

A VOZ E A IMAGEM

da necessidade poética à responsabilidade da recepção e da resposta

A imagem no interior da sociedade de consumo em confronto com o papel da palavra falada. Os meios audio-visuais e a sua natureza na multiplicidade de solicitação, incluindo o uso pela cultura de massas contraditório do uso pedagógico. A necessidade poética no processo dos modelos de transmissão de mensagens didáticas e o sentido provocatório destas, em ordem à recepção responsável, em ordem à resposta criativa.

da necessidade poética à responsabilidade da recepção e da resposta

Apocalíptica talvez, a civilização que vivemos tem sido caracterizada, porventura excessivamente, como a civilização da imagem. Entre sonhos quotidianos e crenças no futuro, aceita-se (com vários disfarces) que a palavra aconteça cercada pelo **ruído visual** das solicitações consumistas. Por cada representação das coisas aparentes, no luxo das cromografias, a palavra parece insignificar-se nos grandes meios de comunicação social, apenas resistindo, tantas vezes sem ressonância, nos espaços das indagações mais eruditas. Nos **canais** da «cultura de massas» sobressaiem as resultantes médias da informação em diversos planos — e aqui se diluem os saberes de um povo quanto à sua identidade mais profunda, ao mesmo tempo que se assiste à proliferação de uma espécie de renúncia azeda, por parte da grande maioria dos cidadãos, relativamente à problematização das questões actuais, do mundo social, económico, político e cultural. A palavra excede-se no «slogan», arde depressa, sobrevive precariamente aos poderes da imagem, em particular sob o fluxo contínuo da intervenção televisiva, radiofónica ou discográfica. Dir-se-ia que é cada vez mais difícil dar corpo ao texto: as pessoas esperam dele a brevidade constante ou o seu alinhamento pelos lugares comuns de um código já decifrado, e banal como suporte de significação, sempre em nome de uma falsa clareza. As evidências são por vezes mais encobridoras do que a **mentira poética** que nos conduz frequentemente à **verdade**. A clareza que se elege com tanto zelo resulta afinal em construções elementares (para ouvir e para ler) exactamente iguais àquelas que os indivíduos esperam ouvir e ler. Num certo sentido, o texto tornou-se comentário em rodapé das torrentes de imagens que invadem o quotidiano, tantas vezes sem alternativa no espaço do viver onde a interrogação criativa deveria, sendo possível, ganhar maior prioridade. Assim, é como se o mundo se reeditasse monumentalmente (e tão-só)

em banda desenhada. Um mundo feito caixa de ressonância de outras raivas e alegrias feiticistas, reactivado até ao paroxismo pelo oceano de imagens ruidosas perante as quais a nossa dependência atinge a morbidez das alienações irreversíveis.

Apesar de tudo, não é ainda de requiem para a palavra que se trata. O incremento dos meios audio-visuais de comunicação, em especial o seu uso diversificado e assíduo nos métodos pedagógicos, obriga-nos a procurar diagnósticos sobre o excesso, socialmente relevante, que os distorce ao nível de uma correcta relação imagem/palavra. Por mais pessimista que esse diagnóstico se revele, o projecto que nos cabe propor envolve uma «terapêutica» adequada — pelo menos (ou sobretudo) no espaço do ensino que esteja essencialmente vinculado às técnicas de transmissão de mensagens através da imagem e da palavra. Uma breve análise à maneira como as pessoas se colocam à disposição de quase tudo o que se manifesta no écran televisivo, desculpabilizando entretanto as mais clamorosas assimetrias de critério quanto aos diversos **modelos de transmissão** propostos, dar-nos-á o perfil global desses telespectadores e a agudização da curva das suas submissões. Um «cenário» assim poderá permitir o estudo dos nossos próprios regimes de escolha em termos pedagógicos e saber até que ponto será correcto operar no domínio estrito dos hábitos estatisticamente atribuídos ao chamado público médio. Ou se, um pouco ao contrário, haverá vantagem (talvez a prazo) em oferecer a esse público modelos alternativos. O efeito de rejeição inicial perante tais modelos, tendo em conta as diversas **faces** de cada contexto, será razão suficiente para justificar o pânico dos «produtores», como em qualquer «serviço comercial» de televisão? Ou, de outra maneira, deverá mesmo constituir a base para se insistir no valor da diferença, para uma pesquisa demorada sobre os comportamentos que essa diferença possa porventura vir a gerar? Não será nesta última via, com todos os avanços e recuos, que poderemos encontrar opções capazes de sobrepor à assimilação passiva uma **provocação** talvez controversa mas intrinsecamente geradora de outros estados perceptivos, de uma eventual recepção crítica da mensagem, assente em novos índices de presença e de atenção?

