo, desde a tecnologia analógica até o digital, e sua influência na democratização como produto cultural. É analisada a linguagem do vídeo, e sua capacidade de desafiar convenções estéticas e socioculturais. É discutida também a teatralidade inerente ao vídeo e sua relação com a performance humana. Por fim é destacada a importância da educação estética e o vídeo como forma de arte e voz ativa em camadas invisíveis na sociedade e o possível papel transformador na educação, cultura, e linguagem contemporânea.

Palavras-chave: Vídeo; Linguagem; Teatralidade; Educação Estética.

Abstract: This study investigates video as a medium of visual language and theatrical and educational expression. It explores the history of video, from analog to digital technology, and its influence on democratization as a cultural product. The language of video is analyzed, examining its capacity to challenge aesthetic and sociocultural conventions. The inherent theatricality of video and its relationship with human performance is also discussed. Finally, the importance of aesthetic education and video as a form of art and active voice in invisible layers of society is highlighted, along with its potential transformative role in education, culture, and contemporary language.

Keywords: Video; Language; Theatricality; Aesthetic Education.

Introdução

O vídeo é uma forma de linguagem e expressão. É por meio dessa afirmação que podemos contextualizar os formatos de comunicação e os fenômenos na sua digressão histórica de uso e aplicação estética. É preciso pensar que o vídeo é um meio de comunicação e expressão, para que possamos adentrar aos aspectos de acessibilidade, arte, experimentação, linguagem estética e teatralidade. Será feita uma abordagem do vídeo, desde sua concepção como uma tecnologia analógica até sua ubiquidade contemporânea nas redes sociais e como tem desempenhado um papel multifacetado na comunicação visual e na expressão artística. Na

¹ Professor na Pontifícia Universidade Católica do Paraná (PUCPR). Doutor em Tecnologia pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR) e mestre em Tecnologias da Inteligência e Design Digital pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Pesquisador nas áreas de Imagem, Vídeo e Linguagem. E-mail: ghmoro@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7172-2153>.

reflexão das manifestações do vídeo, serão tratadas as raízes históricas deste meio, desde os primórdios das fitas magnéticas até o período digital, onde cada sujeito é um potencial criador de conteúdo.

Inicialmente, é explorada a evolução tecnológica do vídeo e seu caminho rumo ao impacto de uma democratização do acesso à produção audiovisual. Será trabalhado juntamente com o pensamento de Machado (1988) uma análise histórica, social e tecnológica na maneira como as imagens em movimento são capturadas, compartilhadas e consumidas, indo desde o início da criação da fita magnética até a popularização e uso dos vídeos nas câmeras de celulares. Essa democratização ampliou o alcance da expressão visual e deu voz a comunidades marginalizadas, o que possibilitou novas formas de representação e engajamento tendo o vídeo como mediador.

Além disso, é adentrado no terreno fértil da linguagem do vídeo, explorando como os artistas visuais e cineastas utilizaram este meio para desafiar convenções estabelecidas e explorar novas possibilidades estéticas e conceituais. Do início da videoarte nas décadas de 1960 e 1970 à proliferação de vídeos caseiros na era das câmeras VHS, este ensaio pretende elaborar historicamente e teoricamente a emergência de uma linguagem visual, enraizada na interseção entre imagem, som e tecnologia. Para isso, baseado nas obras de Eisenstein (2002) e Flusser (1985) em seus estudos sobre a imagem, linguagem servirão de embasamento teórico.

Contemplamos também a teatralidade inerente ao vídeo, corroborando com o pensamento de teatralidade de Gonçalves (2022) e Schiller (2002), examinando como a performance humana se desdobra diante da câmera e como a educação estética no vídeo influencia nossa percepção e interpretação do mundo. Da intimidade dos vídeos domésticos aos conteúdos nas redes sociais, cada imagem em movimento é uma expressão de linguagem cultural, uma narrativa não explicitada que reflete e molda as complexidades da vida cotidiana.

Por fim, consideramos a importância da educação estética nessa apreciação e compreensão do vídeo como uma forma de arte e expressão. No ecossistema audiovisual em constante desenvolvimento, a educação estética capacita-nos a ler criticamente as imagens em movimento, interrogar seu significado e impacto, e participar ativamente da construção e interpretação do mundo visual que nos cerca.

