O Processo de Percepção e a Cultura Visual[1]

Silvia Spagnol Simi dos Santos[2]
Universidade do Oeste de Santa Catarina, SC

RESUMO

As imagens visuais são percebidas a toda hora; algumas são esquecidas, outras permanecem guardadas na memória. Assim, a percepção visual adquiriu seu espaço e tornou-se peça fundamental no campo da publicidade e propaganda. O presente artigo retrata essa percepção focada na comunicação visual. Os objetivos foram discernir como ocorre o processo de produção e percepção de imagens visuais como elementos fundamentais das necessidades humanas e entender como o processo de comunicação está interligado com o processo de criação de imagens visuais, com o intuito de apreender as formas instituídas ou não de percepção do mundo a partir da cultura em que o indivíduo está inserido.

PALAVRAS-CHAVE: imagem; visual; percepção; comunicação; cultura.

TEXTO DO TRABALHO

A Percepção Visual é um ato inconsciente do ser humano. Desde os primórdios, o homem se utiliza desse meio na grande maioria de suas atividades diárias, porém não percebe isso. Essa percepção somente é entendida quando começamos a observar o mundo sígnico que nos cerca e a interpretar esses signos de forma que entendamos como as imagens se processam. Esse tipo de conhecimento só é despertado no ser humano como ciência, a partir do momento em que ele começa a perceber as imagens de forma a lê-las. Para exemplificarmos essa afirmação, podemos utilizar outros tipos de signo que são a fala e a escrita. Uma criança não nasce sabendo ler e escrever, somente depois de um tempo essa inteligência é despertada nela. A mesma coisa acontece com a inteligência visual que, apesar de todos os seres humanos nascerem e logo poderem ver o mundo que os cerca, esse "ver" só é interpretado a partir do momento em que essa inteligência começa ser despertada. Então, como acontece com a fala e a escrita, a leitura visual também deve ser aprendida por todos, pois é a partir das imagens visuais que conhecemos o mundo. Isso é ainda pouco valorizado pelas pessoas que não têm

[1] Trabalho apresentado no GT – Teorias da Comunicação, do Inovcom, evento componente do IX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul.
[2] Silvia Spagnol Simi dos Santos. Professora dos cursos de Comunicação da UNOESC Joaçaba. Graduada em Comunicação Social: Habilitação em Publicidade e Propaganda, Especialista em Novas Mídias, Rádio e TV e também em Comunicação e Marketing. Mestranda em Ciências da Linguagem, linha de pesquisa "Linguagem, cultura e mídia". E-mail: silvia.simi@unoesc.edu.br.

essa percepção. A sociedade ocidental está aos poucos acrescentando esse item no cotidiano de suas atividades; apenas áreas focadas na comunicação visual, artes, televisão, cinema o incorporam como ponto crucial no desempenho de suas atividades, pois dependem dela para transmitir suas mensagens, porém todos dependemos dessa percepção para viver..

Numa primeira aproximação, podemos apresentar a visão de Aumont (1995) na qual afirma que a visão resulta de três operações distintas (e sucessivas): operações ópticas, químicas e nervosas. Como toda informação, esta é codificada – em um sentido que não é o da semiologia: os códigos são, aqui, regras de transformação naturais (nem arbitrárias, nem convencionais) que determinam a atividade nervosa em virtude da informação contida na luz. Falar de codificação da informação visual significa, pois, que nosso sistema visual é capaz de localizar e de interpretar certas regularidades nos fenômenos luminosos que atingem nossos olhos. Em essência, essas regularidades referem-se a três características da luz: sua intensidade, seu comprimento de onda, sua distribuição no espaço (consideraremos, adiante, sua distribuição no tempo) (AUMONT, 1995, p. 15, 22).

