



REVISTA
DE
**CULTURA
VISUAL**

e-ISSN 2184-1284

N.º 11 | 2023

Televisão e Vídeo: Reconfigurações da Comunicação Audiovisual

Television and Video: Reconfigurations of Audiovisual Communication

<https://doi.org/10.21814/vista.4542>

e023001

Luís Miguel Loureiro



Juan Francisco Gutiérrez Lozano



© Autores

Televisão e Vídeo: Reconfigurações da Comunicação Audiovisual

Vista N.º 11 | janeiro – junho 2023 | e023001

Publicado: 31/01/2023

Luís Miguel Loureiro

<https://orcid.org/0000-0003-3201-8013>

Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, Instituto de Ciências Sociais,
Universidade do Minho, Braga, Portugal

Juan Francisco Gutiérrez Lozano

<https://orcid.org/0000-0001-6572-135X>

Departamento de Periodismo, Facultad de Ciencias de la Comunicación, Univer-
sidad de Málaga, Málaga, Espanha

Televisão Obsoleta, Televisão Absoluta?

Os últimos dias de 2004 foram de tragédia e luto. Às primeiras horas de 26 de dezembro, por todo o Oceano Índico, as gigantescas ondas do tsunami que se seguiu a um violento terramoto, varreram zonas costeiras, de Madagáscar à Indonésia, e ceifaram as vidas de centenas de milhares de pessoas. Nos resorts de luxo, turistas de todo o mundo, em pleno gozo das férias de Natal, equipados com *handycams* ou com os primeiros telemóveis com câmara de vídeo incorporada, realizaram um registo, sem precedentes, de imagens em movimento, documentando os trágicos instantes da chegada das ondas do tsunami e da destruição que se seguiu. Mesmo sendo de fraca qualidade para os padrões da transmissão televisiva, esses cliques de vídeo foram, nessa altura e de longe, o principal recurso de imagem das reportagens televisivas sobre o acontecimento. A situação revelou-se, em tudo, semelhante à que sucedera apenas três anos antes, quando as gravações de vídeo amador foram massivamente utilizadas pelos repórteres de televisão na recolha de testemunhos oculares dos atentados de

11 de setembro de 2001 contra as torres gémeas do World Trade Center, em Nova Iorque. Os recursos em vídeo já eram, então, socialmente abundantes, mas só a televisão os conseguia distribuir globalmente — o que sucedia em casos tão distintos como os *reality shows* de apanhados ou as imagens amadoras de acontecimentos incomuns.

É então que surge o YouTube.

Quando, dois meses depois, em fevereiro de 2005, os programadores da Paypal, Chad Hurley, Steve Chen e Jawed Karim, criaram a inovadora plataforma online de partilha de vídeo, estavam ainda marcados pelos recentes acontecimentos no Oceano Índico (McFadden, 2021). Embora existisse já um fácil acesso às ferramentas necessárias para o registo generalizado de acontecimentos do quotidiano, a partilha de vídeo na internet era ainda um processo bastante penoso. Hurley, Chen e Karim assumiram, então, a responsabilidade de resolver o problema. O nome “YouTube” significava, na mente de quem o criou, a televisão que cada um de nós pode produzir e distribuir (McFadden, 2021). Baseava-se não apenas na palavra “you” (tu) mas também na palavra “tube”, uma antiga designação técnica do televisor analógico, construído sobre a tecnologia de um tubo de raios catódicos. Nos seus inícios, no entanto, o YouTube surgiu como uma plataforma totalmente concebida para computadores. Não por muito tempo.

Os últimos 15 anos testemunharam não só a multiplicação de ecrãs, cumprindo promessas e premissas da *cultura da convergência* de Henry Jenkins (2006), ao combinarem as características do computador pessoal com a necessidade de qualidade de imagem da transmissão televisiva, mas também o aumento vertiginoso dos modos ubíquos de produção, acesso e visualização. A imagem de alta definição tornou-se o padrão para a tecnologia de ecrã. Computadores pessoais, portáteis, tablets, smartphones e televisores convergiram quer como tecnologias, quer como plataformas para conteúdos socialmente partilhados. Câmaras de alta definição estão agora amplamente integradas em praticamente todos os smartphones. Os formatos dos ficheiros de vídeo têm vindo a evoluir na sequência do desenvolvimento do software e da infraestrutura da internet, permitindo, quer a captação, produção, edição e difusão de imagens de alta qualidade, quer a distribuição de grandes quantidades de vídeos de produção amadora que, no entanto, conseguem atingir elevados padrões de qualidade de imagem. Mesmo as plataformas de redes sociais baseadas em conteúdos de texto permitem hoje o fácil *upload* e a rápida partilha de vídeos de elevada qualidade.

