

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS  
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO E BIBLIOTECONOMIA

AS REPRESENTAÇÕES DO CORPO NO “O ALMANAQUE”

Lian Sulwen Tai

Orientador: Prof. Ms. Carlos Eduardo Vianna Aldighieri Soares

Goiânia

2005

Lian Sulwen Tai

## AS REPRESENTAÇÕES DO CORPO NO “O ALMANAQUE”

Monografia apresentada à Faculdade de Comunicação e Biblioteconomia da Universidade Federal de Goiás, para obtenção da graduação em Comunicação Social, habilitação em Jornalismo.

**Orientador:** Prof. Ms. Carlos Eduardo Vianna Aldighieri Soares

Goiânia

2005

## **Agradecimentos**

Aos meus pais, pelo exemplo, motivação e confiança.

Ao professor Carlos Eduardo Soares, pela orientação amigável.

À professora Custódia Selma do Amaral, pela primeira e valiosa orientação.

Ao professor Juarez, pelo incentivo e amizade.

Aos professores do Departamento de Filosofia, pelos ensinamentos.

À memória do professor Jordino Marques, pelo grande exemplo.

À amiga Júlia Lemos, pelas infinitas discussões, debates e contribuições.

À Mulherzinha, pela lição de vida.

“Como o ser humano um dia fez uma pergunta sobre si mesmo, tornou-se o mais ininteligível dos seres”.

Clarice Lispector

## Sumário

<b>Resumo</b> .....	7
Abstract .....	8
Introdução .....	9
Capítulo 1	
Concepções filosóficas e antropológicas acerca do corpo .....	11
O corpo-máquina .....	11
O corpo subjetivo .....	13
O corpo como sistema simbólico .....	15
Desvio e estigma .....	16
Capítulo 2	
A leitura da imagem .....	18
A imagem como informação .....	18
A cor .....	20
A forma .....	23
Símbolos e arquétipos .....	25
O desenho do corpo humano .....	28
A percepção da totalidade .....	32
A relação da imagem com o texto verbal.....	34

### Capítulo 3

As representações do corpo no “O Almanaque” .....	36
Objetividades e subjetividades .....	36
Etnias, raças, cores .....	37
Gêneros .....	39
Deficiências e desvios .....	40
Considerações finais .....	42
Referências bibliográficas .....	43

## Resumo

O sistema cartesiano representa um alicerce fundamental na constituição do pensamento moderno. Descartes opera uma cisão ontológica entre mente e corpo, a partir da qual ambos passam a ser radicalmente distintos. O corpo, enquanto matéria, é visto, portanto, como uma máquina, um objeto que pode ser medido, conformado, padronizado, legitimando práticas excludentes. Urge, pois, a busca por uma visão que considere a subjetividade do corpo, de modo que abranja diferenças e particularidades. Michel Henry propõe uma ontologia do corpo subjetivo, pelo qual se assume “ser um corpo”, não “ter um corpo”. Essa corporeidade aponta para uma visão inclusiva, em que o corpo não mais pode ser avaliado e quantificado em função de suas partes e de sua eficiência. A partir das distinções de diferentes abordagens do corpo, propomos analisar as ilustrações do “O Almanaque”, caderno dominical do jornal “O Popular” voltado para público infanto-juvenil. A partir da leitura de suas imagens, busca-se a identificação da visão de corporeidade apresentada pela instituição.

## **Abstract**

The Cartesian system represents a fundamental foundation in the constitution of the modern thought. Descartes operates an ontological rupture between mind and body, since that, they have got to be radically distinct. The body, as a matter, is seen as a machine, an object that can be measured, conformed, patronized, legitimating excluding practices. It's essential to seek a view that considers the subjectivity of the body, in a way that can range the differences and particularities. Michel Henry proposes na ontology of the subjective body, in which “we are a body”, and not “we own a body”. This corporality points to an including view, where the body cannot be measured according to its parts and efficiency. Starting from the distinctions about the different conceptions about the body, we propose to analyze the illustrations of “O Almanaque”, part of the newspaper “O Popular”, devoted to the children. We are going to “read” the images to identify its conceptions of the body.



## Introdução

Atualmente, um dos elementos essenciais que participam do processo de formação do indivíduo são as informações midiáticas, como televisão, rádio, imprensa. Ao se falar em Educação, torna-se necessária a reflexão acerca dessas mediações. Este trabalho, pois, pretende tecer um diálogo entre Comunicação e Educação, bem como entre estas e outras áreas das Ciências Humanas, em uma abordagem holística sobre o processo formador do indivíduo. Pretende-se analisar a forma pela qual imagens midiáticas, especificamente da mídia impressa voltada ao público infantil, interferem na formação identitária do indivíduo e na representação de seu corpo.

É um desafio para a Educação o desenvolvimento de uma consciência do corpo que reconheça a subjetividade e que inclua as diferenças. O modo como nos relacionamos com o corpo reflete nosso modo de ser social. Podemos identificar, em nossa sociedade, a consideração do corpo como objeto, cujas características serão avaliadas e quantificadas objetivamente; daí a exclusão social por características físicas e padrões de comportamento corporal.

A superação desta forma de exclusão social deve compreender uma educação que privilegie uma forma de corporeidade que reconheça a subjetividade e que pense o corpo criticamente, a fim de criar uma consciência corporal. Esta forma de pensar nos leva à percepção de que “eu sou meu corpo”, divergentemente da noção de que “eu tenho um corpo”. É necessária uma educação em que o corpo seja sujeito, não objeto, de forma que ele não possa ser medido, quantificado, padronizado.

Para os fins deste trabalho, pretende-se analisar as maneiras pelas quais o corpo humano é representado nas ilustrações do *Almanaque*, periódico semanal do jornal *O Popular*,

voltado para o público infantil. Visa-se, com esta pesquisa, investigar os possíveis mecanismos de exclusão do periódico, bem como a forma como eles operam. Procuraremos analisar o discurso efetuado através das imagens, a fim de identificar as concepções a respeito do corpo. Paralelamente, buscaremos alternativas que apontem propostas de ação capazes de permitir criticismo e atividade, em oposição a uma recepção acrítica e passiva.

A imagem midiática torna-se parte do “outro” psicanalítico, olhar exterior que acaba por se internalizar, através do qual o indivíduo passa a se identificar. Portanto torna-se importante a análise desse olhar, de modo a apontar a ideologia expressa por tais imagens. Procuraremos investigar a corporeidade no imaginário do referido periódico infantil, a fim de identificar seus discursos e problematizá-los como reprodutores de uma noção corporal que exclui e estigmatiza, ao naturalizar categorias histórico-sociais.

O trabalho responde à necessidade de se buscar uma educação inclusiva, que abarque as diferenças. Para isso é preciso que se consolide uma outra visão de corporeidade, tarefa impossível de ser realizada sem que se leve em conta a nova realidade imposta ao campo da Educação, já que se pode considerar os meios de comunicação como uma escola paralela (RONCAGLILO e JANUS, 1980).

A construção do campo comunicação/educação como novo espaço teórico capaz de fundamentar práticas de formação de sujeitos conscientes é tarefa complexa, que exige o reconhecimento dos meios de comunicação como um outro lugar do saber, atuando juntamente com a escola. (BACCEGA, 1999, p.178)

O reconhecimento dessa nova realidade traz à tona a necessidade de uma rediscussão das ações da escola, já que se torna evidente a urgência de uma escola “aberta” ao mundo, que

interaja com o meio social da criança, no qual a influência dos meios de comunicação tem papel decisivo.

## Capítulo 1

### **Concepções filosóficas e antropológicas acerca do corpo**

#### **1.1 - O corpo-máquina**

A forma pela qual o corpo é abordado na sociedade ocidental é fundamentada nos pressupostos racionalistas da modernidade, embasados, em grande parte, no pensamento cartesiano. Descartes opera uma cisão radical entre mente e corpo, ao afirmar uma diferença ontológica entre ambos. Ao considerar matéria e espírito (racionalidade) como essencialmente distintos, o filósofo acaba por separar homem e natureza, legitimando ao primeiro o direito de se utilizar desta como instrumento.

“Em conseqüência da divisão cartesiana, indivíduos, na sua maioria, têm consciência de si mesmos como egos isolados existindo “dentro” de seus corpos. A mente foi separada do corpo, recebendo a inútil tarefa de controlá-lo, causando assim um conflito aparente entre a verdade consciente e os instintos involuntários.”