Já para Vásquez (1999, p. 135-138), a percepção comum se caracteriza por cinco aspectos essenciais. O primeiro é que perceber é entrar em uma relação singular, sensível e imediata com um objeto. O sujeito que percebe é, de uma vez por todas, um indivíduo concreto, um "homem de carne e osso". E, embora indivíduos distintos percebam o mesmo objeto (a mesma folha que cai), suas percepções são distintas, pois perceber é sempre um ato singular. A percepção requer, pois, a presença sensível do objeto e a correspondente capacidade sensorial do sujeito. A relação perceptiva é imediata ou direta (em um sentido diferente do empregado antes) à medida que o sensível é captado sem necessidade de recorrer a pontes, mediações ou estágios intermediários (como são os argumentos ou arrazoados). O segundo aspecto evidencia que a percepção não se reduz a uma atividade sensorial, mas constitui uma experiência psíquica mais complexa. Não pode haver percepção sem esse elemento sensorial, mas este não existe isoladamente, e sim – como destacou a teoria da gestalt – fazendo parte de uma totalidade ou estrutura global. No processo perceptivo, como processo unitário e global, são reconhecidos objetos, desencadeiam-se recordações de vivências passadas, elaboram-se imagens e se despertam certas reações afetivas. Perceber é, portanto, um processo complexo no qual não só percebemos sensivelmente, como também, por sua vez, pensamos, recordamos e imaginamos.

O sujeito que percebe um objeto é sempre um indivíduo concreto no terceiro aspecto, e perceber é um ato individual, determinado em grande parte por experiências da vida pessoal. Mas, como o indivíduo é um ser social, tanto em sua atividade teórica ou consciente quanto em sua atividade prática, material, perceber é, por sua vez, um ato individual e social. Percebe-se dentro de um contexto social, cultural, que impõe à percepção individual certos hábitos, estruturas ou esquemas perceptivos, que determinam o modo como o sujeito organiza os dados que seus sentidos lhe proporcionam. Esses determinantes da percepção individual variam historicamente de uma sociedade a outra, de acordo com a cultura, concepção do mundo ou ideologia dominantes. Justamente por seu caráter histórico e social, esses determinantes não são formas *a priori* de uma sensoriedade humana em geral. E, não só se alteram os modos de organizar o material sensível, conforme os hábitos, estruturas ou esquemas perceptivos; no curso da milenar e complexa atividade prática, com a qual o homem transforma a natureza e transforma a si mesmo, mudam também os sentidos, não obstante a invariabilidade de seu fundamento natural, biológico. Por isso, Marx (1989 apud VÁSQUEZ, p. 199) pôde afirmar que "a formação dos cinco sentidos é a obra de toda a história universal anterior". Em suma, a percepção como processo global, unitário, no qual encontram seu lugar, como partes inseparáveis do todo, os dados sensíveis, recordações, idéias, imagens ou sentimentos, é um processo individual, mas sempre impregnado de certa qualidade social. Trata-se de um processo vivido por um indivíduo concreto, mas condicionado pela sociedade em que vive, ou seja, na que percebe, recorda, imagina, pensa e sente (VÁSQUEZ, 1999, p. 135-138).

A percepção é seletiva no quarto aspecto, já que não se encarrega de todos os dados que os sentidos proporcionam. Isso se deduz de seu caráter global: nem todos os dados sensíveis são percebidos, só aqueles que são essenciais para identificar um objeto como tal. Esses dados essenciais, e não qualquer traço ou detalhe, constituem os dados primários da percepção. Mas, a essencialidade desses componentes depende, mesmo assim, da relação do homem com o mundo, com as coisas, na qual a percepção se insere como um elemento necessário dessa relação. Isso explica que, em um mesmo objeto, variam os componentes essenciais que percebemos, de acordo com a necessidade ou finalidade à qual serve a percepção. A percepção é, pois, um processo seletivo em virtude do qual uns dados sensíveis – os essenciais – ocupam o primeiro plano, enquanto os restantes permanecem em segundo plano ou prescinde-se deles. Em conseqüência, como processo global, a percepção é mais rica ou contém mais do que os