O cruzamento entre as tecnologias digitais e a recolha, produção e difusão de imagens está, na realidade, a acontecer há pelo menos quatro décadas, fomentando, naturalmente, todo o tipo de debates, dos puramente técnicos às análises sobre as suas repercussões filosóficas e sociológicas.

Ao propor um pensamento da televisão, como *tecnologia e forma cultural*, Raymond Williams (1974/2003) antecipou um conjunto de ideias basilares que alimentariam, nas décadas seguintes, uma vasta gama de debates científicos em torno do *medium*, das suas tecnologias e dos seus impactos sociais e comunica-

cionais. Definindo o *fluxo* como elemento fundamental do *broadcast*, Williams assinalou, desde logo, a tendência de mudança da programação televisiva, da *sequência* para o *fluxo* — acompanhada de uma então crescente percepção de que as sólidas unidades da programação estavam a ser reconfiguradas por lógicas de colagem e mistura, como os intervalos publicitários, mas também pela interação combinada entre os canais de televisão e os seus telespectadores. Note-se, contudo, que a proposta de Raymond Williams estava alicerçada na televisão analógica, o que, de certa forma, explica a associação conceptual entre *sequência* e *fluxo*.

Assim que surgiram no horizonte, as tecnologias digitais cedo desencadearam linhas de pensamento assentes na rutura dessa associação conceptual. Partindo das teorias do dispositivo como fundamento analítico, no influente artigo “De la Paléo à la Neotélévision” (Da Paleo à Neotelevisão), Casetti e Odin (1990) identificam uma mudança estrutural no fluxo, na transição entre o dispositivo original da *paleotelevisão* e o dispositivo da *neotelevisão*: embora, formalmente, a grelha de programas se mantivesse como estrutura sequencial, já se havia diluído, com a dispersão dos antigos blocos de programação e o entrelaçamento dos programas — o programa seguinte a ser anunciado no decurso do anterior, multiplicando-se os intervalos dentro de cada programa para dar espaço aos anúncios publicitários, e diluindo-se a sensação de que cada programa era, em si, uma unidade estanque. Esta televisão, cada vez mais autorreferencial, já levara autores como Olson (1987) a propor a ideia de que a *neotelevisão* estava, na realidade, a transformar-se numa *metatelevisão*.

A total digitalização da televisão e a democratização do vídeo apenas se vieram somar a estas forças disruptivas. Já não se trata somente das mudanças estruturais, anteriormente observadas, no *fluxo*, mas de uma rutura total de qualquer coisa que ainda se pudesse assemelhar tanto à *sequência* como ao *fluxo*. As manifestações de uma tal disrupção emergiram assim que as características do digital começaram a ser transferidas para os espectadores e para os seus hábitos diários. A partir dos anos 1990, tanto a reflexão teórica como a investigação aplicada já admitem a proximidade a cenários *pós-televisivos* (Piscitelli, 1995; Ramonet, 2001) para, posteriormente, se radicalizarem fraseologicamente no sentido da validação crítica de um pensamento sobre o *fim da televisão* (Missika, 2006).

Na primeira década do novo milénio, os estudos científicos começam a identificar, contudo, os sinais de uma televisão emergente, que já não se enquadram totalmente nas características da formulação de Eco (1983) ou de Casetti e Odin (1990) quando estes autores aprofundaram as respetivas reflexões sobre a *neotelevisão*. Na segunda metade da década, Scolari (2008a, 2008b) observa como a fragmentação das audiências televisivas e as técnicas narrativas haviam, entretanto, evoluído, para incorporar elementos *transmedia*. Chamou, a esta fase emergente do dispositivo, a “hipertelevisão”.

