

# Técnica e imagem: o espetáculo da ciência pela televisão

*Denise da Costa Oliveira*

A discussão sobre os efeitos do emprego da técnica na produção visual já foi revisitada, e no entanto, permanece contemporânea. Fotografia, cinema e televisão foram questionados pelo fato de reproduzirem imagens em escala de massa recorrendo a recursos técnicos. Mas, técnica, no sentido original do termo – *technai* – não está relacionada com produção, mas significa a habilidade de desenvolver determinada atividade de cunho prático. Nesse sentido, quase tudo, na realidade, exigiria técnica para ser feito concretamente. Técnica, então, seria uma prática tão antiga quanto o fazer.

Na modernidade, com a adoção da racionalidade como paradigma para o desenvolvimento social, econômico e cultural, um espaço privilegiado foi reservado para a técnica. Para conquistar o progresso “a ciência e a técnica se encontram no posto de comando, assegurando o triunfo da razão” (Duarte, 1994, p.251). Em outros termos, a sociedade industrial, “é uma sociedade da técnica decidida pelo saber científico” (Neiva, 1988, p.6). Nesse quadro a racionalidade – categoria proposta por Max Weber – ganha a capacidade de promover submissão política.

A técnica que se legitima pela expansão capilar por todo o tecido social nos parece natural e necessária porque sublinha a totalidade da sociedade industrial. Técnica e ciência assumem o papel de forças produtivas e os conflitos de classe são atenuados e encobertos (Neiva, 1988, p.6).

Em contrapartida, com o advento da pós-modernidade, a concepção que entende ciência, religião e arte como campos totalmente isolados passou a ser problematizada. O esmaecimento que atinge principalmente as fronteiras entre cultura erudita e cultura de massa também atingiu os campos da arte e da ciência.

A cisão entre arte e ciência, a angústia por ela provocada e a concepção de ciência como resposta para os diversos problemas, sofre a crítica de vários autores. Howard Becker escreveu que geralmente se distin-

gue ciência e arte, vendo-se a primeira como as descobertas da verdade sobre o mundo e segunda como uma expressão estética da visão de alguém. No entanto, segundo Becker, esse pensar torna-se frágil porque as visões de muitos artistas são da verdade sobre o mundo, enquanto as descobertas dos cientistas contêm um elemento de visão pessoal (1981, p.9).

Mesmo sob crítica, o discurso científico ainda tem força em detrimento de outros, como o da subjetividade. Um dos “locus” em que esse discurso resiste é nos meios de comunicação de massa – na televisão em particular – onde, apoiada na técnica e na velocidade da imagem em movimento, a ciência é divulgada de forma atraente. Como asseverou Canevacci: “As cadeias de TV implantaram uma espécie de laboratório de observação voltado para os gostos do público e que constitui algo diferente do simples índice de aprovação: poderia ser definido como “índice de sociabilidade” ou como “monitoramento comportamental”. “ (Canevacci, p.51).

Partindo dessas idéias o objetivo deste trabalho é colher algumas questões acerca da junção técnica/imagem a partir da leitura de alguns autores, especialmente de Walter Benjamin. Na realidade, este artigo contém um dos pontos trabalhados na minha dissertação de mestrado.

## **Benjamin: a técnica e a imagem**

No texto *A pequena história da fotografia*, Walter Benjamin explica que a discussão sobre a ética/moralidade de se reproduzir imagens através da fotografia expressa um conceito fetichista de arte que exclui a técnica. Mas, segundo ele, foi esse mesmo conceito de arte que durante cem anos serviu de paradigma aos estudos da fotografia. Para Benjamin, não se pode pretender justificar a fotografia comparando-a tecnicamente com a pintura. Ambas (como o cinema e a televisão, pode-se acrescentar) utilizam a técnica em suas construções. A diferença situa-se, segundo o autor, em outro plano: “a técnica mais exata pode dar às suas criações um valor mágico que um quadro nunca mais terá para nós” (1993, p.94).