(CAPRA, 1983, p.25)

Em *Tratado do homem*, Descartes extrai as conseqüências do mecanicismo para a compreensão dos fenômenos biológicos, do corpo humano em particular. As funções corporais (circulação, respiração, motricidade) e as faculdades mentais (imaginação, memória) são explicadas de modo rigorosamente mecanicista.

Descartes compara o corpo a uma máquina, considerando-o em seu aspecto mecânico, sem o reconhecimento da intencionalidade do movimento humano. A noção de corpo pautada nos pressupostos cartesianos institui códigos morais que ditam as condutas, reprimindo,

dessa maneira, as possibilidades diversas de expressão do corpo e estabelecendo um distanciamento entre a aprendizagem e as experiências sensíveis. Reproduz-se, pois, o desejo por um mundo durável de uma razão que quantifica, mede e que considera os sentidos como enganadores.

O pensamento de Descartes, fundado no exercício do controle e no domínio da natureza, influencia a criação de uma identidade do corpo através da racionalização das práticas corporais. Ao ter como princípios a utilidade e a eficiência, busca-se a padronização dos corpos, e os gestos vão sendo controlados, embasados na racionalidade instrumental.

La Mettrie (1982), embasado por Descartes, leva ao extremo sua analogia do corpo com uma máquina. Porém aquele filósofo rompe com o dualismo cartesiano, sustentando um monismo materialista que transformava todas as nossas atividades mentais em meros epifenômenos de mecanismos causais mais profundos situados em nosso corpo. As atividades mentais são, para ele, fenômenos corporais, não havendo mais a distinção cartesiana alma-corpo. O ser humano é, para o filósofo, um homem-máquina, estrutura acabada e em pleno funcionamento. Para La Mettrie, mesmo a vida cultural e a política humana estariam submetidas aos princípios mecânicos que regem o mundo natural.

“O homem-máquina de La Mettrie é ao mesmo tempo uma redução materialista da alma e uma teoria geral do adestramento, no centro dos quais reina a noção de ‘docilidade’ que une ao corpo analisável o corpo manipulável.” (Foucault, 1997, p.118)

La Mettrie radicalizava Descartes, afirmando que “os homens eram meras máquinas, conjunto de engrenagens puramente materiais, sem nenhuma substância espiritual” (Rouanet, 2003, p. 38).

A vida humana que cumpre as estruturas modernas de poder moldar, estender, potencializar, higienizar, transformar de acordo com a lógica do mecanicismo industrial é pensada como uma vida esvaziada de conteúdos culturais e, portanto, passível de racionalização.

## 1.2 – O corpo subjetivo

Os filósofos franceses Merleau-Ponty e Michel Henry propõem pensar o homem como um todo a partir de uma aprecepção imediata de sua interioridade, que se manifesta como ação. Esses filósofos tentam reconciliar o homem e sua dimensão da vida em toda sua globalidade, rompendo com a dissociação efetuada entre homem e mundo, já que, para eles, o homem é um ser no mundo. Esses filósofos pensam o corpo como o todo do ser humano, como a própria multiplicidade que é a subjetividade de cada indivíduo.

Para Merleau-Ponty, nosso corpo possui historicidade tanto na estrutura orgânica quanto nas interações com a cultura em que convivemos. Desse modo, a biologia passa a reconhecer as diversidades individuais e culturais, desautorizando, portanto, a idéia da mundialização de um corpo padrão.

Merleau Ponty busca a compreensão do homem de forma integral, de forma que tenho consciência de meu corpo através do mundo e tenho consciência do mundo através do meu corpo. O homem só pode ser compreendido a partir de sua facticidade.

Para o filósofo, a ciência manipula as coisas e renuncia a habitá-las. Esse pensamento objetivo ignora o corpo sujeito e trata-o como objeto de manipulações. O projeto de dar conta da existência a partir de um modelo mecânico justifica-se pelo fato de que temos um corpo submetido às leis da mecânica como qualquer outro: se for empurrado, vai para frente, se for puxado, recua, se for levantado e largado cai no chão. Mas não é só isso. É o nosso corpo, o corpo-próprio, cuja espacialidade e temporalidade possuem sentido e significado, nos diz Merleau-Ponty.

A historicidade do corpo faz com que haja modificações e nossos gestos adquiram significados novos mediante as experiências que vão ocorrendo. E é através desses gestos que somos capazes de expressar muitos desses símbolos e esconder outros, formando,

portanto, a linguagem do corpo; o corpo está sempre se reorganizando. E, por possuir espacialidade e temporalidade próprias, cada corpo adquire percepções de acordo com o mundo que lhe é específico.

Portanto Merleau-Ponty rejeita a anterioridade reflexiva do cogito cartesiano, que ignora o sensível, já que “não há uma consciência plena na mesma medida em que a redução fenomenológica não se realiza plenamente” (Mantovani,2003, p.43-54). O filósofo transfere para o corpo a reflexividade anteriormente entendida apenas como faculdade intelectual, atribuindo ao sensível o estatuto ontológico fundante da filosofia.

Já para Michel Henry (1997) há uma unidade subjetiva do corpo que nos permite compreender a individualidade da realidade humana como uma individualidade sensível. Existe em nós uma vida primitiva, originária, que não se confunde com a vida empírica, mas é a vida do corpo. O que nos determina como indivíduos é uma natureza sensível; se esta vida sensível é desvalorizada, diminui também a verdade intelectual.

Para este filósofo, o movimento é uma intencionalidade que não procura atender a um objeto exterior, uma representação. Tudo se passa no interior da subjetividade. Henry resgata Michel de Birain, que confere o nome de corpo ao conhecimento ontológico originário. Esse corpo, sentimento de esforço, dado por uma experiência interna transcendental, é subjetivo, imanente. A unidade do corpo é um poder que é um saber imediato de si. Os objetos não são contemplados exteriormente, mas apreendidos em nosso movimento. “Le mouvement n’est pas un intermédiaire entre l’ego e le monde, il n’est pas un instrument » ( Henry, 1997, p.82). Não há, tampouco, um intermediário entre uma alma e um movimento, porque não há entre eles nem distância, nem separação.

As visões ora apresentadas consideram uma noção de corporeidade subjetiva, em que o corpo não mais é visto como objeto. Dessa forma, ele não mais pode ser categorizado segundo padrões maquímicos que supervalorizam uma “eficiência” e excluem corpos “desviantes”, tratando-se de noções corporais inclusivas, que abarcam as diferenças em suas subjetividades.

### 1.3 – O corpo como sistema simbólico

O corpo possui duas atividades: a instrumental e a expressiva. A primeira diz respeito à utilização do corpo para um fim, um aspecto fisiológico. Já a segunda é uma atividade simbólica, que comunica alguma coisa. É o corpo como atividade expressiva que interessa à abordagem sociológica.

Cada sociedade faz uso de seus corpos de maneira diferente e, através deles, comunica-se de forma particular. O corpo é sempre uma representação da sociedade, e suas codificações condensam em si as codificações da organização social. José Carlos Rodrigues explica: “A sociedade não procura somente dar um sentido às secreções e aos componentes da estrutura somática; ela atribui sentido a si própria, por intermédio deles” ( RODRIGUES, 1975, p. 137 ). Portanto as categorizações do corpo são categorizações sociais. Ao pensar o corpo, o homem pensa a própria categoria social.

Ao se estudar o corpo humano, chega-se a um ponto em que há relação íntima entre a natureza orgânica e a natureza social do homem. Neste ponto, estabelece-se um diálogo entre cultura e natureza, pois, a cada motivação biológica, a cultura atribui uma significação especial, em função da qual assumirá determinadas atitudes e desprezará outras ( RODRIGUES, 1975, p. 45 ).

A partir da cultura, o homem atribui sentido ao mundo, o que só é possível porque a própria sociedade é um sistema estruturado segundo determinada lógica. Esta lógica social é introjetada na mente dos indivíduos e projetada sobre o mundo. A cultura cria, assim, seus contornos externos, instituindo seus limites e sua fisionomia. Essa delimitação se dá por oposição ao outro, ao diferente.

Ao se definir e se afirmar, a sociedade imprime sua própria marca nos corpos dos indivíduos. Tais marcas sociais estão presentes nos gestos, nos rituais, nas perfurações e pinturas impressas sobre os corpos. Estes são dotados, pois, de expressividade, revelando a ideologia de seu grupo cultural.