sentidos oferecem; mas, por outro lado, ao selecionar os dados sensíveis, é mais pobre, já que não transporta toda a riqueza concreto-sensível do objeto. Portanto, sem essa função seletiva, não haveria percepção sensível, mas sim um caos ou conglomerado disforme de sensações. O quinto aspecto são os hábitos, estruturas ou esquemas perceptivos que, numa determinada sociedade, organizam-se e tendem a converter-se em normas ou regras rotineiras que enfraquecem a capacidade de enriquecer os dados sensíveis com novos significados. A percepção na vida cotidiana tende a repetir-se em esquemas invariáveis e, portanto, a automatizar-se. Os objetos percebidos e o próprio ato de percebê-los perdem seu frescor e espontaneidade, sua novidade e riqueza, e acabam por reduzir-se aos aspectos indispensáveis que permitem reconhecê-los e usá-los, com a mínima intervenção da consciência. A percepção se torna automática. Essa tendência da percepção ordinária foi assinalada pelos formalistas russos e especialmente por Sklovsky (apud VIGOTSKI, 1996, p. 136): "Se examinamos as leis gerais da percepção, vemos que, como as ações chegam a ser habituais, acabam se tornando automáticas". Assim, em virtude dessa tendência à automatização, o objeto, na percepção comum, fica reduzido a seus aspectos sensíveis mínimos e seus componentes significativos mais pobres (VÁSQUEZ, 1999, p. 135-138).

A percepção, com os cinco aspectos que acabamos de expor, apresenta-se como um elemento indispensável do comportamento do homem em sua relação com o mundo, qualquer que sejam seu caráter e suas modalidades; é indispensável na relação teórico-cognoscitiva ao investigar determinado fenômeno; o cientista tem de percebê-lo ou observá-lo para poder compreendê-lo ou elevar-se a um nível mais profundo e abstrato da compreensão. E, quando seus sentidos são insuficientes, recorre à mediação de instrumentos ou aparelhos (microscópios, telescópios, telas eletrônicas, entre outros) que permitem prolongar a observação mais além dos limites com que esbarra a percepção comum. Também, é indispensável perceber na relação prático-produtiva, e, finalmente, é vital em qualquer tarefa cotidiana, não obstante sua tendência a automatizar-se, para mover-se entre os objetos que nos rodeiam, reconhecê-los e fazer uso apropriado deles (VÁSQUEZ, 1999, p. 135-138).

A capacidade de ver o mundo com base em nossa cultura é uma tendência do comportamento humano. Como vimos, enxergamos os signos visuais que nos cercam porque eles são necessários para nossa mente assimilar o que procuramos. Por exemplo, quantas vezes pensamos em comprar determinado objeto material e, a partir do momento desse interesse pelo produto, começamos a vê-lo por toda parte? Buscamos

esse reforço em nosso conhecimento, tomando por base as informações que tivemos durante a vida é que conseguimos captar o mundo exterior e ter maior proximidade da experiência real com uma determinada imagem.

Contudo, devemos expandir nossa capacidade de ver, isso significa expandir nossa capacidade de entender determinada mensagem visual, porque o mundo nos cerca de mensagens, e acabamos buscando somente as que nos interessam. Tudo isso implica em nossa capacidade de formar imagens mentais, por exemplo, de conseguir desenhar em uma folha de papel determinado objeto ou animal que tenhamos visto apenas uma única vez. Nosso cérebro não é acostumado a guardar todos os traços que compõem essa imagem. A linguagem visual ocupa um lugar único no aprendizado das pessoas e possui uma enorme importância, porque o visual não dispõe de normas definidas para a aprendizagem. Segundo Dondis (1991, p. 18), "devemos buscar o alfabetismo visual em muitos lugares e de muitas maneiras, nos métodos de treinamento de artistas, na formação técnica de artesãos, na teoria psicológica, na natureza e no funcionamento fisiológico do próprio organismo humano".

Para Munari (1997, p. 59), o limite de percepção de uma imagem elementar, os efeitos de *moiré*, as ilusões ópticas, a permanência de uma imagem na retina, o movimento aparente, as imagens que se formam dentro do olho e outros casos serão examinados sob a ótica dos novos meios de comunicação visual.