1 O que é vídeo? (Aqui, neste ensaio)

O vídeo é um formato de gravação e reprodução de imagens em movimento que se tornou uma ferramenta central na comunicação visual contemporânea. Assim, o vídeo neste

ensaio é tido como uma tecnologia criada não para uma produção ou uma pré-produção de gravação como o cinema. Apesar de muitas vertentes não fazerem distinção entre o vídeo, o cinema ou o filme, podemos dizer que o vídeo surge como uma extensão das tecnologias de transmissão de televisão, tendo suas raízes na era analógica, quando as imagens eram capturadas e transmitidas através de sinais eletromagnéticos, ou seja, uma imagem eletrônica.

O termo vídeo abrange o conjunto de todos esses fenômenos significantes que se deixam estruturar na forma simbólica da imagem eletrônica, ou seja, como imagem codificada em linhas sucessivas de retículas luminosas (Machado, 1988, p. 7).

Antigamente, as televisões transmitiam um programa ao vivo e, por incrível que pareça, muitos desses programas não eram registrados, pois não havia nenhuma tecnologia disponível para capturar essas imagens em uma programação de tantas horas.

Segundo Machado (2000), a criação da fita magnética a partir da década de 1950 marcou um avanço significativo na história da tecnologia de gravação de áudio e vídeo. Surgida no período de pós-Segunda Guerra Mundial, a fita magnética revolucionou a maneira como as informações sonoras e visuais eram capturadas, armazenadas e reproduzidas. Desenvolvida inicialmente para gravação de áudio, a fita magnética consistia em uma fina camada de material magnético, como óxido de ferro, cobalto ou cromo, aplicada em uma base de plástico ou papel. O processo de gravação ocorria quando um cabeçote magnético aplicava um campo variável na fita, alinhando as partículas magnéticas de acordo com as variações de som ou imagem. Essa tecnologia permitia maior fidelidade na reprodução do som e uma facilidade sem precedentes na edição e duplicação de conteúdo. Com o tempo, a fita magnética foi adaptada para a gravação de vídeo para a TV, levando ao desenvolvimento de formatos como o VHS, Betamax e U-matic, que se tornaram os principais meios de armazenamento e distribuição de conteúdo visual, chamados de videoteipes.

Por incrível que pareça, essa tecnologia foi coexistindo com o digital nas TVs até meados dos anos 2010 quando foi definitivamente substituída pela transmissão do sistema digital. A criação da fita magnética não apenas transformou a indústria do entretenimento e comunicação, mas também abriu novas possibilidades criativas e expressivas para artistas e cineastas, inaugurando um período mais democrático do acesso ao áudio e vídeo. Antes da fita, tínhamos apenas a produção cinematográfica, um empreendimento custoso e complexo devido ao uso de películas com base em nitrato de prata e construções complexas de pré-produção. Até a popularização do vídeo de fita magnética, o processo de pré-produção, filmagem e pós-produção exigia recursos significativos e uma infraestrutura especializada dentro de uma esteira

definida por uma *praxis* surgida na vertente hollywoodiana. A utilização de películas de nitrato de prata que o cinema sempre utilizou em seus filmes, embora oferecesse uma qualidade de imagem excepcional, apresentava desafios significativos para a produção e gravação. Além disso, o alto custo dessas películas, juntamente com os equipamentos de filmagem e estúdios necessários, limitava o acesso apenas a grandes estúdios e cineastas com orçamentos substanciais. Em contraste, o advento do vídeo de fita magnética trouxe uma alternativa mais acessível e prática para a produção de conteúdo audiovisual. Com equipamentos de gravação e edição mais acessíveis e a facilidade de armazenamento e duplicação, o vídeo de fita magnética permitiu uma democratização sem precedentes na criação e distribuição de filmes e vídeos. Essa transição deu origem a uma nova geração de *videomakers* independentes e artistas visuais, que puderam explorar e experimentar a linguagem e a imagem de maneiras antes inimagináveis, graças à acessibilidade e economia do vídeo em comparação com as películas de nitrato de prata.

2 Possibilidades do vídeo como linguagem, arte e experimentação

As décadas de 1960 e 1970 testemunharam uma inovação na arte visual com o surgimento de um movimento que, graças a popularização da fita magnética, permitiu que as imagens pudessem ser experimentadas de maneiras diversas. Em contraste com o cinema tradicional, a videoarte emergiu como uma forma de expressão que desafiava as convenções estabelecidas, explorando novas possibilidades criativas e conceituais dos preceitos de linguagem, estética, militância política, cultural e social.