Benjamin também coloca que:

Apesar de toda a perícia do fotógrafo e de tudo o que existe de planejado em seu comportamento, o observador sente a necessidade irresistível de procurar nessa imagem a pequena centelha do acaso, do aqui e agora, com a qual a realidade chamuscou a imagem. (Benjamin, 1993, p.94).

A imagem fotográfica capta o instante, o momento cotidiano que pode ser produzido, arrumado (como na pintura), ou espontâneo. Essa espontaneidade a pintura não pode captar. Somente a fotografia tem a velocidade necessária e pode revelar “esse inconsciente ótico, como só a psicanálise revela o inconsciente pulsional” (Benjamin, 1993, p.95).

Benjamin mostra, com isso, que a imagem fotográfica torna explícito que a “diferença entre a técnica e a magia é uma variável totalmente histórica” (1993, p.95). Assim, o que antes só era concebível via magia (o registro preciso de imagens), passa a ser possível através da técnica.

Mas, no contexto da “indústria cultural”, o estímulo ao consumo promove a necessidade de posse de objetos culturais, o que favorece sua cópia em grande escala. Como o autor escreve em *A pequena história da fotografia*, a reprodução, a cópia em volume de massa, faz o objeto perder a aura do original:

Cada dia fica mais irresistível a necessidade de possuir o objeto de tão perto quanto possível, na imagem, ou melhor, na sua reprodução. E cada dia fica mais nítida a diferença entre a reprodução, como ela nos é oferecida pelos jornais ilustrados e pelas atualidades cinematográficas, e a imagem. Nesta, a unicidade e a durabilidade se associam tão intimamente como, na reprodução, a transitoriedade e a reproduzibilidade. (Benjamin, 1993, p.101)

Para Benjamin, mesmo na mais perfeita reprodução falta o “*hic et nunc*”, ou seja, a presença da obra de arte no local onde ela foi construída, em seu contexto original. A noção de autenticidade perde o sentido, então, em uma reprodução. Seguindo esse raciocínio, na fotografia em escala de massa o objeto fotografado perde a aura, que de

acordo com Benjamin, seria “sugada” da realidade.

Em suas reflexões o autor deixa claro que a introdução da técnica por si só não faz da obra menos arte. Um exemplo: escultores como Auguste Rodin utilizaram técnicas que permitiam reprodução de suas obras. Mesmo assim, até a 12ª cópia as esculturas mantêm o “status” de arte e de original. O contexto, o local, o horário de exibição de obras de arte, de imagens fotográficas, cinematográficas e televisivas é que, provavelmente, retira delas sua aura e seu caráter autêntico. Mesmo porque – e talvez Benjamin se surpreendesse com isso – hoje, quando exibidos isoladamente, até anúncios publicitários recebem o tratamento de reverência e são contemplados como “arte”.

O que diferencia Benjamin da visão de Adorno e Marcuse é sua tentativa de não caracterizar arte como infalível, em oposição à indústria cultural. Benjamin tenta, a partir de uma reflexão sobre a técnica, desmistificar as teorias estéticas clássicas consideradas válidas até então, criticando a ilusão de “autonomia” das artes (resquício do culto às categorias de beleza, autenticidade e originalidade). Ele deixa implícito que as novas técnicas de reprodução refletem na arte a “decadência” dos valores modernos (o que significa sua contextualização).

Também tratando de questões relacionadas com técnica e imagem, Paulo Sérgio Duarte, no texto *O que Seurat será*, mostra que o trabalho do artista impressionista francês evidencia uma estratégia e um objetivo. Segundo Duarte, este objetivo “se realiza passo a passo de modo sistemático, rigoroso e controlado. (...) Seu modo não é a dúvida, mas uma certeza: a fé na ciência como capaz de conduzir a uma técnica diretamente deduzida dos princípios teóricos.” (1994, p.248)

Para alcançar esse objetivo, Seurat “toma como necessária uma relação estreita e rigorosa da prática pictórica com as teorias da percepção e as leis óticas da visão estabelecidas por físicos”, fixando-se, particularmente, “nas novas teorias cromáticas” (Duarte, 1994, p.249). Esse

posicionamento retoma o problema da relação entre arte e ciência, já que neste caso, um artista recorre explicitamente à técnica e ao método científico para criar obras que têm status de clássicas e originais.