A natureza do meio e o meio pedagógico

Ao Ensino a Distância, principalmente por emissões televisivas regulares, importará o estudo das potencialidades desse meio audio-visual na perspectiva da sua natureza específica, enquanto **material** transformável, e no âmbito das funções de **serviço** a que se encontra em geral ligado.

* **Apocalípticos e Integrados**, obra de Umberto Eco, artigo citado. Editora Perspectiva /1979.

Em APONTAMENTOS SOBRE A TELEVISÃO,* Umberto Eco, escrevendo sobre um debate dedicado ao cinema e à televisão, na sequência do Prémio Grosseto, refere a reserva daqueles que consideram o cinema capaz de «exprimir» (incluindo aqui todas as conotações estéticas que assume a categoria de «expressão») e que entendem ter a televisão, quando muito, a possibilidade de «comunicar». Aparece assim uma diferença entre os dois meios como a que se convencionou na distinção entre **arte** e **crónica**. O próprio Umberto Eco, ao tempo daquele ensaio, hesita em abordar o valor potencial considerável da televisão enquanto espaço de mensagens com função estética, dentro de uma estrutura linguística mais ou menos específica e naturalmente diferenciada da do cinema. A transmissão directa terá surgido, aos participantes no debate ou mesa redonda, como o cunho de uma verdadeira especificidade televisiva. O problema foi ainda colocado, pelo menos a certa altura, numa linha em que o filme seria um objecto

de primeira categoria e a transmissão directa (televisiva) uma segunda hipótese a aprofundar. Confrontando-a com o modelo clássico da narrativa cinematográfica — narrativa encadeada e construída segundo passagens necessárias, mais ou menos dentro das leis da poética aristotélica — Umberto Eco pondera que na transmissão directa (ou em directo) as imagens televisivas levam aos receptores «um acontecimento no exacto instante em que acontece, e o realizador vê-se, por um lado, obrigado a organizar um «relato» de forma a oferecer uma notícia lógica daquele facto, mas devendo, por outro lado, saber escolher e canalizar para a sua «narração» todos os eventos imprevistos, todos os planos intercalados do impomponderável e do aleatório, aliás relativos ao que lhe é imposto pelo desenvolvimento, sem controlo, do facto real». Esta aproximação permite-nos considerar que o realizador de televisão, no governo das contribuições do acaso, perante a realidade e as dinâmicas dos seus meios técnicos e humanos, não poderá deixar de apresentar um «relato» cujo ritmo, cuja dosagem entre o essencial e o acessório, seja profundamente diverso do que ocorre no cinema. É óbvio que tais «modelos de exposição» exercem notória influência sobre o público, habituando-o a conviver com «um novo tipo de tecido narrativo que desfia continuamente no supérfluo mas que é igualmente capaz de fazer-nos saborear, de outra maneira, a complexa casualidade dos eventos quotidianos».