A comunicação visual é tudo o que nossos olhos vêem, desde uma nuvem, uma flor, até um cartaz, uma carta. Essas imagens possuem valores diferentes dependendo do contexto no qual estão inseridas. Existe a comunicação visual casual que é livre para ser interpretada por quem a recebe, seja ela qual for, e a comunicação visual intencional que deve ser percebida na totalidade do significado pretendido pelo emissor. Esta ainda pode ser subdividida em "informação prática", sem componente estético, como uma fotografia, um desenho técnico, ou "informação estética", que seria uma mensagem que informe linhas harmônicas de uma forma, relações temporais visíveis de transformação de uma forma em outra (MUNARI, 1997, p. 63).

De acordo com o autor (1997), uma coisa é certa, o "alfabetismo visual" jamais poderá ser um sistema tão lógico e preciso quanto a linguagem escrita, pois as linguagens são sistemas inventados pelo homem para codificar, armazenar e decodificar informações, portanto sua estrutura tem uma lógica que a aprendizagem visual é incapaz de alcançar.

Podemos destacar dois tipos de abordagem em relação às imagens: a abordagem analítica e a abordagem sintética. A analítica consiste em partir de uma análise da estimulação do sistema visual pela luz, buscando fazer com que os componentes assim isolados correspondam a diversos aspectos da experiência perceptiva real. Essa tendência foi, entre outras, reforçada pela pesquisa sobre a estrutura do cérebro, que pôs em evidência a existência de células especializadas nas funções "elementares" como a percepção das bordas, das linhas, dos movimentos direcionais etc. Além desse caráter combinatório, a segunda característica marcante é que elas consideram a informação contida na projeção retínia insuficiente, por si só, para a percepção exata dos objetos no espaço, e que esta necessita do recurso a outras fontes: fazem com que entrem, portanto, em suas combinações, em seus algoritmos, ao mesmo tempo as variáveis intrínsecas deduzidas da análise da informação retiniana e as variáveis extrínsecas, ligadas a outros acontecimentos (sinais eferentes que dirigem os movimentos dos olhos, da memória, entre outros). Essas duas características são encontradas nas mais antigas teorias analíticas, as que chamamos, às vezes, de teorias empiristas: a de Berkeley (1709) e a de Helmholtz (1850) insistiam-se nelas em particular sobre o vínculo, as associações adquiridas por experiência, entre dados ópticos e dados não-visuais (por isso o nome de associacionismo também é aplicado a essas teorias). Essas antigas teorias persistiam muito na aprendizagem que leva a associar e a integrar informações heterogêneas (AUMONT, 1995, p. 52).

A abordagem sintética consiste, ao contrário, em buscar correspondentes da percepção do mundo visual no estímulo único. Para essas abordagens, a imagem óptica na retina, inclusive suas modificações no tempo, contém toda a informação necessária à percepção dos objetos no espaço, já que nosso sistema visual está suficientemente equipado para processá-la nesse sentido. Segundo Aumont (2004, p. 56), essa abordagem é representada, desde o século XIX, pelo inatismo que, como indica o nome, definiu-se por oposição a todas as teorias que supõem uma aprendizagem da visão. No início do século XX, os teóricos da Forma (*gestalttheorie*) insistem na capacidade, sempre inata, do cérebro para organizar o visual segundo leis universais e eternas. Mas, é a partir de 1950, com os trabalhos de J. J. Gibson e de sua escola, que essa abordagem voltou à atualidade, sob o nome de teoria fisicofísica e depois de teoria ecológica da percepção visual.

Como podemos perceber, as duas abordagens não chegam a ser contraditórias, já que seus objetos não são exatamente os mesmos. O problema fundamental que

permanece formulado, e que continua a distinguir essas duas grandes abordagens, é este: será que existe uma propriedade nova (do gênero da "escala espacial global" postulada por Gibson) que aparece quando a informação visual está presente de modo coerente em toda a superfície retiniana? Ou será que, ao contrário, existe apenas uma série de acontecimentos pontuais e autônomos? (AUMONT, 1995, p. 56).