A videoarte foi fortemente influenciada pelo contexto sociopolítico da época, caracterizado por movimentos de contracultura, avanços tecnológicos e questionamentos das hierarquias artísticas tradicionais. Artistas como Nam June Paik, Shigeo Kubota, Bill Viola, Joan Jonas e Bruce Nauman foram pioneiros nesse campo, experimentando com a interseção entre vídeo, performance, instalação e outras formas de arte. Uma das características mais marcantes da videoarte é sua capacidade de capturar a efemeridade e a experimentalidade do momento presente. O cinema convencional exige uma produção elaborada e custosa, a televisão também tem seus processos bem definidos de construção e linguagem, já a videoarte permitiu uma abordagem mais imediata e acessível à criação visual. Isso incentivou uma nova geração de artistas a explorar temas pessoais, políticos e sociais de forma direta e autêntica.

Um exemplo, a videoarte “Beatles Electronic”, criada em 1966 por Nam June Paik utiliza televisores modificados e reconfigurados para criar uma instalação imersiva sonora e

imagética hipnótica, com imagens desconfiguradas e corpos deformados pelas linhas do televisor. Inspirado pelo impacto cultural dos Beatles e pela crescente influência da cultura pop na sociedade, Paik transformou a música e a imagem em uma experiência visual e sonora única. "Beatles Electronique" não apenas encapsula o espírito experimental da época, mas também antecipa o papel central que o vídeo viria a desempenhar na cultura contemporânea. Ao desafiar as fronteiras entre arte, música e tecnologia, Paik expandiu os limites da expressão artística da linguagem, reconfigurou o corpo e subverteu a teatralidade do vídeo original, mostrando que o vídeo pode proporcionar e transformar de maneira crítica um dos maiores hits pops culturais da época.

Além disso, a videoarte abriu novos caminhos para a experimentação estética, desafiando as noções tradicionais de narrativa, tempo e espaço. Os artistas encontraram na tecnologia de vídeo uma ferramenta flexível e maleável, capaz de manipular imagens, sons e texturas de maneiras inovadoras.

Aliados ao processo de barateamento da fita magnética, os aparelhos portáteis também trouxeram uma acessibilidade nas produções de vídeo. A lendária câmera portátil Sony Portapak, surgida no final da década de 1960, desempenhou um papel crucial no desenvolvimento e popularização do vídeo. Este dispositivo portátil de gravação de vídeo permitiu que artistas e cineastas capturassem imagens em movimento de forma acessível e conveniente, desbloqueando novas possibilidades criativas e conceituais. Antes, as câmeras de vídeo eram grandes, volumosas e extremamente caras, limitando severamente o acesso à tecnologia de gravação de vídeo. Com o Portapak, no entanto, os artistas podiam carregar consigo uma câmera de vídeo compacta e gravar imagens em qualquer lugar, desafiando as restrições físicas e geográficas da produção cinematográfica convencional.

A portabilidade e facilidade do Portapak incentivaram uma abordagem mais experimental e improvisada à produção de vídeo, permitindo que os artistas explorassem temas pessoais e políticos de forma mais direta e autêntica. Ao contrário do cinema tradicional, que muitas vezes exigia uma produção elaborada e uma equipe técnica extensa, a câmera permitia uma abordagem mais intimista e independente à criação visual, capacitando os artistas a assumirem o controle total de seu processo criativo. Antes da invenção do Portapak, fundir imagens com som era um processo muito mais complicado, mas, a partir daquele momento, era possível filmar e editar todo o material em um único equipamento.

Além disso, a disponibilidade do Portapak facilitou a disseminação da videoarte como um movimento cultural. Com o surgimento de festivais de vídeo e espaços de exposição

dedicados à videoarte em todo o mundo, os artistas tiveram a oportunidade de compartilhar suas obras com um público mais amplo e diversificado. À medida que a tecnologia de gravação de vídeo por câmeras portáteis avançava, os programas de notícias de TV alteravam seus complexos processos de produção cinematográfica, optando pela simplicidade e rapidez proporcionadas pelas gravações em vídeo.

A portabilidade, a acessibilidade e a versatilidade do Portapak o tornaram um marco na história da videoarte, demonstrando o poder transformador da tecnologia para democratizar a expressão visual e promover a inovação artística.

Corroboro com o pensamento de Dubois (2004) que a natureza experimental é a base do vídeo. É uma das suas características distintivas sendo mais do que uma simples ferramenta de registro; é um espaço de exploração e descoberta, onde se pode desafiar convenções e expandir os limites da expressão visual. A abordagem experimental, segundo Machado (1988), é fundamental para o processo de pesquisa artística, pois permite aos artistas explorar novas ideias, técnicas e conceitos.