Estes dados de apreciação do problema estão, apesar de tudo, incompletos e sugerem mesmo algumas «reservas mentais» quanto às hipóteses de um **fazer artístico** paralelo ao fluir dos seus estímulos na realidade movente. Algumas experiências no domínio da «performance» ou do «happening» problematizaram essa questão. De resto, recuando no tempo, podemos pensar no caso de certos pintores paisagistas, os que paraticavam uma apropriação do real «em directo», interpretando, com os seus instrumentos e os seus materiais, as aparências observáveis à clara luz do dia. Alguns impressionistas, tocados justamente pela descoberta dessa luz e pela necessidade simultânea de a reter e libertar na tela, faziam observações «ao vivo», recolhas, registos prévios, passando depois à «realização em estúdio», no cavalete, procedendo assim a um trabalho de «montagem» dos «planos», à formulação dos efeitos plásticos globais. É provável que os pintores «escolásticos» julgassem improcedente (ou menor nas hipóteses da formulação artística) aquela técnica e aquela metodologia de confronto directo/indirecto com o **acontecer** da paisagem.

Quanto à televisão, é curioso notar que muitos críticos (aliás de formação duvidosa) insitem em manietá-la a convenções técnico-estéticas muito específicas, mas partindo para isso, implicitamente, de leis próprias do cinema — o que acumula erros e equívocos vários. Por um lado, desconfia-se do registo e da transmissão em directo («performance» das mais legítimas) como se esse trabalho, que envolve quase sempre uma logística e uma escolha prévias quanto às expectativas do acontecimento a «narrar», não implicasse tudo o que é compor, reflectir, assumir os «caprichos», intercalar os imprevistos, figurar e transfigurar o que se olha no sentido de uma visão que passa pelo dispositivo montado à partida e pela cultura, pela mobilidade criadora do realizador (responsável e responsabilizado) diante da «régie». Depois, e por outro lado, impondo-se à televisão um estatuto sempre irreversível de **serviço**, retira-se-lhe, como que por encanto, o largo espectro de hipóteses formais que ela pode cobrir em termos de registo recriado no tratamento ulterior, sobretudo pela montagem, o mesmo que se fez, afinal, com a fotografia e o cinema. Os processos de recepção audio-visual televisivo, e a utilização consumista que a sociedade faz da sua enorme força de penetração, em nada

legitimam os argumentos que negam a esse campo de potencialidades expressivas um **quadro** de modos de formar como acontece ao nível de outras linguagens e dos seus indiscutíveis valores estéticos. É evidente que a exploração artística (poética) dos processos de registo e transmissão próprios daquele meio audio-visual não se pode avaliar numa dimensão estética unificante, redutora, com regras fixas e uma «gramática» inamovível. Sabemos isso relativamente a outros espaços de linguagem e de expressão, como o cinema, a pintura ou a literatura. Não é de «género» que temos de falar a propósito do vídeo no «canal» da televisão — atitude classificativa que foi banida noutros campos à medida que neles as linguagens se diversificavam, quer através das diferentes apropriações matéricas, quer pelas aberturas formais e temáticas. O suporte tecnológico não é estático, move-se, renova-se, evolui enquanto parte substancial do próprio discurso. Se é certo que a televisão, enquanto meio absorvido por um sistema de utilizações de «massa», tende a perder a experiência da **raridade**, isso em nada altera o facto do vídeo ser hoje (também) um suporte privilegiado no âmbito de pesquisas artísticas, podendo integrar projectos originários de vários espaços operatórios — onde aliás devemos incluir, sem qualquer dúvida, a investigação e a comunicação pedagógicas.

A coordenação equilibrada da imagem e da palavra/som, nos audio-visuais, é um problema que releva sobretudo do **modelo de transmissão** adoptado e não tanto de uma questão relativa à estrutura do meio propriamente dito. Alguns realizadores de televisão têm a ideia de que a cadência de imagens — mesmo no chamado filme cultural em que certos objectos, como pinturas, implicam um tempo de leitura apropriado — deve ser regulada por planos não muito longos, por uma montagem afogueada, por um princípio de ritmo afinal primário, que deriva da vivacidade sem pausas. É evidente que, neste caso, estamos em presença de um equívoco, não de um princípio geral inquestionavelmente específico do «perfil expressivo» da televisão.