Portanto não há processo exclusivamente biológico no comportamento humano. “A estruturação do corpo reproduz condensadamente a estruturação do mundo, e essa estruturação não pode, sem correr o risco de transgredir os limites que separam categorias diferentes, permitir um largo campo de alternativas sintáticas” ( RODRIGUES, 1975, p. 136 ). Ao controlar as atividades consideradas nojentas, controlam-se as próprias relações sociais. Evitando certos elementos corporais, defende-se a ordem do universo simbólico estruturador. Visto que, em um mundo organizado e equilibrado, cada categoria de coisas deve estar nitidamente diferenciada das demais, a presença de um atributo não esperado representa uma ameaça à ordem social.

### **1.3.1 – Desvio e estigma**

O termo *estigma* foi criado na Grécia para se referir a sinais corporais com os quais se procurava evidenciar algo sobre o *status* moral de quem os apresentava. Os sinais avisavam que o portador era um escravo, um criminoso ou traidor. Atualmente, o termo é aplicado mais à desgraça do que à sua evidência corporal.

Ervin Goffman ( 1963 ) explica que a sociedade categoriza as pessoas, procurando manter uma lógica e uma ordem. A partir dessas categorizações, a sociedade atribui certas características esperadas nos indivíduos de cada categoria. Essas expectativas transformam-se em rígidas exigências, que só passamos a perceber quando não são correspondidas. O estigma não está na própria deficiência da pessoa. São os valores culturais estabelecidos que permitem identificar quais pessoas são estigmatizadas. A pessoa é estigmatizada, portanto, porque se estabeleceu que ela possui no corpo uma marca que a distingue pejorativamente das outras pessoas.



Dessa forma, uma pessoa que poderia ter sido facilmente recebida na relação social cotidiana possui um traço que pode se impor à atenção e desviar a possibilidade de atenção para outros atributos seus, afastando aqueles que encontra. Porém é necessária uma linguagem de relações, não de atributos, já que uma característica que estigmatiza alguém pode confirmar a normalidade de outrem.

Entretanto o estigma não envolve simplesmente um conjunto de indivíduos concretos, divididos entre normais e estigmatizados. Trata-se de um processo social de dois papéis, no qual cada indivíduo participa de ambos ( GOFFMAN, 1963, p. 149 ). O normal e o estigmatizado são perspectivas geradas em situações sociais durante os contatos mistos, em virtude de normas não cumpridas que provavelmente atuam sobre o encontro. Portanto os atributos estigmatizadores específicos não determinam a natureza dos dois papéis, mas a frequência com que o indivíduo desempenha cada um deles.

## Capítulo 2

### A leitura da imagem

#### 2.1 – A imagem como informação

De acordo com Vestergaard e Schroder (2000), as imagens são vetores vagos de comunicação, por seu aspecto ambíguo. Porém o que lhe falta em precisão e clareza sobra-lhe em riqueza de informação. Tal como a poesia, as imagens requerem interpretação, forçando o destinatário a participar ativamente, embora quase sempre de maneira subconsciente.

Não é possível apreender totalmente as conotações de determinada imagem, pois as conotações que um signo evoca em determinado indivíduo dependem de toda a sua vivência anterior e, conseqüentemente, as conotações de um determinado signo variam de pessoa para outra. Por outro lado, na medida em que os membros de uma cultura compartilham efetivamente de vivências e expectativas, as conotações dos signos podem ser consideradas relativamente comuns. Vestergaard e Schroder (2000) enfatizam que, assim como as conotações do mesmo signo variam de pessoa para pessoa, signos com a mesma denotação também podem ter diferentes conotações em diferentes contextos.

Dondis (1991) identifica três níveis dos dados visuais: o input visual, que consiste de miríades de sistemas de símbolos, como o alfabeto; o material visual representacional, que identificamos no meio ambiente e podemos reproduzir; a estrutura abstrata, seja natural ou resultado de uma composição para efeitos intencionais. Este último nível é, para Dondis, o mais difícil de descrever e o mais importante para o desenvolvimento do alfabetismo visual, já que trata da mensagem visual pura.

Os dados visuais podem transmitir informação tanto intencionalmente, quanto obliquamente. Porém, mesmo nas formas mais causais e secundárias, alguma informação está presente. Sobre isso, Dondis afirma que

“...toda forma visual concebível tem uma capacidade incomparável de informar o observador sobre si mesma e seu próprio mundo, ou ainda sobre outros tempos e lugares, distantes e desconhecidos. Essa é a característica mais exclusiva e inestimável de uma vasta gama de formatos visuais aparentemente dissociados.” (1991,p.184)

Entretanto, apesar de a imagem comunicar, ela não pode ser considerada como linguagem propriamente dita, pelo fato de que é impossível que se tenha uma gramática da imagem. Benveniste (1969) argumenta que um sistema construído semioticamente e análogo à linguagem deve mostrar necessariamente as seguintes características estruturais: (1) um repertório de signos limitado; (2) regras de ordenação para as unidades mínimas distintivas do signo, as figuras, que devem existir independentemente do tipo e da quantidade dos discursos que o sistema semiótico pode gerar. Já que imagens não preenchem esses requisitos, elas não podem valer como um sistema semiótico.

Sobre isso, Paul Lester explica:

There can probably never be an alphabet for images. Nevertheless, the brain does respond to an image's basic visual elements of color, form, depth and movement. Although these elements may not have the simple symbolic meaning of alphabetic characters, a difficulty in finding an alphabet for images indicates the richness of communication possibilities of pictures over words.

E ainda:

Individual symbols within a picture have no precise alphabetic relationship, but when used in combination, meaning is found for an image

through a traditional, discursive method. That method happens inside the mind of the viewer.

Portanto, a própria impossibilidade de se caracterizar a imagem como uma linguagem propriamente dita, já que não se pode estruturá-la em uma gramática, aponta a riqueza de suas possibilidades comunicativas.

## **2.2 – A cor**

O processo investigativo da Semiótica da Cultura possibilita a conceitualização e compreensão do fenômeno “cor” como manifestação cultural, considerando que há raízes e universais que impõem suas regras ao uso da cor como informação. De acordo com Guimarães (2000), a apreensão, a transmissão e o armazenamento da informação “cor” são regidos por códigos culturais que interferem e sofrem interferência dos outros dois tipos de códigos da comunicação humana ( os da linguagem e os biofísicos ).

O uso de cores cria planos de percepção, separando e unindo, categorizando e realçando os diversos elementos da composição da imagem e, sobretudo, exigindo maior participação do receptor ou deixando-o mais passivo e relaxado.

A percepção retinal da cor é estruturada em binariedades. Para cada cor, seu oposto. Quando uma imagem é projetada sobre os mesmos pontos da retina por um longo tempo, suas cores excitam os mesmos cones com os mesmos estímulos. Assim, esses cones produzem a síntese constante para a produção do impulso nervoso. Quando cessa o estímulo luminoso, a tendência é a ressíntese. Na recuperação das substâncias fotossensíveis, os cones que manifestavam a estimulação manifestarão a inibição, provocando a sensação da cor oposta. Ou seja, “um estímulo cromático prolongado satura os canais da retina, que solicitam o retorno ao equilíbrio” (GUIMARÃES,2000, p.39).

Guimarães aponta como outra importante característica da percepção das cores o fenômeno da aberração cromática, em que os raios luminosos vermelhos são focalizados mais posteriormente que os raios luminosos azuis, e os olhos escolhem qual está em melhor foco, alterando a convexidade da retina.

“Daí o encontro dos fatores biofísicos da percepção com algumas características intrínsecas da cor, de onde surgem conceitos como a tranqüilidade do verde e do azul e a agressividade e passionalidade do vermelho.” (p.39)

Segundo Varela (1992), podemos notar a independência da cor percebida em relação à luz refletida localmente em dois fenômenos: a constância aproximada da cor, quando as cores percebidas permanecem relativamente constantes apesar de grandes modificações na iluminação; e o contraste de cores simultâneas ou indução cromática, quando áreas com colorações diversas interferem simultaneamente na percepção cromática: “um mesmo verde, por exemplo, parecerá mais azulado quando estiver ao lado de um vermelho e mais amarelado ao lado de um violeta” (p.188).