No entanto, a emergência da videoarte também levantou questões sobre sua legitimidade e status como forma artística. Muitos críticos e instituições tradicionais inicialmente resistiram à videoarte, considerando-a uma forma marginal ou efêmera de expressão (Machado, 1988). No entanto, ao longo das décadas seguintes, a videoarte ganhou reconhecimento e aceitação, estabelecendo-se como uma forma de arte legítima e influente.

Talvez a crítica se olhada por um outro viés seja mais elogiosa do que nociva nesse caso. De fato, era marginal, pois se valia de equipamentos mais acessíveis do que no cinema convencional e efêmera, pois tinha em sua gênese a constante mutação da construção da imagem por meios experimentais não convencionais que a estrutura clássica da imagem tinha. A videoarte representou um momento de ruptura e renovação na história da arte visual. Ao desafiar as convenções estabelecidas e ampliar o escopo da expressão criativa, abriu novos horizontes para a experimentação estética e a democratização da linguagem visual.

O Portapak também se tornou uma ferramenta essencial para comunidades artísticas emergentes, expandindo a experimentação da videoarte e permitindo experimentalismos com pessoas capturando eventos ao vivo, performances e manifestações políticas de forma rápida e eficaz.

Esse tipo de experimentação estética espontânea pode ser visto no documentário de 1977 de Alan e Susan Raymond, *The Police Tapes*. O Documentário oferece uma visão única e imersiva da rotina de policiais do Departamento de Polícia de Nova York. Ele foi filmado

inteiramente com uma Portapak, capturando a vida cotidiana dos policiais em um estilo de cinema direto, sem interrupções ou recriações. O documentário mostra diversas ocorrências, desde casos de violência doméstica e assaltos até acidentes de trânsito e prisões. Ao mergulhar nas experiências e desafios enfrentados pelos policiais, o vídeo oferece uma visão crua do trabalho policial, destacando questões como violência urbana, racismo e a complexidade das relações entre a polícia e a comunidade.

Em um mundo marcado por tumultos políticos globais o vídeo portátil era uma independência e autenticidade para as pessoas conectadas com seu tempo.

Foi preciso esperar até o surgimento do videoteipe (1952, segundo algumas fontes; 1956, segundo outras), do Portapak (1965) e do videocassete (1970) para que as possibilidades da televisão enquanto sistema expressivo viessem a ser exploradas por uma geração de artistas e videomakers disposta a transformar a imagem eletrônica num fato da cultura do nosso tempo (Machado, 1988, p. 9).

Ao longo das décadas seguintes, o legado do Portapak continuou a influenciar a produção de vídeo, inspirando uma nova geração de artistas a explorar as possibilidades do meio e da fita magnética como um condutor de processos de documentação dos corpos e das realidades nela construídas.

3 O vídeo, tecnologia e linguagem como constructo sociocultural

Nos primórdios da televisão, o vídeo era predominantemente analógico, empregando fitas magnéticas para gravar e reproduzir imagens. As fitas de vídeo, como as populares VHS e Betamax, tornaram-se sinônimo de entretenimento doméstico, permitindo que as pessoas gravassem e assistissem a programas de televisão, filmes e vídeos caseiros no conforto de suas casas. Essa democratização do acesso ao entretenimento visual foi um marco na história da cultura popular, transformando a maneira como as pessoas consumiam mídia e interagiam com o mundo ao seu redor.

O maior uso de equipamentos de vídeo caseiros, como as câmeras VHS, durante as décadas de 1970 e 1980, introduziu uma nova era de experimentação visual e criativa. De produção acessível e barata, as câmeras VHS eram fáceis de usar, permitindo que indivíduos comuns registrassem suas experiências e narrativas pessoais de maneira direta e íntima. Essa democratização do processo de criação audiovisual incentivou uma ampla gama de experimentações estéticas e narrativas, desde vídeos domésticos familiares até produções artísticas e documentais independentes. Além disso, as limitações técnicas dos formatos de

gravação da época, como a qualidade de imagem e o tempo de gravação limitado das fitas VHS, inspiraram uma abordagem mais criativa e exploratória por parte dos cineastas amadores e artistas visuais. O uso de efeitos improvisados, edição analógica e manipulação da estética do vídeo tornaram-se características do meio, evidenciando como as formas de gravação foram, em si mesmas, processos experimentais que moldaram a linguagem visual e influenciaram profundamente a cultura contemporânea.