O próprio Seurat diz que “escritores e críticos – vêem poesia naquilo que eu faço. Não, eu aplico meu método e isso é tudo” (in: Duarte, 1994, p.254). Nessa fala, o valor da técnica, do método na construção da imagem pictórica é exaltado. Não uma técnica que permita a reprodução (preocupação de Benjamin), mas uma técnica que visa a representar, da forma mais precisa possível, a realidade. E neste caso, técnica é considerada arte, não é produção industrial.

No entanto, de uma forma bastante distinta, Paul Cézanne, artista contemporâneo de Seurat, questionava a rigidez cientificista do impressionismo. Ainda segundo Duarte, Cézanne trazia consigo a dúvida necessária ao conhecimento diante do triunfo racionalista: “Dúvida necessária à ruptura com um universo que traz ainda o peso da tradição renascentista e de seu acasalamento entre a arte e a ciência positiva” (1993, p. 302).

### **Televisão: técnica, imagem e espetáculo**

O esforço do artista-cientista da Idade Média, de artistas como Seurat e Cézanne

e mesmo o do cientista atual, se tornam cada vez mais distantes do homem contemporâneo se forem levadas em consideração as mediações presentes na relação homem-ciência. Os meios de comunicação de massa são exemplo deste tipo de mediação.

Na televisão a técnica – aqui tomada em sua conotação industrial – proporciona variados usos para a conjunção entre texto (fala) e imagem. Câmera lenta, imagens aceleradas, “fade-in/out” (cena que escurece no final ou que começa escura e depois se ilumina), planos e a utilização de efeitos animados por desenhistas ou por computação gráfica são alguns dos recursos técnicos dos quais a TV dispõe. Esses recursos impõem uma estética espetacularizada, capaz de atrair a atenção de uma audiência heterogênea.

Mas por quê o espetáculo ocupa espaço tão privilegiado na televisão? O espetáculo é um fenômeno essencialmente destinado à contemplação, no qual “o homem, reduzido momentaneamente à condição de espectador, contempla um fenômeno peculiar cujos traços característicos apontam para o insólito, o extraordinário, o excepcional, o fora do comum”. (Alea, 1984, p.47). Esse é o ideal da TV: momentaneamente prender o espectador. De acordo com o cineasta cubano Tomás Gutiérrez Alea, alguns



fenômenos naturais ou sociais da realidade podem ser manifestados espetaculosamente: guerras, demonstrações de massa, forças da natureza constituem um espetáculo pois rompem com a imagem habitual, com o cotidiano (1984,p.47). É o apelo espetacular que faz com que fenômenos de impacto visual ocupem espaço regularmente nos meios de comunicação e mais freqüentemente na televisão.

Para Baudrillard, o espetáculo ocupa espaço privilegiado nos meios de comunicação porque atrai as “maiorias silenciosas”, as massas. Segundo o sociólogo, as massas querem espetáculo: “o que se lhes dá são mensagens, elas querem apenas signos, elas idolatram o jogo de signos e de estereótipos, idolatram todos os conteúdos desde que eles se transformem numa sequência espetacular” (1993, p.15).

O elemento espetacular atinge toda a programação – faz parte da “natureza” da TV – incluindo nela, o discurso jornalístico (pretensamente “objetivo”) e a divulgação da ciência feita por seu intermédio. Nesse sentido, a informação científica divulgada através de, por exemplo, programas de variedades recebe um tratamento de curiosidade, de “fait-divers”.