Este teórico defende que as modalidades da imagem ( forma, cor, movimento, etc.) são “propriedades emergentes de subredes concorrentes, que têm um grau de independência e separabilidade anatômica, mas se inter-relacionam e operam em conjunto” (p.190). Para ele, a cor não é percebida de forma independente dos outros atributos da imagem, mas sempre se percebe a cor dentro de um contexto mais abarcador. Todas as subredes operam cooperativamente. Arnheim reforça que “a identidade da cor não reside na cor em si, mas é estabelecida por relação.” (1980, p.351)

Já João Gomes Filho (2000, p.65) afirma que a cor é a parte mais emotiva do processo visual, por possuir grande força e poder ser empregada para expressar e reforçar a informação visual. A cor pode ser um elemento de peso, podendo equilibrar ou

desequilibrar uma composição dentro de um espaço bidimensional, dependendo do jogo das cores que nela atuem. Gomes Filho também argumenta que

“a cor também tem um valor independente informativo, através dos significados que se lhe adicionam simbolicamente. A cor pode ser explorada para diversas finalidades funcionais, psicológicas, simbólicas, mercadológicas, cromoterápicas e outras.” (p.65)

Efetuada breve análise sobre as cores, em linhas gerais, podemos identificar certas características sobre algumas delas, ser perder de vista, porém, seu caráter relativo:

- 1) O **vermelho** é a cor que mais se destaca visualmente e a mais rapidamente distinguida pelos olhos. Israel Pedrosa (1982, p.109) enfatiza, ainda, que o vermelho é a mais importante das cores para muitos povos, por ser a mais intimamente ligada ao princípio da vida.
- 2) Para Pedrosa (p.111), o **amarelo** é a mais desconcertante das cores, por ser amplo e ofuscante, transbordando dos limites onde se deseja encerrá-lo, devido ao seu caráter expansivo. Luciano Guimarães (2000, p.89-90) afirma que, para a heráldica – a ciência dos brasões –, o amarelo é a cor da inveja, da inconstância, do adultério e da traição. Porém ele questiona se, em nossa sociedade, sem a tradicional influência da heráldica, o amarelo não estaria mais próximo da alegria, do calor, do ouro e da tropicalidade.
- 3) O **verde**, pela infinita gama de seus componentes (azul e amarelo) e pela ampla escala de saturação e claridade que possui, tem poder tranqüilizante. Pedrosa explica que “as potencialidades diametralmente opostas das duas cores (amarela e azul) anulam-se e surge um repouso feito de tensões” (p.111).
- 4) Para Pedrosa (p.114), o **azul** é a mais profunda das cores: “o olhar o penetra sem encontrar obstáculo e se perde no infinito. É a própria cor do infinito e dos mistérios da alma”. Pedrosa também defende que esta é “a mais imaterial das cores, surgindo sempre nas superfícies transparentes dos corpos”.
- 5) O **violeta** é a cor da temperança, reunindo, segundo Pedrosa (p.115), as qualidades das cores que lhe dão origem (vermelho e azul), simbolizando a lucidez, a ação refletida, o equilíbrio entre a terra e o céu, os sentidos e o espírito, a paixão e a inteligência, o amor e a sabedoria.
- 6) O **laranja** tem grande poder de dispersão, sendo que as áreas coloridas por ele parecem sempre maiores do que o são na realidade. Pedrosa (p.116) aponta sua característica luminosa.
- 7)

Segundo Pedrosa (p.117), os tons de terra, representados pelo **marrom**, significam penitência, sofrimento, traição, humildade. 8) O **branco**, resultado da mistura de todos os matizes do espectro solar, é a síntese aditiva das luzes coloridas. Do ponto de vista físico, o branco é a soma das cores. Do ponto de vista psicológico, é a ausência delas. Pedrosa salienta que o branco, em vários rituais místicos, é “a cor indicativa das mutações e transições do ser”, representando morte e nascimento ou ressurreição. Para Pedrosa, o branco é também a cor da pureza, como uma promessa, a expectativa de um fato a se desenvolver. 9) Finalmente, o **preto** encontra sua maior força e presença em oposição ao branco. Pedrosa afirma que o preto “psicologicamente, encarna a profundidade da angústia infinita, em que o luto aparece como símbolo de perda irreparável”(p.119).

Israel Pedrosa (1982) aponta para uma analogia entre os padrões da cor e os da forma, em que a alteração por acréscimo, diminuição ou mudança de posição de uma cor em relação ao conjunto altera também o significado da estrutura. Porém a capacidade de influência psíquica da cor tende mais para os aspectos emotivos, enquanto a da forma é predominantemente lógica. Assim como a forma só é percebida em razão de uma diferença de cor ou de luminosidade dos campos que a definem, a capacidade expressiva e comunicativa da cor só aparece através da forma, seja pelo tamanho, configuração da área, repetição, contraste, combinação, proximidade ou semelhança.

Temos, portanto, que a cor tem valor comunicativo, com alto apelo emocional. Entretanto, ela não pode ser considerada isoladamente, mas sempre em relação, tanto na combinação de cores, como em sua relação com a forma e o contexto.

### 2.3 – A forma

Rudolph Arnheim (1980) cita o pintor Bem Shahn, que diz que “forma é a configuração visível do conteúdo”. A configuração serve para nos informar sobre a

natureza das coisas através de sua aparência externa, ela nunca é percebida como apenas a forma de uma coisa em particular, mas sempre como a de um tipo de coisa. Arnheim explica que as formas “são lidas simbolicamente como imagens da condição humana” e que elas não são determinadas apenas pelas propriedades físicas do material, mas também pelo estilo de representação de uma cultura ou artista individual.

Gomes Filho (p.42-47) também define os seguintes tipos de forma: 1) A **forma ponto** é a unidade mais simples e irredutivelmente mínima de comunicação visual. Geometricamente, ele é singular, não possui extensão. 2) A **forma linha** é uma sucessão de pontos, que pode conformar, contornar e delimitar objetos e coisas de modo geral. 3) A **forma plano** é uma sucessão de linhas. Em geometria, um plano, por definição, tem somente duas dimensões: comprimento e largura. No espaço, porém, para que um plano exista como coisa material, deve ter espessura. 4) A **forma volume** é algo que se projeta nas três dimensões do espaço, podendo ser físico ( algo sólido ), ou a solidez tridimensional criada por meio de artifícios, como no desenho, na pintura, etc..5) A **forma configuração real**, refere-se à representação real dos objetos; enquanto a 6) **forma configuração esquemática** trata das formas materiais que se originam na nossa percepção, mas que raramente coincidem com elas. Ou seja, é quando o esqueleto estrutural pode ser incorporado por uma grande variedade de formas.

Arnheim (1980, p.91) salienta que o reconhecimento de uma imagem não depende tanto de sua configuração como tal, mas de seu esqueleto estrutural. Wucius Wong (1998, p.59) explica que a estrutura geralmente impõe ordem e predetermina relações internas de forma em uma figura, sendo a maneira como essa é criada, construída ou organizada em conjunto com outras formas.

João Gomes Filho (2000, p.41) ressalta que, “para se perceber uma forma, é necessário que existam variações, ou seja, diferenças no campo visual”. A percepção do ambiente baseia-se, fundamentalmente, na percepção de forma, já que o ambiente completamente homogêneo não pode ser percebido. A percepção só ocorre na medida em



que surge alguma forma ou padrão e na medida em que são discriminados em função de seu fundo. Essa é a experiência figura-fundo, fundamental para toda percepção.

## 2.4 – Símbolos e arquétipos

Lucia Santaella e Winfried Nöth (2001, p.188-193) resgatam Lacan, ao tratar sobre as categorias conceituais *Imaginário*, *Real* e *Simbólico*.

O imaginário é o registro que mais proximamente se localiza dos problemas da imagem, já que o “eu” constitui-se a partir da imagem especular, na oscilação entre o eu e o outro. Trata-se de uma imagem constitutiva, produzida por um sujeito individual e proposta para a contemplação, para o fígamento do imaginário do observador, visto que é próprio do eu se projetar nas imagens em que se espelha.

O real emerge como aquilo que do imaginário sobra e que o simbólico não consegue capturar, não devendo ser confundido com a noção corrente de realidade. Lacan constatou que não há, para o ser falante, adequação entre o objeto e a sua imagem, entre as partes do corpo e a matriz imaginária que pode ter esse corpo. Santaella e Nöth explicam que

“o real é o impossível, impossível de ser simbolizado, sendo impermeável ao sujeito do desejo para o qual a realidade é inteiramente fantasmática. É aquilo diante do qual o imaginário tergiversa e no qual o simbólico tropeça. É aquilo que falta na ordem simbólica, o resíduo, resto ou sobra ineliminável de toda articulação, que pode ser aproximada, mas nunca capturada.” (p.191)

Já o simbólico, lugar do código fundamental da linguagem, é da ordem da lei, estrutura regrada, onde fala a cultura, a voz do Outro. Santaella e Nöth afirmam que a

escritura do Outro foi adotada por Lacan para mostrar como a relação entre a estrutura simbólica e o sujeito se distingue da relação imaginária do eu e do outro: “O Outro com maiúscula indica sua distinção do outro com minúscula, que é o outro recíproco, simétrico ao eu imaginário”, enquanto o primeiro é o discurso universal, de tudo o que foi dito, na medida em que é pensável (p.192) .