Muitas vezes as manifestações visuais são equivocadamente vistas como superficiais ou apenas decorativas, ignorando-se sua profundidade semântica. Essa visão restrita não reconhece o potencial inerente das imagens como construtoras sociais de significado e formas autênticas de linguagem, capazes tanto de comunicar quanto de gerar entendimento crítico. Flusser (1985) discute a capacidade linguística latente presente nas imagens.

O caráter mágico das imagens é essencial para a compreensão das suas mensagens. Imagens são códigos que traduzem eventos em situações, processos em cenas. Não que as imagens eternalizem eventos; elas substituem eventos por cenas. E tal poder mágico, inerente à estruturação plena da imagem, domina a dialética interna da imagem, própria a toda mediação, e nela se manifesta de forma incomparável (Flusser, 1985, p. 7).

Imagens que são de construções sociais, que partem de um princípio de montagem e estão conectadas à compreensão dos signos e às conexões que, no contexto de modelos imagéticos, têm o potencial de gerar interações significativas e culturais. Eisenstein (2002) comenta sobre o vídeo como linguagem em seus ensaios sobre o processo intelectual de associação das formas da imagem/montagem. Ele faz um contraponto entre os kanjis japoneses e as imagens audiovisuais, considerando que ambas criam associações de significado entre elas. Ou seja, a imagem é uma linguagem, uma língua.

A imagem para água e a imagem para um olho significa "chorar"; a figura de uma orelha perto do desenho de uma porta= "ouvir"; um cachorro + uma boca= "latir"; uma boca+ uma criança= "gritar"; uma boca + um pássaro = cantar uma faca+ um coração = "tristeza", e assim por diante. Mas isto é - montagem! Sim. É exatamente o que fazemos no cinema, combinando planos que são descritivos, isolados em significado, neutros em conteúdo - em contextos e séries intelectuais. Este é um meio e um método inevitável em qualquer exposição cinematográfica. E, numa forma condensada e purificada, o ponto de partida do "cinema intelectual" (Eisenstein, 2002, p. 37).

Assim, cada imagem de vídeo VHS gravada em casa, cada registro de casamento, cada vídeo do cotidiano é uma forma de expressão de linguagem cultural, são assim, manifestações do vídeo. Bakhtin nos lembra como a língua estabelece relações entre o seu conteúdo ideológico

e o sentido de vivência. “A língua, no seu uso prático, é inseparável de seu conteúdo ideológico ou relativo à vida [...] se concedermos um estatuto separado à forma linguística vazia de ideologia, só encontraremos sinais e não mais signos da linguagem.” (Bakhtin, 2004, p. 96).

Os vídeos representam uma rica tapeçaria de constructos socioculturais, agindo como narrativas não explicitadas, mas profundamente enraizadas, que moldam e refletem as complexidades da vida cotidiana. Estes vídeos capturam não apenas momentos singulares e eventos familiares, mas também revelam valores, crenças e dinâmicas sociais que permeiam a vida das pessoas. Desde celebrações familiares até registros de eventos históricos, os vídeos domésticos são testemunhas silenciosas do tecido social em constante construção. Além disso, eles servem como uma forma de documentação cultural, preservando tradições, rituais e modos de vida para as gerações futuras. Nesse sentido, os vídeos são verdadeiras teorias não percebidas diretamente, que oferecem materiais valiosos sobre a natureza fluida e multifacetada da cultura e da identidade humanas.

4 Performatividade humana no vídeo

Se considerarmos que todo vídeo é um constructo sociocultural de expressão de uma identidade humana, podemos perceber que a teatralidade está presente em todos os momentos, como um fluxo contínuo dessa expressão. A teatralidade no vídeo não se limita apenas às performances ou encenações explícitas, mas está intrínseca na forma como as pessoas se apresentam diante da câmera, como escolhem se comportar e se expressar, e como constroem narrativas visuais que refletem suas identidades individuais e coletivas. Desde os gestos mais sutis até as dramatizações mais elaboradas, a teatralidade permeia todas as camadas do vídeo, revelando aspectos profundos da condição humana e da experiência vivida. Assim, a compreensão da teatralidade no contexto do vídeo não apenas amplia nossa apreciação estética da forma visual, mas também nos permite explorar as complexidades da performance humana e da construção da identidade em um mundo cada vez mais mediado pela imagem. Ou seja, existe uma forma como trabalhamos a encenação de objetos ou conceitos da imagem, e isso afeta profundamente a maneira como interpretamos essas imagens. É importante considerar que a imagem possui uma dimensão teatral que muitas vezes permeia o processo de interpretação visual. A performatividade de um vídeo de uma reunião em família por exemplo, não está no teatro, mas está cercada de teatralidade em seu discurso, no corpo e em uma educação estética do olhar. A presença de uma câmera, por exemplo de um celular gravando um vídeo já é o suficiente para que a pessoa gravada performe de alguma maneira. Ela interpreta sua vida para

a câmera, ela observa, ela atua. E essa performance comunica, nos dá pistas, informa, documenta, ensina. “O discurso teatral pode, por esta perspectiva, se tornar uma lente eficaz para o enfrentamento e experimento do mundo, especialmente quando se encontram no foco dessa discussão o corpo e a educação estética.” (Gonçalves, 2022, p. 603).