As discussões sobre antigas e novas definições de televisão têm proliferado nos últimos 20 anos, sobretudo devido à constante reconfiguração do dispositivo. No

início dos anos 2010, a televisão surge como um meio *sem controlo* (Schwaab, 2013) e o dispositivo sociotécnico que está então a instalar-se, revela o ecrã televisivo como *ecrã centrípeto* (Lopes et al., 2012). Por outras palavras, um ecrã que mostra a capacidade de convocar, captar e concentrar em si recursos de todo o tipo, sejam textuais, visuais ou semióticos, estéticos, institucionais ou tecnológicos, para manter a sua centralidade, não apenas na sala comum de pessoas comuns, mas principalmente como bastião de longa data da experiência societal. E, de facto, mesmo a televisão *como instituição* tem sido, sem dúvida, resiliente a todas as previsões, especialmente aquelas que, durante anos, anteciparam a tempestade perfeita.

No inquérito de inverno de 2021/2022 do Eurobarómetro (European Union, 2021), cerca de 90% dos cidadãos europeus ainda declaravam ver televisão num televisor, pelo menos, uma vez por semana. Embora este tipo de acesso aos conteúdos televisivos tivesse diminuído dos 97% registados em 2010, uma esmagadora maioria de 94% ainda garantia ver televisão em qualquer ecrã, pelo menos, uma vez por semana, e 77% continuavam a ver televisão, diariamente, num televisor. Apesar de todo o debate científico que ocasionalmente se instala, restarão poucas dúvidas de que continuamos a ver televisão depois do *fim da televisão*.

De facto, embora se deva salientar que, já nos anos 1970, Raymond Williams (1974/2003) mencionava a tendência para uma crescente interação entre produtores de televisão e telespectadores, hoje ainda é possível verificar os sinais persistentes de que o modelo tradicional de *broadcast* resiste. Uricchio (2004) identifica o controlo remoto com o momento em que o controlo do fluxo inicia a sua passagem do programador para o telespectador. No entanto, basta olharmos para a televisão como dispositivo para percebermos a continuada presença do programador e das estratégias que visam manter, quando não reforçar, esse controlo. De facto, com as tecnologias digitais em linha de vista, a investigação científica cedo observou esse paradoxo, manifesto quer através dos sinais claros de uma resiliência da televisão *como instituição* (Caldwell, 2004), quer da persistência de um modelo *broadcast* que se reconfigurara de formas mais ou menos novas (Gripsrud, 2004; Tay & Turner, 2009). Estas novas formas, algumas relações terão com os desenvolvimentos da própria tecnologia.

A natureza irrepitível e irrecuperável das experiências televisivas passadas levou à adoção de novos métodos de produção e, mais significativamente, de distribuição e consumo (Lotz, 2007). Paralelamente, do ponto de vista dos públicos, a memória da televisão é hoje a chave para a compreensão e análise de vários fenómenos televisivos (Gutiérrez Lozano, 2013), tais como a popularidade variável de certos tipos de programas entre diferentes públicos e os meios de partilha, discussão e troca material oferecidos pelas novas plataformas da “era Netflix” ou pelas redes sociais.

Não são apenas as plataformas de vídeo *on-demand* que são encorajadas a produzir formatos típicos da televisão analógica, como os programas de entretenimento ou os *reality shows*. O aparecimento da Twitch e a ascensão das suas transmissões ao vivo, com canais que repetem modelos da televisão e adotam vel-

has fórmulas, aparentemente extintas, que são agora “redescobertas” pelo público mais jovem, apenas sublinha as óbvias analogias com a televisão (Spilker et al., 2020). Assim, o passado televisivo não só não pode ser enterrado, como deve ser analisado como sobrevivente nesta tempestade tecnológica onde a televisão, se é isso que ainda lhe chamamos, permanece à tona.

Este Número da *Vista*

Refletir sobre um ecossistema mediático que nunca foi tão complexo não é, certamente, tarefa fácil para a academia. Sentimo-nos, assim, obrigados a lançar o presente número da *Vista* partindo de uma premissa que é quase de senso comum: de forma alguma podemos propor-nos o objetivo de abraçar o conjunto complexo dos atuais domínios do vídeo e da televisão, analógicos e digitais. Muito menos todas as suas intersecções e impactos na cultura visual.