A junção de imagem e técnica com objetivo de gerar espetáculo e tratar especificamente de ciência levanta várias outras questões. Mas uma se destaca, e Octavio Ianni a chamaria de “o velho e sempre atual problema das contradições entre o intelectual e o político, entre o trabalho intelectual e a prática política” (1980,p.104). Isso porque o intelectual, o cientista, fica social e politicamente descaracterizado e esvaziado quando apresentado pela TV. Como já havia escrito Theodor Adorno, “la industria cultural se olvida de su moralismo en cuanto tiene la oportunidad de hacer chistes ambiguos sobre la imagen del intelectual creada por ella misma.” (Adorno, 1978, p.10).

Enquanto distorcem a imagem do pesquisador, do intelectual (como fazem com outros segmentos sociais também), as falas televisivas não remetem ao processo de pesquisa, ao contexto, a posições políticas. Além disso, também há que se considerar que não há espaço na televisão para o abstrato, para o conceitual. É preciso tomar “concreto”, visível, através de imagens, desenhos ou dramatizações para que o público absorva as informações veiculadas. Nessa perspectiva, a tela da TV, fazendo analogia com o que

escreveu Ianni, “narra a inautenticidade inerente à existência do homem na sociedade de massa”. (1980, p.107).

Na “solidão inerente à sociedade de massa” (Ianni, 1980,p. 107), o homem tem nos meios de comunicação o outro, o sujeito interlocutor de uma relação que pode mesmo ser chamada de interativa, mas que não se pode qualificar de dialógica. Torna-se quase impossível, então, para o espectador, alcançar a dimensão dos paradoxos, das contradições e, como escreveu Ianni, “na arte como na ciência, a contradição é o momento crucial da criação” (Ianni, 1980, p.108).

No sentido político, refletindo sobre a dimensão visual urbana, Massimo Canevacci escreve que a comunicação dos “mass media”, mais do que simulacros vazios parece “ser uma forte concentração das relações de poder entre quem detém o controle das comunicações e quem é reduzido apenas à passividade de espectador” (Canevacci, p.16). Essa posição é acertada se se considerar passividade o fato de o espectador não poder interferir no que assiste. Todavia, os estudos mais recentes de comunicação não consideram mais a audiência como simplesmente passível, capaz de absorver todas as mensagens recebidas. O contexto social, a cultura, levam o sujeito a classificar as informações veiculadas de acordo com suas referências.

Mesmo assim, a influência da televisão não pode ser negada. Na visão de Esslin, o espectador sabe que se não estivesse assistindo àquela notícia estaria assistindo a uma outra:

*por tanto, todos los artículos, de alguna manera, resultan más o menos equivalentes: la noticia de un accidente de aviación tiene un poco el mismo peso que un concurso televisado, una telenovela o un anuncio. Todos estos acontecimientos se reciben, pero sus contornos se vuelven borrosos en la interminable corriente de imágenes.* (Esslin, 1976, p. 30).

Um outro aspecto ainda deve ser ressaltado: o espetáculo via televisão colabora para o sentimento de participação na coletividade. Nesse sentido, o sociólogo Michel Maffesoli, no livro A contemplação do mundo, escreve que nos dias atuais, com a televisão, a emoção não pode mais ser reduzida à esfera do privado. Ela também é freqüentemente vivida coletivamente quando da exibição de catástrofes, guerras, casamentos reais, shows de cantores de expressão internacional e manifestações

esportivas. Segundo Maffesoli:

*Em cada um desses casos, a televisão permite “vibrar” em comum. Chora-se, ri-se, sapateia-se em uníssono, e assim, sem que se esteja realmente em presença dos outros, cria-se uma espécie de comunhão, cujos efeitos sociais ainda precisam ser mensurados.* (Maffesoli, 1995, p.76)

## A descaracterização da ciência

A imagem em movimento unida ao som, à velocidade e a outros recursos técnicos faz da televisão um meio de comunicação com um apelo muito forte. A conjunção imagem e técnica corrobora para a espetacularização da ciência transmitida pela televisão. Excetuando-se os programas ligados a universidades ou a canais educativos como Academia Amazonas, Estação Ciência, Globo Ciência e Campus – a informação científica divulgada pela televisão recebe um tratamento de curiosidade, de “fait-divers” ou mesmo de “ficção científica”.