Schiller (2002) afirma que a verdadeira libertação deve, em primeiro lugar, acontecer internamente para que possa se manifestar completamente no mundo exterior. Nesse contexto, ele desenvolve os conceitos de impulsos sensíveis, formais e lúdicos, propondo que a educação estética seja adotada como um meio para alcançar a idealização do ser humano, aquele que é capaz de controlar seus impulsos e busca a humanidade com base em princípios éticos. Schiller vai além do modelo grego, apresentando um caminho para a realização do ser humano ideal, onde a humanização não é vista como um fim em si mesma, mas como um processo contínuo de desenvolvimento pessoal e social.

Assim, esses vídeos que incorporam teatralidade em sua essência, proporcionam um espaço para a exploração criativa e autêntica das diversas facetas humanas. Através do vídeo, sujeitos podem não apenas documentar suas experiências e narrativas pessoais, mas também examinar e reinterpretar a complexidade de sua própria identidade. A teatralidade presente no vídeo se manifesta não apenas nas performances conscientemente encenadas, mas também nos gestos, expressões e interações cotidianas que revelam aspectos profundos da condição humana. Essa é a educação estética que através do vídeo amplia nossa compreensão da linguagem visual em uma complexa diátese.

5 Por espaços mais democráticos do vídeo

Partindo para um cenário atual, onde uma parcela grande das pessoas tem câmeras nos seus celulares, o vídeo se tornou uma ferramenta quase que onipresente, permitindo que um número expressivo de pessoas capture e compartilhe suas construções instantaneamente. Este fenômeno transformou radicalmente a maneira como consumimos e produzimos conteúdos imagéticos, criando um ecossistema digital altamente visual. A ubiquidade das câmeras de celulares e a facilidade de acesso à internet permitiram que sujeitos de todas as origens e contextos sociais se tornassem produtores de conteúdo, alimentando uma explosão de vídeos que abrangem uma ampla gama de propósitos e temas. Desde vídeos caseiros que documentam momentos do cotidiano até vídeos virais que capturam eventos significativos, as câmeras de celulares se tornaram uma poderosa ferramenta para informar, documentar, exibir, militar e entreter. Nas redes sociais, plataformas de compartilhamento de vídeo e aplicativos de

mensagens, milhões de vídeos são postados a cada minuto, refletindo a diversidade de experiências, perspectivas e narrativas que compõem o tecido da sociedade contemporânea.

Essa democratização do acesso à produção de vídeo democratizou também o acesso à informação e à expressão, permitindo que vozes antes marginalizadas ou silenciadas encontrem um público e façam ouvir seus pontos de vista.

Em um cenário atual, o acesso à produção e consumo de vídeos se tornou-se um pouco mais democratizado. Com a popularização de dispositivos móveis e conexões de internet, as barreiras tradicionais de entrada na produção audiovisual foram significativamente reduzidas. Atualmente, o conteúdo de vídeos online alcança 99,6% dos brasileiros entre desktops, TVs e celulares com o tempo médio de consumo de 5h17 minutos por dia², um número altamente expressivo se compararmos ao acesso a própria televisão algumas décadas atrás e ao cinema.

Hoje, pessoas de todas as origens e regiões do país têm a oportunidade de criar, compartilhar e consumir vídeos, ampliando assim o alcance e a diversidade das vozes presentes no cenário audiovisual brasileiro. Esse aumento no acesso tem implicações profundas na forma como a sociedade se comunica, se informa e se engaja com questões sociais e culturais. É nesse espaço que vozes marginalizadas, programas que não entrariam em uma grade clássica de um programa de TV tem visibilidade e hoje tem representação dentro de redes sociais como criadores de conteúdo. Um pequeno exemplo de todas essas interações, o caso de Preta Rara, uma figura proeminente na comunidade negra e feminista, cuja atuação dentro dos meios digitais aborda temas cruciais relacionados à representatividade, empoderamento e justiça social. Por meio de seus canais no Instagram e YouTube, ela emprega vídeos para amplificar vozes marginalizadas, desafiar estereótipos e fomentar a inclusão. Existe até uma web série documental intitulada "Nossa Voz Ecoa"³, de 2017 que serve como um espaço de diálogo aberto, onde questões como racismo, machismo e luta por direitos são discutidas de forma franca e autêntica. Ademais, em seus vídeos, Preta Rara apresenta sua família e compartilha detalhes de sua trajetória pessoal, oferecendo um vislumbre de sua vida e experiências fortalecendo a visibilidade dos movimentos por igualdade e justiça na nossa sociedade.