Arnheim (1980, p.449-451) considera que “a tarefa de expressar ou simbolizar um conteúdo universal através de uma imagem particular é efetuado não só pelo padrão formal, mas também pelo assunto”. Para ele, a leitura de uma figura depende geralmente de convenções, que tendem a generalizar o modo como uma idéia deve ser representada. Porém ele argumenta que, quanto mais uma experiência depende de conhecimento, menor é a probabilidade de ser direta, de forma que “nas grandes obras de arte, o significado mais profundo é transmitido aos olhos com poderosa imediatez pelas características perceptivas do esquema compositivo”.

Jung (1976) desenvolveu o conceito de inconsciente coletivo, que se trata de uma parte da psique que pode ser distinguida de um inconsciente pessoal pelo fato de que não deve sua existência à experiência pessoal. Enquanto este último é constituído essencialmente de conteúdos que já foram conscientes, mas que desapareceram da consciência por terem sido esquecidos ou reprimidos, os conteúdos do inconsciente coletivo nunca estiveram na consciência e devem sua existência apenas à hereditariedade.

“Contrariamente à psique pessoal ele (inconsciente coletivo) possui conteúdos e modos de comportamento, os quais são ‘cum grano salis’ os mesmos em toda parte e em todos os indivíduos. Em outras palavras, são idênticos em todos os seres humanos, constituindo portanto um substrato psíquico comum de natureza psíquica suprapessoal que existe em cada indivíduo.” (p.15)

O conceito de arquétipo, essencial na teoria junguiana, constitui um correlato indispensável da idéia do inconsciente coletivo, indicando a existência de determinadas formas na psique, que estão presentes em todo tempo e em todo lugar. O arquétipo trata-se, pois, de uma forma preexistente, representando um conteúdo inconsciente, o qual se modifica através de sua conscientização e percepção, assumindo matizes que variam de acordo com a consciência individual na qual se manifesta.

O inconsciente coletivo, diferentemente do pessoal, é, para Jung, herdado, consistindo de formas preexistentes: os arquétipos, que só secundariamente podem se tornar conscientes, conferindo uma forma definida aos conteúdos da consciência.

Jung defende que os mitos são, antes de tudo, manifestações da essência da alma. Os acontecimentos mitologizados da natureza, pois, são expressões simbólicas do drama interno e inconsciente da alma, que a consciência humana consegue apreender através de projeção, espelhadas nos fenômenos da natureza.

“Mais precisamente pelo fato de este processo ser inconsciente é que o homem pensou em tudo, menos na alma, para explicar o mito. Ele simplesmente ignorava que a alma contém todas as imagens das quais surgiram os mitos, e que nosso inconsciente é um sujeito atuante e padecente, cujo drama o homem primitivo encontra analogicamente em todos os fenômenos grandes e pequenos da natureza.” (p.18)

Para Adrian Frutiger (2001, p.203), um elemento simbólico na imagem é um valor implícito, um intermediário entre a realidade reconhecível e o reino místico e invisível da religião, filosofia ou magia, estendendo-se, portanto, do que é conscientemente compreensível até o campo do inconsciente. Frutiger diferencia, porém, o símbolo da alegoria, que consiste numa representação puramente figurativa, geralmente empregada como uma personificação de conceitos abstratos, a fim de conferir uma ilustração pictórica e concreta a ações extraordinárias, situações excepcionais ou qualidades surpreendentes.

As cores também possuem aspecto simbólico. Em todas as épocas, as sociedades organizadas tiveram seus códigos completos, ou certos elementos de uma simbologia das cores. A utilização das cores dá qualidade e significado ao símbolo. Israel pedrosa (1982, p.99) afirma que “a simbologia da cor nos povos primitivos nasceu de analogias representativas, para só depois, por desdobramentos comparativos, atingir um nível de relativa independência, que corresponde a estados mais elevados de subjetividade”.

## **2.5 – O desenho do corpo humano**

As maneiras de se representar a figura humana estão associadas às condições e circunstâncias de uma certa época, bem como interligadas à relação que o homem mantém com o seu próprio corpo, refletindo uma determinada visão de mundo. Cada época determina a sua figura, sua imagem. Edith Derdyk (1990) explica: “a predominância de retratos, o aparecimento de nus, a exuberância gráfica, enfim, são várias as tendências dominantes que acabam por nos revelar os múltiplos significados que o corpo assumiu dentro de cada cultura” (p.31).

À medida que observamos os códigos de representação inventados para discorrer sobre a figura humana, constatamos o espelhamento desse conjunto de conhecimentos refletidos na imagem que o homem vai construindo de si mesmo. A necessidade de normalizar e registrar o corpo, dentro de um código cultural de representação, acaba por transformá-lo no símbolo daquela cultura.

“Cada época estabeleceu um método construtivo que representasse as noções de belo, de equilíbrio, de harmonia, de valores como a coragem, o poder, a astúcia, enfim, que expressasse os símbolos máximos que cada civilização elegeu.”  
(Derdyk, 1990, p.40)

Esse caráter normativo das ilustrações da figura humana é enfatizado também por Adrian Frutiger (2001,p.226), que afirma que essas sempre foram utilizadas como “ponto de partida para a construção de imagens do mundo mitológico, religioso e filosófico e como explicação do cosmos”.

Derdyk argumenta que, para cada época, valeu um sistema de simetria, vigorou um tratado de proporção, aplicaram-se diferentes regras matemáticas, inventando-se outras formas geométricas. Enquanto para o homem grego a noção de simetria é responsável por uma construção que julgava ser harmoniosa, em que a máxima perfeição provém de uma relação de consonância entre as partes e o todo, para os egípcios, o corpo era submetido às leis de frontalidade, em que a matéria configurava uma realidade eterna e imutável. Enquanto para os homens medievais, a figura humana é espiritualizada, colocada num espaço atemporal, no Renascimento a clássica figura do homem *ad quadratum* ou *ad circulum*, onde o homem aparece inscrito no quadrado e no círculo, exprime a relação do homem individual com o universo, aceitando-se a idéia de que existe uma relação fixa entre as proporções de nosso corpo e a ordem universal.

Muitas vezes, partes ou atributos do corpo humano são representados separadamente de forma simbólica. Em seu estudo sobre o simbolismo daqueles, Frutiger (p.228-232) aponta o sinal da mão como relacionado ao gesto de abençoar, à mão que cura, por um lado, em oposição à “mão do diabo”, com gestos de conspiração e infortúnio. Já o rosto humano, em todas as culturas, desempenha importante papel quando utilizado para símbolos de vários tipos. Como órgão mais importante, Frutiger destaca o olho, que, na maioria das vezes, simboliza o olho de Deus. O tema da morte em relação à imortalidade da alma também é de interesse de várias culturas. A imagem do esqueleto está intimamente ligada ao conceito “morte”, enquanto, já no imaginário primitivo, a alma em ascensão era um órgão físico que se soltava do corpo morto.

Na percepção de figuras humanas, muitas vezes os traços faciais representados são associados a determinadas características de personalidade. Brunswik e Reiter (1938)

pesquisaram essas associações usando um desenho esquematizado de uma face, com traços que poderiam ser modificados independentemente. Os observadores classificavam, então, as figuras formadas quanto a várias disposições de humor e características de personalidade. Disso resultaram diferentes associações, com considerável coerência entre diferentes observadores, com alguns aspectos mais indicativos do que outros. Queixo alto e rosto largo apareciam como alegre e jovem; queixo baixo e face estreita como triste, velho ou mau; nariz comprido como desfavorável; testa curta como pouco inteligente. Posteriormente, outros estudiosos realizaram pesquisas sobre o tema, confirmando as várias associações realizadas entre os traços faciais e características de personalidade. Arnheim (1980, p.440) explica que “os julgamentos da expressão confiam em estereótipos, que os indivíduos adotam prontos de seu grupo social”. Em outros experimentos realizados por Brunswik, as características faciais demonstraram ter mais influência no julgamento de qualidades de personalidade do que características corporais, como altura e largura. Porém Sarbin e Hardyck (1955) mostraram que é possível inferir qualidades de personalidade a partir de poses corporais (Vernon, 1974, p.219-221).