Na verdade, já não podemos, sequer, definir claramente os domínios do vídeo e da televisão. A fusão e entrelaçamento de ambas as esferas tem vindo a esbater as fronteiras de cada uma delas, que são, também, consequência, muitas vezes paradoxal, de uma miríade de encontros, separações, recombinações e reconfigurações. Se, na sua origem, o vídeo foi visto e utilizado, principalmente, como recurso tecnológico para a produção de conteúdos televisivos pré-gravados, converteu-se num mundo em si mesmo: como tecnologia, como conteúdo, como apropriação social, e como arte.

Artistas dos anos 1960, como Nam June Paik, Wolf Vostell, e outros, foram pioneiros a adotar o vídeo fora da esfera televisiva. Porém, a tecnologia que permitia a gravação simultânea, na mesma fita magnética, de imagem e som, e a sua reprodução diferida, já existia há vários anos. Apesar do desenvolvimento anterior da gramática e da linguagem das imagens em movimento, pelo dispositivo cinematográfico, o vídeo possibilitou não só o aparecimento de uma vasta gama de novas soluções para a produção televisiva, como melhorou também a mobilidade e capacidade reativa do *medium*. Os programas de entretenimento e os noticiários tornaram-se pilares fundamentais das emissões de televisão e assistiram ao processo de desinstitucionalização da *paleotelevisão* (Eco, 1983).

O resto é história, ou melhor, o resto são as muitas e diferentes histórias publicadas pelos média e analisadas nas últimas décadas por pensadores e académicos. Por muito que o vídeo e a televisão tenham percorrido juntos um longo caminho, as primeiras experiências de vídeo-arte foram apenas uma antevisão do que estava para vir. A democratização da comercialização, primeiro e acima de tudo da câmara de vídeo analógica, e da cassete de vídeo e do seu correspondente leitor e gravador doméstico, serviram, igualmente, como antecâmaras de uma cultura visual em vídeo, na qual vivemos hoje imersos.

A proposta deste número da *Vista* surge, então, relacionada com a necessidade contínua de não perdermos o *fluxo*, mesmo que pareçamos andar à deriva no oceano.

Tradução: Anabela Delgado

Agradecimentos

Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projeto UIDB/00736/2020 (financiamento base) e UIDP/00736/2020 (financiamento programático).

Notas Biográficas

Luís Miguel Loureiro é doutorado em ciências da comunicação, com especialização em sociologia da comunicação e informação na Universidade do Minho em 2012. Licenciou-se em bioquímica na Universidade de Coimbra em 1992. Foi jornalista na RTP durante 24 anos, tendo feito parte, entre 2015 e 2021, da equipa do programa de jornalismo de investigação Sexta às 9 e produzido várias reportagens e documentários relevantes. Entre 2012 e 2021, foi professor na Universidade Lusófona do Porto, onde dirigiu a licenciatura em ciências da comunicação e o mestrado em redes e tecnologias de comunicação. Foi também membro do corpo docente do doutoramento em estudos de comunicação para o desenvolvimento e arte dos média. Entre 2008 e 2013, foi investigador no Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, associado ao Centro de Investigação em Comunicação Aplicada, Cultura, e Novas Tecnologias de 2013 a 2021. Recebeu três prémios de jornalismo, um prémio de mérito académico e um prémio de mérito cultural. Dedicou-se à investigação das ciências da comunicação, jornalismo, sociologia dos média, redes digitais, ativismo e mobilizações públicas e cultura visual.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3201-8013>

Email: luisloureiro@ics.uminho.pt

Morada: Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, Instituto de Ciências Sociais, Universidade do Minho, 4710-057 Gualtar, Braga, Portugal

Juan Francisco Gutiérrez Lozano é professor catedrático na Universidade de Málaga (Espanha), onde tem sido vice-reitor adjunto de comunicação desde 2017. Tem sido o principal investigador em vários projetos sobre televisão espanhola e andaluza. Atualmente é presidente da secção de estudos televisivos da Associação Europeia de Investigação e Educação em Comunicação, diretor da secção de produção e conteúdos mediáticos da Associação Espanhola de Investigação em Comunicação, e membro da equipa de gestão da Associação Espanhola de Historiadores de Comunicação e do conselho editorial da *VIEW. Journal of European Television History and Culture*.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6572-135X>