No quadro do cinema realizado para esse meio de transmissão e comunicação, uma «série» como O PÃO QUE O DIABO AMASSOU, de origem francesa, demonstrava com toda a clareza quanto é falsa a ideia de que o «discurso televisivo» deve preferir, sempre que possível, um ritmo trepidante, inclusive na apresentação do som, no jogo da palavra e da música, cuja eventual complementaridade se perde tantas vezes em absurdos encadeados e sobreposições a três níveis de informação. Na «série» aqui referida — objecto fílmico, sem dúvida, mas adequado às potencialidades da exploração através do pequeno écran — o problema da palavra/som era resolvido pelo valor emocional (e até simbólico) dos silêncios. Silêncios apoiados, aliás, numa estrutura narrativa cujos planos se demoravam por longos «travellings», por longas e lentas panorâmicas, por enquadramentos fixos quase «sem fim», mas sempre de acordo com um projecto de mensagem expressiva bem determinado. A simplicidade do processo em nada se confundia com simplismo: toda a intenção interior das sequências passava pela memória de um tempo historicamente localizado e os dados visuais disponíveis permitiam-nos a reconstrução do movimento profundo da consciência, um pouco como nesses olhares silenciosos que retiram do trivial projecções reelaboradas do que se viu e sentiu intensamente. Aparências, gestos ou símbolos, tudo conjugado na íntima tecitura do fio ficcionista da narração, ganhavam tempo em campo, traduziam para um discurso político e poético a mitologia ideológica do universo desenhado, das classes sociais em conflito, mas em que a realidade do humano se dilatava (contingente) para lá de qualquer determinismo. Um texto sóbrio, aliás muito belo, surgia aqui e além, nunca

de forma obsessiva, marcado por forte intencionalidade, com o peso indelével da medida, aberto a um espaço múltiplo de significações. Daí o seu tipo de ressonância após silêncios, a sua força após paisagens, a sua contenção após movimentos, rostos, turbulências arrastadas e meio suspensas. Neste quadro, a música estava longe de parecer um ornamento, um mero elemento de substituição e intensificação de planos mortos: impunha-se como caracterização dos próprios silêncios, colava-se ao sentido interior tanto da imagem como da palavra.

Parece razoável, perante estes primeiros dados e as várias relações deles deduzíveis, considerar o suporte vídeo e o poder difusor da televisão duas realidades cuja mobilidade de comunicação (em diversas frentes expressivas) se torna inteiramente aplicável ao campo pedagógico. E tendo em conta, do mesmo passo, que este campo não é estático, neutral, nem isento de necessidades de invenção poética.

Nem modelo sem escolha nem transmissão sem provocação

Uma aproximação do objecto didáctico ao objecto artístico — sobretudo, como dissemos, se nos colocarmos numa perspectiva pedagógica dinâmica — absorve sempre, desta ou daquela forma, a relação equilibrada imagem/palavra, salvo nos casos, mesmo com meios audio-visuais, em que se opera intencionalmente de um modo unilateral. De facto, não se pode sustentar que a palavra tenha de surgir expressa em todos os momentos do processo didáctico: a sua «presença» pode deduzir-se implícita em certo tipo de «raccord» entre imagens.

Será oportuno recuperar aqui (e ainda) uma parte das conclusões de Umberto Eco no trabalho já referido:

«Lembremos que uma educação através das imagens tem sido típica de toda a sociedade absolutista e paternalista: do antigo Egipto à Idade Média. A imagem é o resumo visível e indiscutível de uma série de conclusões a que se chegou através da elaboração cultural — e a elaboração cultural que se vale da palavra transmitida por escrito é apanágio da elite dirigente, ao passo que a imagem final é construída para a massa submetida. Neste sentido, têm razão os maniqueus: há, na comunicação pela imagem, algo de radicalmente limitativo, de insuperavelmente reaccionário. E no entanto, não se pode rejeitar a riqueza de impressões e descobertas que, em toda a História da civilização, os discursos por imagens deram aos homens».