Consciência Visual

Para desenvolvermos ou entendermos as mensagens visuais, precisamos saber como funciona o processo da visão e de que modo as mensagens visuais são entendidas por todos. De acordo com Dondis (1991, p. 20), a tendência a associar a estrutura verbal e a visual é perfeitamente compreensível, uma vez que os dados visuais têm três níveis distintos e individuais: o *input* visual, que consiste de miríades de sistemas de *símbolos*; o material visual *representacional*, que identificamos no meio ambiente e podemos reproduzir por meio do desenho, da pintura, da escultura e do cinema; e a estrutura *abstrata*, a forma de tudo aquilo que vemos, seja natural, seja resultado de uma composição para efeitos intencionais.

Explica Dondis (1991) que, ao longo de seu desenvolvimento, o homem deu passos lentos e penosos que lhe permitem colocar numa forma preservável os acontecimentos e os gestos familiares de sua experiência e, a partir desse processo, desenvolveu-se a linguagem escrita. No início, as palavras são representadas por imagens e, quando isso não é possível, inventamos um símbolo. Finalmente, numa linguagem escrita altamente desenvolvida, as imagens são abandonadas e os sons passam a ser representados por símbolos. Ao contrário das imagens, a reprodução dos símbolos exige muito pouco quanto a uma habilidade especial. A aprendizagem é mais acessível à maioria que dispõem de uma linguagem de símbolos sonoros, por ser muito mais simples. Porém, mesmo quando existem como componente principal do modo visual, os símbolos atuam de forma diferente da linguagem e, de fato, por mais compreensível e tentadora que possa ser, a tentativa de encontrar critérios para a aprendizagem visual na estrutura da linguagem não funcionará. No entanto, os símbolos, como força no âmbito da aprendizagem visual, são de importância e viabilidade enormes (DONDIS 1991, p. 20).

Portanto, os três níveis contribuem para o processo de concepção, criação e refinamento de toda obra visual. Para apreender, é imprescindível que o criador da obra visual tenha consciência de cada um desses três níveis individuais, mas, também, que o espectador ou sujeito tenha deles a mesma consciência. Cada nível, o *representacional*, o *abstrato* e o *simbólico*, tem características específicas que podem ser isoladas e definidas, entretanto não são antagônicas. Na verdade, eles se sobrepõem, interagem e reforçam, de maneira mútua suas respectivas qualidades. A chave da percepção encontra-se no fato de que todo o processo criativo parece inverter-se para o receptor das mensagens visuais. De início, ele vê os fatos visuais, sejam eles informações extraídas do meio ambiente, que podem ser reconhecidas, sejam símbolos passíveis de definição. No segundo nível de percepção, o sujeito vê o conteúdo compositivo, os elementos básicos e as técnicas. É um processo inconsciente, porém é, por intermédio dele, que ocorre a experiência cumulativa de *input* informativo. Se as intenções positivas originais do criador da mensagem visual forem bem-sucedidas, ou seja, se para elas foi encontrada uma boa solução, o resultado será coerente e claro, um todo que funciona. Se as soluções forem acertadas, a *relação* entre forma e conteúdo poderá ser descrita como elegante. Quando as soluções estratégicas não são boas, o efeito visual final será ambíguo. Os juízos estéticos que se valem de termos como "beleza" não precisam estar presentes nesse nível de interpretação, todavia devem ficar restritos ao âmbito dos pontos de vista mais subjetivos. A interação entre propósito e composição e a entre estrutura sintática e substância visual devem ser reforçadas para que seja atingida com maior eficácia quanto a aspectos visuais. Constituem, em conjunto, a força mais importante de toda comunicação visual, a anatomia da mensagem visual (DONDIS, 1991, p. 103-104).

Quando fixamos nossos olhos em uma imagem, iniciamos um processo de varredura, que, em várias experiências já realizadas, é percebida a ausência total de regularidade nas seqüências de fixação, ou seja, não existe uma leitura de cima para baixo ou da direita para a esquerda e sim uma forma complexa de visualização que vai de uma unidade a outra da imagem, sem uma lógica. Houve tentativa de prever as trajetórias de exploração de uma imagem pelo olho, mas não foi dada uma ordem explícita, essas trajetórias são uma inextricável rede de linhas quebradas. O único resultado verificado é que a trajetória é modificada pela introdução de ordens particulares, o que é normal em vista do que afirmávamos: um olhar informado desloca-se de outro modo no campo que explora (AUMONT, 1995, p. 60).