A educação estética refere-se à atitude do sujeito perante o mundo, o estabelecimento de uma relação sensível, de beleza, de harmonia com o mundo - relação que está se ampliando para outros campos que não somente o da arte-educação (Duarte Júnior, 2006, apud Amorim;

² Encontrado em: <https://kantarihopemedia.com/conteudo/conteudo-em-video-alcanca-996-dos-brasileiros/> Acesso em: 12 fev. 2024.

³ Encontrado em: <https://www.youtube.com/watch?v=CPqgKNiPRIA> Acesso em: 12 fev. 2024.

Castanho, 2008, p. 1180). A educação estética abrange uma postura sensível e receptiva não se restringe apenas ao campo da arte-educação, mas se estende a diversos aspectos da vida cotidiana. Nesse sentido, a compreensão e a apreciação da estética não são apenas atividades passivas, mas sim atitudes ativas que moldam nossa percepção e interação com o mundo. Quando aplicado ao contexto do vídeo, essa ideia nos capacita a desenvolver uma leitura crítica dessas imagens em movimento, permitindo-nos não apenas apreciar, mas também questionar e interpretar seu significado e impacto.

Considerações finais

Existe o desafio de aprender a ler a imagem de maneira crítica é essencial para navegar no mundo contemporâneo, onde somos constantemente bombardeados por uma infinidade de relações imagéticas através dos meios digitais. Ao desenvolver essa habilidade, somos capazes de discernir entre diferentes representações visuais, identificar possíveis vieses e manipulações, e formar nossas próprias opiniões de forma informada e consciente. Assim, pensar em uma postura dessa relação com educação estética emerge como uma ferramenta poderosa para capacitar e não apenas apreciar a beleza do mundo ao seu redor, mas também a interpretar e questionar as imagens e mensagens visuais que encontramos em seu dia a dia, que são muitas e não tem a intenção de formar, mas muitas vezes de confundir a nossa percepção.

Lamentavelmente, a esteticidade cotidiana está poluída pelo marketing e pelo uso inescrupuloso dos valores da beleza e da percepção. Como nos vemos pelo outro, como somos acariciados ou maltratados pelo outro? Como dar qualidade ao que somos ao nos relacionarmos com o que existe e se mostra a nós, aliando a superfície à profundidade mais ampla que a contém? Se pensarmos assim, há estéticas que transcendem o vivido e tocam no sagrado que nos constitui (Meira, 2006, apud Amorim; Castanho, 2008, p. 1181).

Assim, ao explorarmos as manifestações do vídeo ao longo da história, reconhecemos não apenas sua importância como meio de comunicação e expressão, mas também sua capacidade de transformar e enriquecer nossa compreensão da condição humana e da cultura contemporânea. No entanto, é importante reconhecer que, embora o acesso tenha aumentado, ainda existem desafios significativos em relação à qualidade, visibilidade algorítmica, autenticidade e equidade na produção e distribuição de conteúdo do vídeo. Nesse contexto, explorar os espaços mais democráticos do vídeo é fundamental para compreendermos o impacto e o potencial transformador dessa forma de comunicação na sociedade.

No entanto, junto com os benefícios da democratização do vídeo, surgem também desafios relacionados à veracidade, autenticidade e ética na produção e consumo de conteúdo audiovisual. Nesse contexto, o cenário atual de vídeos produzidos por câmeras de celulares é caracterizado por uma interseção complexa entre tecnologia, cultura e sociedade, moldando e sendo moldado pelas forças e dinâmicas em constante mudança do mundo digital e da vida moderna.