Email: jfg@uma.es

Morada: Facultad de Ciencias de la Comunicación, C. de León Tolstoi, s/n, 29010 Málaga, España

Referências

- Caldwell, J. (2004). Convergence television: Aggregating form and repurposing content in the culture of conglomeration. In L. Spigel & J. Olsson (Eds.), *Television after TV: Essays on a medium in transition* (pp. 41–74). Duke University Press.
- Casetti, F., & Odin, R. (1990). De la paléo à la neotélévision: Approche semio-pragmatique. *Communications*, (51), 9–26.
- Eco, U. (1983). *Viagens na irrealidade quotidiana* (M. C. M. Pinto, Trad.). Difel.
- European Union. (2021). *Standard Eurobarometer 96 - Winter 2021 - 2022: "Media use in the European Union"*. <https://doi.org/10.2775/911712>
- Gripsrud, J. (2004). Broadcast television: The chances of its survival in a digital age. In L. Spigel & J. Olsson (Eds.), *Television after TV: Essays on a medium in transition* (pp. 210–223). Duke University Press.
- Gutiérrez Lozano, J. F. (2013). Television memory after the end of television history? In M. de Valcj & J. Teurlings (Eds.), *After the break: Television theory today* (pp. 131–144). Amsterdam University Press.
- Jenkins, H. (2006). *Convergence culture: Where old and new media collide*. New York University Press.
- Lopes, F., Loureiro, L. M., & Vieira, P. (2012). World Cup television. *Critical Arts: South-North Cultural and Media Studies*, 26(5), 707–727. Routledge.
- Lotz, A. (2007). *Television will be revolutionized*. NYU Press.
- McFadden, C. (2021, 20 de maio). YouTube's history and its impact on the internet. *Interesting Engineering*. <https://interestingengineering.com/culture/youtubes-history-and-its-impact-on-the-internet>
- Missika, J.-L. (2006). *La fin de la télévision*. Seuil.
- Olson, S. R. (1987). Meta-television: Popular postmodernism. *Critical Studies in Mass Communication*, 4(3), 284–300. <https://doi.org/10.1080/15295038709360136>
- Piscitelli, A. (1995). Paleo-, neo-y post-televi3on. In C. Gomez-Mont (Ed.), *La metamorfosis de la TV* (pp. 11–30). Universidad Iberoamericana.
- Ramonet, I. (2001, junho). High surveillance. *Le Monde Diplomatique*. <https://mondediplo.com/2001/06/01bigbrother>

- Schwaab, H. (2013). 'Unreading' contemporary television. Em M. d. Valck & J. Teurlings (Eds.), *After the break. Television theory today* (pp. 21–33). Amsterdam University Press.
- Scolari, C. A. (2008a). Hacia la hipertelevisión: Los primeros síntomas de una nueva configuración del dispositivo televisivo. *Diálogos de la Comunicación*, (77), 1–9. <http://hdl.handle.net/10230/25464>
- Scolari, C. A. (2008b). This is the end. Las interminables discusiones sobre el fin de la televisión. *Diálogos de la Comunicación*, (13), 13–25. <https://doi.org/10.35305/lt.v13i0.69>
- Spilker, H. S., Ask, K., & Hansen, M. (2020). The new practices and infrastructures of participation: How the popularity of Twitch.tv challenges old and new ideas about television viewing. *Information, Communication & Society*, 23(4), 605–620. <https://doi.org/10.1080/1369118X.2018.1529193>
- Tay, J., & Turner, G. (2009). Not the apocalypse: Television futures in the digital age. *International Journal of Digital Television*, 1(1), 31–50. <https://doi.org/10.1386/jdtv.1.1.31/1>
- Uricchio, W. (2004). Television's next generation: Technology/interface culture/flow. In L. Spigel & J. Olsson (Eds.), *Television after TV: Essays on a medium in transition* (pp. 163–182). Duke University Press.
- Williams, R. (2003). *Television: Technology and cultural form*. Routledge Classics. (Trabalho original publicado em 1974)

Este trabalho encontra-se publicado com a Licença Internacional Creative Commons Atribuição 4.0.