«Uma sábia política cultural (ou melhor, uma sábia política dos homens da cultura, enquanto co-responsáveis, todos, pela **operação TV**) será a de educar, provavelmente através da TV, os cidadãos do futuro para que saibam temperar a recepção da imagem com uma igualmente rica recepção de informações **escritas**».

«A civilização da TV — diz aquele autor — como complemento a uma civilização do livro. Talvez seja menos difícil do que se julga, mas não seria utópico propor à TV uma série de transmissões didácticas visando o «descondicionamento» do público, ensinando-o a não ver televisão mais do que o necessário, a dominar e identificar, por conta própria, o momento em que a audição já não é voluntária, a atenção se torna hipnose, e a convicção assentimento emotivo».

Então que destino espera o texto, a palavra, a realidade profunda de uma **linguagem da palavra** na efectiva viabilização do **ser**?

Já alguém escreveu que «o poeta é o descobridor da experiência»; graças a ele os outros homens alcançam a faculdade de a reconhecer — enfim desvendada e expressa como sua — podendo assimilá-la. «A descoberta da solidão das cidades modernas da poesia de Baudelaire fez *não apenas nascer uma nova emoção ao mundo* mas também ressoar uma nota cujo eco retiniu no espírito de milhões de homens inconscientemente preparados para o receber. A fim de produzir esta ressonância, o poeta usou meios existentes na linguagem, mas de tal maneira que cada palavra ganhou um significado novo. A inovação consiste na dialéctica, na força das palavras no interior do poema e no modo como cada palavra, além de comunicar um conteúdo, é igualmente conteúdo, uma realidade autónoma».*

* Ernst Fisher, *A Necessidade da Arte*, ed. Ulisseia.

Dir-se-á: eis o que acontece através de todos os **vocabulários** e em todas as linguagens, obviamente com os seus meios específicos, a sua relação dialéctica com o real, a sua capacidade de gerar novas significações. Mas é por isso, justamente, que se põe em causa o «império da imagem» numa civilização em que se tornaram mais do que nunca operáveis as inter-relações e complementaridades linguísticas, mesmo quando as forças do sistema sócio-económico e político o encobrem a favor de certos meios de comunicação ou de certos tipos de persuasão. Se é verdade que devemos contar com a existência de um «pensamento plástico»,* facto relevante para a consolidação de uma visão do mundo mais apoiada em diversos suportes linguísticos, não é menos certo que à palavra escrita e falada se reservam propriedades intrínsecas intraduzíveis pela forma plástica. E também é verdade que os universos linguísticos, com a sua **funcionalidade** e a sua **magia**, se cruzam em áres analógicas e que nenhum deles é indispensável ou subalterno, ainda que o pareça, como se referiu, sob o império voraz de construções conjunturais próprias do percurso das sociedades humanas.*

* Pierre Francastel, *Arte e Técnica*, ed. Livros do Brasil.

* Autor do presente texto, *Imagem, Palavra e Pedagogia*, conf/1981.

Aproveitando-os melhor ou pior num quadro pluridisciplinar afinal ainda prisioneiro da decisão **ao centro**, o homem tende a assumir os processos expressivos que desenvolveu segundo critérios e estruturas abertas. Isto é: cada vez mais os universos de expressão são de **todos** e para **todos**.* Roland Barthes fala-nos (como já disse Baudrillard, num outro plano) da não-resposta ou da não reciprocidade na literatura: «A nossa literatura é marcada pelo divórcio implacável entre o fabricante e o utente do texto, entre o proprietário e o cliente, entre o autor e o leitor. Este leitor é assim mergulhado numa espécie de ociosidade, de intransividade, e, para resumir, de seriedade: em vez de jogar ele próprio, de aceder plenamente ao encantamento do significante, fica-lhe apenas na partilha a pobre liberdade de receber ou de rejeitar o texto; a leitura não é mais que um **referendo**».