Esse processo é comumente denominado de “vulgarização” ou “popularização” da ciência. O primeiro termo carrega consigo um quê de elitismo, a idéia de que a ciência não é para todos e que para atingir a um público amplo tem que ser maculada, ou vulgarizada. O segundo termo, em contra partida, é demagógico, como se a linguagem científica pudesse ser levada ao povo. Por isso, aqui optou-se pelo termo descaracterização, que não tem a conotação elitista nem retórica dos outros dois.

Quando veiculada pela TV a ciência se descaracteriza porque tem que ser adaptada ao discurso do meio. A partir da observação feita durante a pesquisa, pode-se dizer que na televisão predomina o discurso do meio em detrimento ao da ciência. Ou seja, uma matéria sobre ciência é antes de tudo um trabalho jornalístico para televisão. Depois disso é que é informação científica.

O “discurso científico” apresentado pela televisão se resume, basicamente, à divulgação do progresso científico e tecnológico – em um simulacro de saber “preciso, objetivo e universal”. Nesse contexto, há que se pensar que a informação divulgada pelas telerrevistas atinge uma audiência geral e não grupos seletos. Por isso, sua linguagem tem que ser acessível. E por se caracterizar como jornalismo (e não como ciência) as matérias têm que conter atualidade, novidade, concisão e clareza a fim de atrair o público.

Nem sempre a divulgação de informação científica e tecnológica pela televisão segue

o formato criterioso do jornalismo científico, até porque a informação sobre ciência é transmitida por diversos tipos de programa. São várias vozes transmitindo um discurso que tem como base os conhecimentos científicos que são produzidos em outras instâncias, como centros de pesquisa e universidades. Desenhos animados, filmes de ficção científica feitos para cinema, noticiário, telerrevistas de variedades, programas educativos e documentários são os tipos mais comuns de categorias da grade de programação que se referem à ciência. Hoje, é interessante notar, há um canal de TV a cabo – Discovery Channel – que transmite documentários estrangeiros, em geral sobre temas ecológicos, mas sempre recorrendo a informações de especialistas – cientistas.

Em todos esses programas, mas notadamente nos telejornais e telerrevistas, fica clara a dualidade que impera nos meios de comunicação e sobre a qual Edgar Morin escreveu: “os programas de televisão são distribuídos segundo uma alternância do informativo e do imaginário, do documentário e do espetáculo” (1990, p.98). Nos programas de cunho jornalístico – a partir da observação de programas pôde-se verificar isso – reportagens que inicialmente não parecem ter como objeto a ciência, utilizam depoimentos de especialistas e passam a exibir algum caráter científico ou tecnológico. Essa é uma característica das matérias: a criação de um “gancho” entre a ciência e o cotidiano. O “gancho” é a ligação, a aproximação entre o espectador e o discurso veiculado e que muitas vezes, contrasta bastante com a informação científica original, fazendo concordar com a reflexão de Theodor Adorno de que “la industria cultural no se asusta ante el hecho de que ninguno de sus productos es serio, de que todos son mercancia y entretenimiento” (Adorno, 1978, p.15).

### Considerações finais

Adequar o discurso científico a um meio que exige rapidez e concisão de mensagens como a televisão é tarefa que não se realiza sem o emprego de recursos técnicos. No entanto, a técnica utilizada pela TV passa pelo adoção do espetáculo. Na fórmula testada e aprovada pelo grande público,

ou pelas maiorias silenciosas, no termo de Baudrillard, o espetáculo é imprescindível. Assim, de modo geral, quem assiste à ciência pela TV, assiste a espetáculo.