A apreensão parcial da percepção infantil do corpo humano pode ser realizada através da observação dos desenhos infantis, já que a criança desenha o que vê. O processo básico mental de apreensão visual é garantido pela visão do todo. A tomada da consciência da forma é fundamental para o processo de desenvolvimento gráfico e do pensamento visual.

Derdyk (1990) analisa a representação da figura humana em desenhos infantis, observando que, apesar de a criança desenhar ora o braço saindo da cabeça, ora braços sem dedos, ora o tronco sem pescoço, uma coisa é certa: não existe figura sem cabeça. Esta é nosso órgão de atenção para a vida, local onde se situam nossos sentidos (visão, paladar, audição, olfato), habilitando a nossa percepção a tocar o universo: “A presença da cabeça é fundamental para animar e significar o ser vivo que a criança aponta no sinal gráfico, revelando a necessidade original de figurar o humano” (p.113).

No desenho infantil também é muito comum a presença da espinha, que sustenta a noção de verticalidade, como também a figura de um centro, ao redor do qual os elementos / membros gráficos se desenvolvem. Mesmo quando esse eixo e esse centro não aparecem de maneira explícita no desenho, eles existem enquanto elemento visual estruturador na construção da figura humana. “Essas noções confirmam a idéia de que a apreensão visual na criança se dá, inicialmente, pela forma global, e de que esse processo de apreensão é inato” (Derdyk,1990, p.114).

Maria Isabel Gândara (1994) investigou a construção do significado nos desenhos infantis, analisando desenhos de crianças e entrevistando-as. Sua pesquisa revelou-lhe que a inclusão da forma pode ser definida de três maneiras diferentes: em termos de pormenor, de contorno e de cor. Entre as crianças de quatro a cinco anos, os desenhos apresentavam uma pequena quantidade de pormenores, que se localizavam principalmente na face, sendo geralmente os olhos. Já as crianças mais velhas acrescentavam maior quantidade de pormenores. Em termos do contorno, enquanto as crianças mais novas tendiam a desenhar partes bem definidas do corpo, como formas fechadas, as crianças mais velhas desenhavam uma estrutura humana mais definida, na qual as partes eram abertas, de maneira a formar um corpo inteiro como unidade. Gândara também observou que as crianças mais novas exageravam o tamanho de aspectos importantes de forma humana. Quanto à coloração, as crianças de quatro a cinco anos tendiam a usar somente uma ou duas cores, sendo que estas não tinham relação direta com as cores dos seres humanos, mas eram usadas para delinear figuras; o grupo de crianças de seis a oito anos utilizavam maior profusão de cores, sendo que estas representavam aspectos concretos da pessoa representada; já o grupo de dez a doze anos utilizava o lápis para definir exaustivamente o contorno da figura, acrescentando, em seguida, a cor para marcar volumes e pormenores de vestuário.

As diversas representações da figura humana, tanto em diferentes culturas, quanto dentro da mesma cultura, porém em diferentes grupos sociais ou faixas etárias, serve-nos de indicativo das representações mentais e visões de mundo de determinados meios. A análise

dessas figuras pode nos levar, portanto, às concepções a respeito do corpo em que uma cultura, instituição ou pessoa está inserida.

## **2.6 – A percepção da totalidade**

Neste trabalho, trataremos sobre a percepção da forma de acordo com a teoria da Gestalt, que se trata de uma Escola de Psicologia Experimental, que teve como precursor o filósofo vienense Von Ehrenfels, nos fins do século XIX. Max Wertheimer (1880/1943), Wolfgang Kohler (1887/1967) e Kurt Koffka (1886/1941) são três dos nomes mais expressivos entre os psicólogos da Gestalt.

“O termo Gestalt, que se generalizou dando nome ao movimento, no seu sentido mais amplo, significa uma integração de partes em oposição à soma do todo. É geralmente traduzido em inglês, espanhol e português como estrutura, figura, forma.” (Gomes Filho, 2000, p.18)

O fenômeno da percepção é apresentado pela Gestalt, que defende que o que acontece no cérebro não é idêntico ao que acontece na retina. A excitação cerebral não se dá em pontos isolados, mas por extensão. Na percepção da forma não há um processo posterior de associação de várias sensações, mas a primeira sensação já é de forma, sendo já global e unificada. “A Gestalt atribui ao sistema nervoso central um dinamismo autorregulador que, à procura de sua própria estabilidade, tende a organizar as formas em todos coerentes e unificados” (Gomes Filho, 2000, p.19). Não vemos, pois, partes isoladas, mas relações, em que uma parte é percebida na dependência da outra parte.

Arnheim (1980, p.4) observa que a medição feita com instrumentos e a efetuada com juízos visuais são diferentes, já que, nesta última, não estabelecemos simplesmente tamanhos e medidas para compará-los parte por parte. A experiência visual é dinâmica, e o que uma pessoa percebe é uma interação de tensões dirigidas.



O primeiro estágio na percepção é a emergência da figura em relação ao fundo. Antes que isso ocorra, não há possibilidade de percepção, sendo aquela o aspecto primário e fundamental na percepção de forma. Arnheim lembra que “a textura favorece a figura” (1980, p.219), já que, quando a densidade de textura é aumentada, a situação figura-fundo criada pelo contorno pode ser reforçada.

Outro aspecto importante da teoria da Gestalt é o postulado de que existe uma tendência intrínseca para organizar, em configurações, aquilo que é percebido, e fazê-lo de acordo com alguns princípios. “A organização ocorre de acordo com a *Lei da Boa Forma* (Pregnância), segundo a qual as configurações tendem a parecer tão claras, nítidas e estáveis quanto seja possível”(Vernon,1974, p.41).

As forças internas são as forças de organização que estruturam as formas numa determinada ordem, tendo sua origem num dinamismo cerebral que se explica pela própria estrutura do cérebro. As forças iniciais mais simples são as forças da segregação e unificação. As forças de unificação agem em virtude da igualdade de estimulação, enquanto as de segregação agem em virtude da desigualdade de estimulação (Gomes Filho, 2000, p.20). É só a partir desta última que pode haver o contraste figura-fundo, essencial à percepção da forma, já que esta não poderá ser percebida em uma estimulação homogênea.

Depois do contraste, o equilíbrio é o elemento mais importante das técnicas visuais, considerando-se a necessidade da pregnância da forma (Dondis,1973, p.141). Ele é o estado de distribuição no qual toda a ação chegou a uma pausa, através da mútua compensação das forças. O equilíbrio visual, portanto, se dá quando as forças fisiológicas correspondentes no sistema nervoso se distribuem de modo a se compensar mutuamente (Gomes Filho, 2000, p.57), não sendo necessário, para alcançá-lo, que se tenha simetria (Arnheim, 1980, p.14).

A percepção das imagens atua sempre em meios específicos, sendo que a orientação espacial pressupõe molduras de referência ( Arnheim, 1980, p.92). A superfície sobre a qual se dispõem os traços que constituem o desenho apresenta um duplo aspecto: por uma lado é o sustentáculo material da imagem, por outro pode assumir vários graus de inclinação e neste âmbito tornar-se parte estrutural do processo de reconhecimento (Massironi,1982, p.31).

De acordo com as teorias da Gestalt, temos, portanto, que a análise de uma figura deve ser efetuada sempre em função da totalidade, já que a percepção de um objeto ocorre não pela associação de partes isoladas, mas pelo imediatismo do todo. Para isso, deve-se considerar, também, o contexto ou suporte em que ele está inserido, consistindo na “moldura de referência”.

## **2.7 – A relação da imagem com o texto verbal**

A utilização conjunta de mensagens verbais e visuais, ou seja, figuras e palavras, é uma poderosa estratégia comunicativa. O poder informativo de cada tipo de mensagem complementa o outro, pois, além de cada um deles, isoladamente, ter um impacto enorme sobre o leitor / observador, sua união faz com que eles se acrescentem sentido reciprocamente. Paul Lester enfatiza que palavras e figuras têm igual importância no processo comunicativo, não havendo sobreposição de uma sobre a outra.

O tamanho, posição e distância entre as palavras e a imagem interferem na forma como essas se influenciarão. O título de uma matéria no jornal é associado a uma fotografia anteriormente ao texto em si, bem como a legenda que se encontra logo próxima da ilustração interfere nesta de forma diferente de um texto explicativo mais distante.