* Enzensberger, decorrente em *Constituents of a Theory of the Media*.

Neste sentido, os «media» de massa, em vez de **estruturalmente democráticos**, fabricariam qualquer coisa como a não-comunicação — se aceitarmos definir comunicação, segundo o dizer de Baudrillard, como uma **troca**, como o espaço recíproco de uma palavra e de uma **resposta**, portanto de uma **responsabilidade***.

* Baudrillard, *requiem pelos Media (A Palavra sem Resposta)* (Ed. 70).

Mais uma vez nos confrontamos com análises cujas ideias de suporte, consistentes a diversos níveis, são orientadas sem remédio para fora da própria questionação que parecem levantar, tocando finalmente o fundo de um poço onde toda a ressonância não passa de ressonância, perdendo-se para a **superfície** na qual as **respostas** podem ser tentadas e obtidas sob várias formas. O **referendo** e a **responsabilidade** com que nos deparámos nas citações feitas atrás, tendo mesmo em conta os cortes de sentimentos

derivados de extracção do contexto, não correspondem à natureza legítima de grande parte das recepções possíveis: a própria criação, como no caso dos pintores de «ar livre» a que nos referimos, é em si uma resposta solitária e muda contra (ou apesar de) conjuntos afinal absurdos de aparências. Com efeito é abusivo dizer-se que um **projecto artístico formulado** — ou seja, **projecto** já como **objecto** dado à fruição e à transformação — se encontra fechado sobre as suas coordenadas **representativas, presentativas, apresentativas**: o fruidor tem, ele mesmo, a responsabilidade da leitura; e a leitura, apesar de não expressa **para fora**, é essencialmente transformação, acto de resposta. As manipulações que envolvem o objecto criado, trabalhadas muitas vezes, na realidade social, por um sistema de **distribuição** consumista e unilateral, é que deformam o espaço das recepções; mas não decidem por inteiro (ou sempre) a perda do uso crítico das obras comunicantes. É intoleravelmente enganadora a «imagem» de um leitor destituído por completo de consciência crítica, de evolução avaliadora, como se todos os conteúdos expostos e abertos à fruição não pudessem despoletar comportamentos mentais transformados, novos objectos em efeito «boomerang», posturas culturais com destino social alargado. Obviamente, isto passa pelo **desconforto** no interior do instituído, do próprio leitor enquanto isso, e portanto pela consciência da apreensão, da acção **após** a apreensão. Ou ainda pela necessidade de cada fruidor recuperar (descobrir) o seu próprio projecto poético a partir de dados **comunicados** (com **expressão**) e não apenas de dados **distribuídos**.

No âmbito do Ensino Superior a Distância, a designação de **modelos de transmissão de mensagens** corresponde sobretudo a pistas formuladoras do objecto comunicante. Sendo este ensino, no fundo, um ensino alternativo ou de «segunda oportunidade»,* entende-se que emissões de rádio e televisão para fins didácticos (gravadas, directas, redistribuídas por multiplicação de registos) pressupõem sempre a escolha entre vários **modos de formar** possíveis, entre vários processos de **transmitir** informações, entre diferentes **modelos** capazes de tornarem essa transmissão eficaz e expressiva, isto é: próxima do **irrecusável** mas tocada de imprevisto, de novidade, de provocação, das ambiguidades e subjectividades que accionam no receptor uma leitura criativa, a única que importa, porque essa leitura se revela crítica, aberta, movente. O que significa tratar-se de uma leitura capaz de fazer recusas no irrecusável, ou, de outro modo, capaz de estabelecer uma ordem de **respostas** e portanto um sentido de **responsabilidade** pelo menos equivalente à essência dos conteúdos transmitidos.