Nos telejornais e nas telerrevistas de variedades, a sucessão de imagens e a velocidade proporcionadas pelos recursos técnicos levam os diferentes temas a compartilharem semelhanças. A linguagem visual e verbal é basicamente a mesma, porque segue padrões. Então, de alguma forma a ciência se dilui entre os demais temas, banalizando-se.

E, finalmente, como a televisão não gera as informações sobre ciência e tecnologia que transmite – sua tarefa é selecionar, filtrar e distribuí-las – as informações sofrem adaptações, sendo recontextualizadas antes de ir ao ar. Esse processo explicita que, além de uma necessidade técnica inerente ao meio, há um controle simbólico sendo exercido sobre o que é veiculado. Esse controle simbólico – fazendo analogia com Benjamin – é como a fotografia legendada, que inibe a reflexão porque indica a direção da interpretação.

#### Denise da Costa Oliveira

• *Jornalista e Relações Públicas; Especialista em Sociologia Urbana; Mestre em Ciência da Informação IBICT/ECO/UFRJ*

#### Nota

• *Este artigo foi feito a partir da disciplina Sociologia da Produção Visual (do mestrado em Sociologia, IFCS/UFRJ), ministrada pela prof<sup>a</sup> Ana Maria Galano e foi apresentado na III Jornada de Pesquisadores do IFCH/UFRJ (Campus da Praia Vermelha, 1996).*

#### Bibliografia

1. *ADORNO, Theodor.* La televisión como ideología. *Revista Nueva Política*, n° 3, México, 1978. p.5- 16.
2. *ALEA, Tomas.* O espectador contemplativo e o espectador ativo. *In: Dialética do espectador.* São Paulo: Summus, 1984.
3. *BAUDRILLARD, Jean.* À sombra das maiorias silenciosas: o fim do social e o surgimento das massas. 3 ed. São Paulo: Brasiliense, 1993.
4. *BECKER, Howard.* Exploring society

photographically. *Northwestern University, Evanston, 1981.*

5. *BENJAMIN, Walter.* A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. *In: Magia e técnica, arte e política. 6 ed. São Paulo: Brasiliense, 1993, p. 91-107.*
6. \_\_\_\_\_ . Pequena história da fotografia. *In: Magia e técnica, arte e política. 6ed. São Paulo: Brasiliense, 1993, p. 91-107.*
7. *BOURDIEU, Pierre.* O poder simbólico. *Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.*
8. *CANEVACCI, Massimo.* A cidade poli-fônica: ensaio sobre a antropologia da comunicação urbana. *São Paulo: Studio Nobel, 1993.*
9. *DUARTE, Paulo Sérgio.* A dúvida depois de Cézanne. *In: NOVAES, Adauto (org).* Artepensamento. São Paulo: Cia da Letras, 1993.
10. \_\_\_\_\_ . O que Seurat será? *In: NOVAES, Adauto (org).* O olhar. São Paulo: Cia da Letras, 1994.
11. *ESSLIN, Martin.* El impacto de la televisión. *Revista Nueva Política*, n° 3, México, 1976. P. 27-36.
12. *IANNI, Otávio.* Ensaio de sociologia da cultura. *Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.*
13. *MAFFESOLI, Michel.* A contemplação do mundo. *Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1995.*
14. *MORIN, Edgar.* Cultura de massa no século XX, vol 1: Neurose. 8ed. *Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1990.*
15. *NEIVA JR., Eduardo.* Sociedade, comunicação e sociedade industrial. *Mimeo. Rio de Janeiro: UERJ, 1988. 36p.*
16. *OLIVEIRA, Denise da Costa.* A televisão como fonte de informação científica. *Revista Logos, Rio de Janeiro, FCS/UERJ, n. 2, p.46-47, 1995.*
17. \_\_\_\_\_ . Ciência e comunicação de massa nas sociedades urbanas pós-modernas. *Advir, Rio de Janeiro, ASDUERJ, n.7, agosto/1995.*