Essas leituras podem ser equivocadas exatamente por evocar processos contidos nas entrelinhas da imagem, na intelectualidade dessa absorção da comunicação. Mas há de se pensar em um processo crítico de educação estética ao promover a compreensão crítica da linguagem visual e da estética, devemos nos capacitar como sujeitos e analisar e interpretar de maneira reflexiva. Isso envolve não apenas desenvolver habilidades técnicas para avaliar a qualidade técnica dos vídeos, mas também cultivar uma consciência mais profunda dos contextos sociais, culturais e políticos nos quais os vídeos são produzidos e compartilhados. Seria uma educação estética em que os sujeitos são incentivados a questionar as motivações por trás da produção de vídeos, a identificar possíveis vertentes e manipulações, e a buscar múltiplas perspectivas para obter uma compreensão mais completa e precisa dos temas abordados. Ao capacitar as pessoas a serem críticos e conscientes consumidores desempenhando um papel fundamental na promoção da alfabetização midiática e na construção de uma sociedade mais informada, engajada e resistente à desinformação e mais democrática na sua produção.

Isso se dá pois o vídeo está em um processo de aparato de expressão poderoso de captura e linguagem, é cultura, informação e educação e ao mesmo tempo é resgate, e desde sua concepção inicial, foi e é registro.

Bucci (2008) cita como muitas das imagens muitas vezes não são as mais tecnicamente perfeitas, mas o simples olhar para uma fotografia antiga de família, suscita uma memória que altera a sua realidade presente, cria reflexões das figuras envolvidas na imagem, constrói algo do qual ele chama de presente expandido.

As imagens da família vivificam o passado, e assim, expandem o presente (...) se manifesta como um presente expandido. Na falta de uma analogia melhor, digo que está próxima da temporalidade de um sonho, dentro do qual o que se passou há 25 anos continua se passando com a mesma carga de novidade (Bucci, 2008, p. 74, 75).

Esse presente expandido aplica-se as imagens em movimento, nos vídeos de família, vídeos novos e antigos de educação nas redes, nas mais variadas formas de manifestações do

vídeo em que estão relacionadas. São motivadores de memória, produzem uma narrativa de inserção ao presente daquele momento, contam uma história. É comum olhar para o vídeo e aliar a essas manifestações elementos da nossa própria realidade que constroem linguagens subjetivas por meio de um presente expandido das nossas leituras e interpretações, assim o vídeo

[...] possui uma força construtiva simbólica, mergulhado na cultura e na linguagem, e é um símbolo de representação que participa da formação subjetiva do ser humano, acontecendo de maneiras diferentes, dependendo dos processos, culturais, linguísticos, representativos e tecnológicos nos quais as pessoas estão inseridas (Moro, 2016, p. 171).

E por fim, essas manifestações do vídeo tem essa propriedade de educar o presente, registrar o passado, e voltar a expandir o presente quando revisitado e assim, educar e construir um processo reflexivo na construção de um mundo mais informado, engajado e plural.

Referências

- AMORIM Verussi; CASTANHO, Maria. Por uma educação estética na formação universitária de docentes. *Revista Educação e Sociedade*, Campinas, v. 29, n. 105, p. 1167-1184, set./dez. 2008. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0101-73302008000400011>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/es/a/6xKcWL9TkVZXWZwsYr8ykRn/?lang=pt>. Acesso em: 24 jun. 2024.
- BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. Prefácio de Roman Jakobson. Apresentação de Marina Yaguello. Tradução de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. 11. São Paulo: Hucitec, 2004.
- BUCCI, Eugênio. Meu pai, meus irmãos e o tempo. In: MAMMÌ, Lorenzo; SCHWARCZ, Lília. *8 X fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 69-88.
- DUBOIS, Philippe. *Cinema, Vídeo, Godard*, São Paulo: COSAC & NAIFY; 2004
- EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta*. São Paulo: Hucitec, 1985.
- GONÇALVES, Jean Carlos. Discurso teatral, corpo e educação estética: um passeio de bike autoficcional. *Revista Desenredo*, Passo Fundo, v. 18, n. 3, p. 598-610, 2022. DOI: <https://doi.org/10.5335/rdes.v18i3.13880>. Disponível em: <https://seer.upf.br/index.php/rd/article/view/13880>. Acesso em: 24 jun. 2024.
- MACHADO, Arlindo. *A televisão levada a sério*. São Paulo: SENAC, 2000
- MACHADO, Arlindo. *A arte do vídeo*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- MORO, Gláucio Henrique Matsushita. *Pictograma e pictografia: objeto, representação e conceito*. 2016. 177f. Tese (Doutorado em Tecnologia) – Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba, 2016.

SCHILLER, Friedrich. *A educação estética do homem*. São Paulo: Iluminuras, 2002.

Recebido em 08 de março de 2024

Aceito em 24 de junho de 2024