Vestergaard e Schroder (2000, p.30) afirmam que a diferença mais importante entre a imagem e o texto verbal é que este último contém um verbo conjugado num tempo preciso, enquanto as imagens são atemporais. Barthes (1964, p.32-51) diz que as imagens são

ambíguas ou polissêmicas, enquanto as mensagens verbais podem ser não-ambíguas ou monossêmicas. Quando ambas coincidem, ocorre a ancoragem: o texto proporciona o elo entre a imagem e a situação espacial e temporal que os meios puramente visuais de expressão não conseguem estabelecer. Ao mesmo tempo, o texto também seleciona uma entre as várias interpretações possíveis da imagem.

## Capítulo 3

### **A corporeidade nas ilustrações do “O Almanaque”**

Para os fins deste trabalho, foram analisadas as edições do referido periódico do período compreendido entre sete de novembro de 2004 até 27 de fevereiro de 2005. As ilustrações publicadas no encarte são de autoria de Adriana Mendonça, ilustradora oficial do encarte. As análises efetuadas são de caráter qualitativo e embasadas nas teorias acerca da leitura de imagens citadas anteriormente. Neste capítulo, apresentaremos os resultados obtidos na investigação das ilustrações.

#### **3.1 – Objetividades e subjetividades**

As figuras humanas apresentadas no encarte infantil do jornal “O Popular” têm suas cabeças sutilmente desproporcionais, um pouco grandes; olhos, na maioria das vezes, ao menos levemente estrábicos; mãos com cinco ou quatro dedos. Esses detalhes sugerem uma falta de atenção, ou, simplesmente, desvio transgressor de um padrão dominante corporal. Através da transgressão de certas “objetividades corporais”, valoriza-se o corpo subjetivo. Aqui, as cabeças humanas não têm um padrão, uma proporção correta. A posição dos olhos não indica com clareza um foco de atenção específico, pelo qual se perceberia a “máquina corporal” em sua perfeita eficiência, vista através de uma visão cartesiana. O posicionamento disperso dos olhos, em seu estrabismo, indica, antes de tudo, uma visão multifacetada, mais expressiva do que funcional.

Como citado anteriormente, não só os traços do corpo são convenções, características que passam a ser normalizadas e tidas como padrão, como também o comportamento do corpo é convencionado socialmente. As posturas são adquiridas socialmente em um processo de aprendizado. Determinados comportamentos e posturas são tidos como regra, já que a ordem do corpo segue a lógica da ordem social. Posturas inesperadas, desviantes do padrão de normalidade, são reprimidas, pois representam, também, um desvio da ordem e da lógica sociais.

Nas ilustrações de Adriana Mendonça para “O Almanaque”, porém, a criança pode ter contato com uma experiência de “desaprendizado” das convenções do corpo. Este é móvel, fluido, aberto a possibilidades. Também aqui o corpo é desligado de uma função específica, ficando aberto à exploração da subjetividade. Braços abertos, pernas flexionadas, levantadas, posições quase desajeitadas, desequilibradas, que, entretanto, revelam equilíbrio e harmonia na total liberdade do movimento.

Podemos apontar como exemplo a ilustração da matéria “Colônia de férias”, da página cinco do dia nove de janeiro de 2005, em que se vê uma garota montada sobre um burro. A garota tem as mãos e os pés levantados, com o peso sobre as costas. Seus olhos são estrábicos.

As formas humanas analisadas apresentam diversas características em que o caráter mais importante é a liberdade, a imprevisibilidade. Podemos identificar nas ilustrações aspectos da corporeidade proposta por Michel Henry, que considera o corpo como uma totalidade dotada de subjetividade, em oposição à visão cartesiana, em que o corpo é uma máquina hidráulica, devendo ser controlado, visando à máxima eficiência.

### **3.2 – Etnias, raças, cores**

Com a exigência por uma quebra no padrão predominante adotado pelas mídias “branco, olhos claros”, é comum depararmos com diversidades étnicas apenas quando o texto (verbal) diz respeito à multiplicidade racial. Porém, nas outras situações, o padrão hegemônico prevalece como sendo uma realidade, uma maioria da população.

As ilustrações analisadas do “O Almanaque”, entretanto, apresentam multiplicidade étnica, sem que, para isso, seja preciso falar em diversidade, tratando índios, negros e orientais como pertencentes a categorias exóticas. A utilização das cores nas ilustrações é realizada de forma a não mais se poder falar em hegemonia, já que, em todas as matérias, as ilustrações são recheadas de pessoas coloridas. O marrom claro da pele de um, que se difere do bege de outro, do preto, do rosa ... em uma infinidade de tons de pele, que apresenta as diferenças sem que seja necessário falar sobre as diferenças. Comparando-se diferentes edições do periódico, pode-se perceber que não há uma cor predominante de pele.

As figuras humanas apresentadas nas ilustrações não só possuem variadas tonalidades de tons de pele, mas também de cabelo. Seus cabelos variam de lisos a frisados, enrolados, rastafári, black power, podendo ser de todas as cores: azul, verde, preto, vermelho, castanho, loiro. Ou até várias dessas cores juntas, em cabeleiras coloridas, repletas de mechas de cores variadas. É comum em tais ilustrações a indefinição de uma cor de cabelo, já que este é formado pela união de diversas mechas finas, cada qual com sua cor, formando uma unidade.

As roupas e ornamentos apresentados são, geralmente, extremamente coloridos, formados por alguns elementos étnicos significativos, como colares de miçangas, brincos de penas, representando a ornamentação indígena; estampas com temas africanos; roupas com motivos orientais. Na maioria das vezes, entretanto, não há um estilo específico identificável, já que as vestimentas são formadas por misturas, com várias cores e também sobreposições.

Um exemplo em que se observa esse tipo de mistura é a ilustração de capa, de matéria intitulada “Essa é boa”, do dia nove de janeiro de 2005. Vê-se quatro crianças, à frente de um fundo violeta, que causa a sensação de equilíbrio, formando um todo em harmonia. Uma das garotas ilustradas tem a pele marrom-escura, cabelos enrolados marrom-claros, presos por dois laços vermelhos, com bolinhas brancas. Ela veste um vestido rosa claro e tem o braço direito levantado, a mão aberta. À sua frente está um burro que bate na altura de seu queixo, de cabeça azul e corpo verde, com uma sela vermelha, olhos amarelos e grande sorriso em arco. Ao seu lado há um garoto de pele rosada, cabelos alaranjados, com camiseta listrada, branca, verde, azul e rosa, shorts roxos, meias azuis, tênis verde com listra bege. Ele tem os joelhos levemente flexionados e segura com as duas mãos um grande saco vermelho cheio de pipocas. À sua direita, está uma garota com um tom de pele mais claro, óculos com grossas armações verdes, cabelo liso e comprido, preso em várias mechas por prendedores azuis. Seu cabelo é composto por finas mechas que alternam marrom-médio, bege, loiro, marrom-claro. Ela veste uma camiseta azul com listras mais claras, uma saia rosa, meias brancas com listras verdes e vermelhas, sapatos amarelos. Ela segura um pequeno dinossauro verde com listras amarelas. Já à sua direita há uma garota com traços indígenas, com cabelos lisos e compridos, a pele marrom-clara e

olhos amendoados. Ela usa brincos de miçanga em tons de terra, colar de dentes, saia vermelha e sapatos azuis. A garota segura um grande livro violeta.

Através do exemplo citado acima, pode-se perceber que a mistura e a exploração de cores, motivos, objetos, oferece um espaço de liberdade que supera a homogeneidade de representações tanto étnicas, como também de comportamentos e posturas.

### 3.3 – Gêneros

Analisamos, aqui, de que modo as representações de gênero são construídas, observando, principalmente, as posturas corporais, em suas constituições e padronização de comportamentos esperados a partir do determinado gênero, e também os traços físicos, identificando as características pelas quais os garotos são diferenciados das garotas. Buscamos, pois, traços de convenção e simbólicos, que poderiam revelar os traços da visão de gênero da instituição em questão.

Em relação às posturas corporais, não foram identificados padrões de comportamentos característicos a um gênero especificamente. Os corpos em questão são maleáveis, em posturas que normalmente aludem a algum movimento, as mãos sempre abertas, braços espalhafatosos, em que nem sempre a presença do cotovelo é necessária, pois eles se curvam, revelando extrema maleabilidade. As pernas das figuras de ambos os gêneros também são levemente tortas, com os pés virados para dentro ou para fora.