Neste entendimento, um modelo de transmissão de mensagens, no campo das formulações audio-visuais, é um processo até certo ponto **padronizável** em termos de organização técnica e formal dos **materiais** que têm de integrar a **mensagem**. Todo o pragmatismo subjacente a essa padronização relativa do objecto comunicante — aliás por imperativos de uma produção sistemática — não pode contudo afastar-se, seja qual for o domínio didáctico a que se refere, da realidade poética que envolve qualquer forma imprevista, mais nova do que óbvia.

Na perspectiva crítica de autores como Baudrillard, o conceito de **modelos** estaria eventualmente (ou indissolivelmente) ligado a estereótipos que decorrem do processo de exploração dos «media» na sociedade de consumo. O mesmo se poderia dizer, assim, do conceito de **transmissão** — linha de contacto de sentido único, sem retorno por um «feed-back» e muito menos pela resposta criativa — algo que se emite impositivamente para alguém (o «outro» que «recebe») apenas recebendo em diluição relativa mas inevitável da sua identidade.

* Prof. Armando Rocha Trindade, Ensino Superior a Distância, uma Universidade de Segunda Oportunidade. Conf/1981.

Nomenclaturas como a referida poderiam facilmente ser contornadas a fim de nos furtarmos, pelo menos em parte, àquele tipo de apreciação crítica pela negativa. Em todo o caso, com ou sem equívocos, a proposta expandida tenta mover-se na especificidade do meio considerado, enfrentando vocábulos que as **modas** (por cima dos **modos**) colocaram em desuso — e assim mostrar, na medida do possível, que o problema não reside em transmitir informação/mensagem sem «feed-back» e sim no modelo dessa transmissão, vinculando-o a capacidades de recepção sucessivamente menos passivas, progressivamente mais críticas e criadoras. Isto implica que a transmissão, por muito didáctica e unilateral que pareça, ultrapasse de facto a noção apertada de serviço e portanto os estereótipos de uma «cultura de massa» cujo efeito alienante sobre os receptores, em particular através do carácter «hipnótico» da imagem **absolutista** e **demagógica**, inibe qualquer verdadeiro processo de aprendizagem, isto é: uma questionação do real, uma indagação quanto às relações da imagem, da palavra e do som, uma construção de leituras protagonizando respostas potencialmente activas. Nesse plano, acontece sem dúvida uma reformulação do visível pelo interior do imaginário, começam a tornar-se nítidos os percursos individuais e colectivos, balanço entre a poética da transmissão (qualidade expressiva) e o universo inventivo de quem recebe porque percebe.

A crítica radical ao esquema «emissor/mensagem/receptor» parece fixar-se na ideia de uma **mensagem controlada**, de **sentido único**, e de um receptor apenas culturalmente apto a assimilações passivas, sem alternativa de **revolta**. É certo que a utilização dos meios áudio-visuais de comunicação de massa, como a televisão, é tratada pelo sistema de relações de uma sociedade de alto índice consumista sobretudo através de estereótipos orientados para a **sedução**. As técnicas e os modelos de transmissão daí resultantes fecham-se em geral sobre o objectivo da criação de novas necessidades e das suas habituais sujeições, quase nunca tocando um **discurso de mobilidade** e de **abertura**. As mudanças formais, aliás essencialmente aparentes, destinam-se tão só a fazer deslocar o ponto de submissão: a palavra continua castrada no «slogan» e a imagem absorve apenas a «novidade» confirmativa de um estado de recepção controlado. O telespectador não recebe porque tenha percebido — limita-se a receber o já recebido, o que passou a desejar receber, confirmando no vídeo um objecto de estrutura e conteúdo frequentemente primários. O reflexo visual condiciona-se, a percepção acomoda-se, a consciência crítica dilui-se, a expectativa não ultrapassa a fronteira baixa das sucessivas confirmações, dos constantes e esperados reconhecimentos: a «resposta» tem assim um valor aceitante, estratificando-se até ao bloqueio e à rejeição de proposições imagísticas verdadeiramente outras.