Poder-se-ia apontar o cabelo como um traço de diferenciação entre gêneros, com as pessoas do sexo feminino marcadas por longos cabelos, enquanto as do sexo masculino os exibiriam curtos. Porém uma análise cuidadosa revela que os tamanhos e penteados dos cabelos não seguem uma convenção, pois não é exceção encontrar os mais variados modelos de cabelos, que não podem ser definidos simplesmente como longos ou curtos. Assim como é comum a utilização de cabelos longos, curtos, volumosos e coloridos pelas mulheres, também é comum a utilização dessa variação de modelos pelos homens. Uma diferenciação, porém, reside em sua ornamentação. Enquanto o cabelo dos meninos é, geralmente, solto, o das meninas possui ornamentação de contas, miçangas e lacinhos. O laço é uma marca culturalmente feminina e marca, nas ilustrações pesquisadas, uma das poucas barreiras que diferenciam sinais femininos dos masculinos.

Outro traço identificado nas ilustrações de caráter eminentemente feminino é a utilização de cílios. Apesar de este estarem presentes em apenas algumas das figuras femininas, não os constatamos em nenhuma das figuras masculinas, representando mais um limite, uma convenção que concerne mais às mulheres. Sabe-se que, em nossa sociedade, os cílios longos e salientes são tidos como atributos esperadamente femininos e de sedução. Nos desenhos de traços simples, já é característica convencional a presença de cílios indicar o gênero feminino, enquanto sua ausência indica o masculino.

Uma androgenia desproposita também pode ser identificada em algumas ilustrações. Pela ausência desses traços de convenção, como cílios ou laços, pela ambigüidade das roupas e cabelos, muitas vezes torna-se incerta a determinação do gênero de uma figura. Essa indeterminação revela a ausência de fortes barreiras entre os traços e comportamentos de gêneros.

### **3.4 – Deficiências e desvios**

Uma das características mais interessantes no trabalho da ilustradora consiste no corpo como portador de subjetividade, não como máquina. A visão apresentada representa uma alternativa à legitimada na modernidade, embasada em Descartes. As dualidades normal/anormal, homem/mulher, eficiente/deficiente são postas em suspensão e, pode-se dizer, eliminadas aqui.

Como já foi citado anteriormente, o corpo assume uma subjetividade, uma expressividade, não uma função. Portanto não cabe mais sua análise a partir de categorias como deficiente ou eficiente. Os olhos são estrábicos, não para apontar um desvio de uma norma, mas pela liberdade e multiplicidade de visões. Os corpos, contorcionistas, também não dependem de suas articulações, são, antes, arredondados, com movimentos fluidos, apontando uma unidade do corpo.

Pode-se encontrar uma criança de cadeira de rodas a segurar um envelope na seção de trocas de correspondências, sem que seja necessário utilizá-la em uma reportagem que trate especificamente da deficiência física. A liberdade na concepção das características e nos movimentos das figuras humanas ilustradas, sem que seja necessário um texto ou legenda que explique “o que aquele desvio faz ali”, acaba por eliminar o desvio. Ou



melhor, acaba por eliminar o padrão através do qual se impõe o que é um atributo inesperado. Já não há o que se esperar, visto que a diversidade tem um tratamento, aqui, de normalidade.

Portanto a livre utilização de cores e formas aponta para um caminho de liberdade, em que a subjetividade do corpo, já defendida por Merleau-Ponty e Michel Henry, têm seu espaço. É a ausência de legendas ou matérias explicativas sobre “diferenças”, aliada às ilustrações com atributos diferentes e diversos, que confere à diversidade o status de normalidade. A consideração dessa subjetividade indica uma visão inclusiva do corpo, em uma corporeidade consciente de si.

### **Considerações finais**

As ilustrações analisadas revelam uma concepção subjetiva da corporeidade, em que o corpo tem plena liberdade de traços e de movimentos. A visão apresentada é, antes de tudo, inclusiva, por não operar uma padronização corporal. Não apenas os corpos são diversos, como também são desligados de uma função que vise à eficiência. Não são máquinas. Portanto não podem ser categorizados, avaliados, quantificados, manipulados ou excluídos, de acordo com atributos específicos.

Resta saber, entretanto, se a visão apresentada por ora revela a concepção corporal da instituição, ou do periódico em questão, ou se tal visão representa, primeiramente, a ilustradora, Adriana Mendonça.

### Referências bibliográficas

ARNHEIM, Rudolph. **Arte e percepção visual**. Uma psicologia da visão criadora. São Paulo: Livraria Pioneira Editora; 1980.

BACCEGA, Aparecida Maria. **Comunicação e Educação**: do mundo editado à construção do mundo. Comunicação e informação. Goiânia: UFG; Facomb, n.2, p.176-187, jul./dez. 1999.

BARTHES, R. **Rhetoric of the image**. Em R. Barthes, *Image music text*. Londres, Fontana/Collins, 1977,

CAPRA, Fritjof. **O tao da física**. São Paulo: Ed. Cultrix, 1983.

DERDYK, Edith. **O desenho da figura humana**. São Paulo: Scipione; 1990.

DESCARTES, René. **Meditações**. Os Pensadores. São Paulo: Editora Nova Cultural; 1999.

DONDIS, Donis A. **Sintaxe da linguagem visual**. São Paulo: Martins Fontes; 1973.

GOMES FILHO, João. **Gestalt do objeto**. Sistema de leitura visual da forma. São Paulo: Escrituras; 2000.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**. Rio de Janeiro: Vozes; 1997.

FRUTIGER, Adrian. **Sinais e símbolos**. São Paulo: Martins Fontes; 2001.

GÂNDARA, Maria Isabel. **Desenho Infantil**: um estudo sobre níveis do símbolo. Lisboa: Texto Editora; 1994.

GOFFMAN, Ervin. **Estigma**: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

GOFFMAN, Ervin. **Manicômios, prisões e conventos**. São Paulo : Editora Perspectiva, 1974.

GUIMARÃES, Luciano. **A cor como informação**. A construção biofísica, lingüística e cultural da simbologia das cores. São Paulo: Annablume; 2000.

HENRY, Michel. **Philosophie et phénoménologie du corps**. Paris: Presses Universitaires de France; 1997.

JUNG, C. G. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Petrópolis: Vozes; 2000.

JUNG, C. G. **El hombre y sus símbolos**. Madrid : Aguilar ; 1974.

KOFFKA, K. **The growth of the mind**. Londres: Kegan Paul, Trench, Trubner & CO., Ltd.; 1946.

MASSIRONI, Manfredo. **Ver pelo desenho**. Aspectos técnicos, cognitivos, comunicativos. Lisboa: Edições 70; 1982.

MERLEAU-PONTY, M. **O visível e o invisível**. São Paulo: Perspectiva, 1992.

METTRIE, Julien Offray de. **O homem-máquina**. Trad. De Antônio Carvalho. Lisboa, Estampa: 1982.

MUSSEN, Paul Henry; CONGER, John J.; KAGAN, Jerome. **Desenvolvimento e personalidade da criança**. São Paulo: Editora Harper e Row do Brasil; 1977.

PEDROSA, Israel. **Da cor à cor inexistente**. Brasília: Editora Universidade de Brasília; 1972.

RAMOS RIVERO, P. **El otro lado de la imagen**. Diálogos. Lima. N. 37. 1993.

RIBAS, João B. C. **O que são pessoas deficientes**. São Paulo: Nova Cultural / Brasiliense, 1985.

RODRIGUES, José Carlos. **Tabu do corpo**. Rio de Janeiro: Achiamé, 1980.

ROUANET, Sérgio Paulo. **O homem-máquina hoje**. IN NOVAES, A. ( Org.). *O homem-máquina: a ciência manipula o corpo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

Mantovani, H.J. Revista Eletrônica print by UFSJ <http://www.funrei.br/publicacoes/metanoia> metanoia são João Del-Rei n.5, p.43,54, jul 2003.

RONCAGLIOLO, R. e JANUS N. **Publicidad transnacional y educación em los países em desarrollo**. La educación em materia de comunicación. Paris: UNESCO, 1980.

SANTAELLA, Lucia e NÖTH, Winfried. **Imagem**. Cognição, semiótica, mídia. São Paulo: Iluminuras; 2001.

VARELA. **De cuerpo presente: las ciencias cognitivas y la experiencia humana**,. Barcelona: Gadisa, 1992.

VELHO, Gilberto (org.). **Desvio e divergência**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

VERNON, M. D. **Percepção e experiência**. São Paulo: Perspectiva; 1974.

VESTERGAARD, SCHROEDER. **A linguagem da propaganda**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

WONG, Wucius. Princípios de forma e desenho. São Paulo: Martins Fontes, 1998.