Ora se os dados desta análise podem ter-se por certos no grande painel dos hábitos, dos condicionamentos quotidianos e das utilidades artificiais, isso não significa que a experimentação criteriosa de **modelos de transmissão de mensagens** no plano informativo ou no quadro formativo esteja em absoluto interdita. Ou que a sugestão avançada por Umberto Eco, retomada no início deste capítulo, pertença apenas ao domínio da utopia. É evidente que o pouco que se faz nesse sentido — através de programas ditos culturais ou de séries de formação rudimentares quanto à **novidade** e ao teor **provocatório** — fica longe de alcançar o peso susceptível de conduzir o receptor a uma atitude de rompimento com os vícios de leitura ou com um espaço de alienações quase sem retorno. Mas essa realidade de bloqueio é transformável, como todas as realidades. Não bastará, para tanto, que nos permitam inserir, no largo espectro das emissões televisivas

correntes, breves actos de **confronto**, breves avanços correctivos, modelos de comunicação, isolados e insólitos, que a placidez do telespectador apaziguará numa espécie de nivelamento petrificante. Independentemente de ser desejável a criação de canais de televisão dispendendo de um verdadeiro sistema alternativo dirigido aos modelos educativos e ao ensino a distância, é necessário encarar, com os meios disponíveis, uma nova política naquele sentido, aferida pela realidade em que nos inserimos mas capaz de abalar pela positiva os seus tecidos mais intoxicados. Também não basta, aliás, embora respeitando alguns dos princípios aqui expendidos globalmente, provocar respostas pontuais em receptores cujo **sentido de alarme** haja despertado desta ou daquela forma: uma acção áudio-visual através dos canais televisivos disponíveis, por muito mobilizadora que seja, é uma acção sempre condenada a um certo desgaste, a uma certa perda, cintilando e apagando-se após um tempo específico de penetração. O poder da imagem, mesmo nessa perspectiva, é mais precário do que julgam os seus defensores. A comunicação com ela, através dela, pode repetir modelos originalmente fortes, mas só se renova de facto quando reelaborada na reformulação da linguagem que a suporta, mais ao nível da palavra e de tudo o que a sua articulação pressupõe.

Apesar de integrado num quadro curricular próprio — quanto ao Ensino a Distância, por exemplo — o receptor deve poder agir também com meios da sua própria iniciativa. Existem comunicações paralelas e complementares às emissões: esse material deve ser concebido como pertença do receptor, algo que ele indaga e recria, um suporte activo para que a resposta transformadora se realize de facto. Uma mensagem proposta e **lida** desta forma, que implica estudar os próprios mecanismos da sua transmissão e fazê-la de novo, ultrapassa a relação mais simples do circuito em «feed-back», deve poder gerar, dentro e fora do receptor, a urgência da descoberta, a ressonância individual e colectiva de um **jogo** em permanente abertura. Deste ponto de vista, a necessidade poética, quer do emissor, quer do receptor, não acaba nos efeitos de um discurso linear, nem na mera sedução que se projecta num sujeito persuadido. Essa necessidade, com efeito, não se detém na obviedade e na facilidade das absorções imediatas, antes caminha pelo terreno de conjuntos formais dialécticos que levam a percepção para um espaço questionante, de mobilidade, de construção-resposta, de **revolta**. Isto implica que o objecto comunicado, sem disfarce e sem concessões, prolongue **fisicamente** hipóteses de **descoberta**, condições de **intervenção** e de **responsabilização** ao nível do receptor. Nenhuma mensagem estritamente didáctica, destituída de componentes poéticas na apresentação e no apelo à resposta, poderá obter, em qualidde e quantidade, resultados de aprendizagem personalizada, desmassificada, que se reveja diferente nos próprios limites da semelhança. E se a mensagem não alcança tais resultados, confrontando o receptor com a sua habitual inanição, que sentido pedagógico lhe poderemos atribuir?

Todo o conhecimento do real envolve um esforço lúdico e um apelo ao imaginário■