Contudo, as informações que nosso cérebro capta por intermédio da luz, sendo 2-D, 3-D ou através da compensação do ponto de vista, e a construção que nos conduz a perceber pode ser caracterizada como signos, é o que veremos a seguir.

O Processo de criação de imagens visuais

Não temos como trabalhar o processo de Percepção Visual sem abordarmos aspectos do processo de comunicação, pois eles estão interligados. Como afirma Bense (1975, p. 77), uma ampliação do conceito triádico de signo de Peirce leva em consideração a dependência do signo ao processo de comunicação e aos repertórios de emissor e receptor, portanto é imprescindível esse entendimento do campo de percepção de imagens visuais.

Ainda para Bense (1975), criativo é igual a seletivo. Com isso, fica também manifesto que a "criatividade", o "original", o "inovador", em suma, o "gerativo", são dependentes de repertório, devendo ser visto e entendido de modo relativo. O esquema de criação introduz o observador externo (artista criativo) como princípio seletor, o qual executa a transmissão, no sentido da produção criativa da distribuição dos elementos materiais por intermédio do seu repertório.

Para que a comunicação se efetive, é necessário que "alguém" produza uma "mensagem" para "outro alguém", ou seja, ela requer três elementos pelo menos: a fonte, a mensagem e o receptor e, basicamente, é assim que ocorre o "processo de comunicação". Cada processo de comunicação é diferente em pelo menos algum aspecto de outro processo, porém, mediante alguns estudos, podemos isolar certos elementos apresentados por todos, como é o caso do modelo de Aristóteles, de Shannon-Weaver e de Berlo. Para Aristóteles (apud BERLO, 1999), devemos olhar para três ingredientes: a) quem fala; b) o discurso; c) a audiência. De acordo com Shannon-Weaver, citado por Berlo (1999), os ingredientes incluem: a) a fonte; b) o transmissor; c) o sinal; d) o receptor; e) o destinatário. Segundo Berlo (1999), os ingredientes são: a) a fonte; b) o codificador; c) a mensagem; d) o canal; e) o decodificador; f) o receptor.

A mensagem que produzimos, para que chegue ao nosso receptor, precisa de alguma espécie de canal de mensagem. Mcluhan (1995, p. 21) afirma que "o meio é a mensagem" e os meios são extensões do homem, ou melhor, de nós mesmos, isso apenas significa que as conseqüências sociais e pessoais de qualquer meio – ou seja, de

qualquer uma das extensões de nós mesmos – constituem o resultado do novo estalão introduzido em nossas vidas por uma nova tecnologia ou extensão de nós mesmos. Essas conseqüências nos levam a refletir a respeito de como as imagens são percebidas por parte dessa recepção do homem e se essas mensagens estão sendo transmitidas de forma coerente com a cultura em que se está comunicando.

A mensagem sempre parte de um emissor para um receptor. Este está imerso em um ambiente de perturbações e precisa compreender o que o emissor deseja. Mesmo que a mensagem chegue perfeita, intacta ao receptor, nele terá que passar por três filtros, para poder ser recebida. Um filtro é de caráter sensorial, outro é o de caráter funcional e o terceiro de caráter cultural. Passada a mensagem pelos três filtros, ela pode manifestar-se de duas maneiras: a interior ou a exterior (MUNARI, 1997, p. 68).

A produção simbólica

Falar de percepção visual remete a pensarmos em sua produção simbólica. Afirma Pino (1999, p.74) que:

> Se a função imaginária opera no campo que interliga o real e o simbólico e se o papel da imagem mental é de operar a conversão dos sinais naturais em significações culturais, então a produção imaginária só adquire existência real quando deixa o campo do imaginário e se constitui como produção simbólica, qualquer que seja ela. Isso quer dizer que a função imaginária não é fim em si mesma – o que faria do imaginário a expressão do delírio e da loucura – mas uma atividade que alimentando se do real cultural realimenta esse mesmo real retomando a ele na forma de obras culturais novas. Essas obras podem tomar as mais diversas formas e modalidades, como variadas e múltiplas são as formas da cultura: obras técnicas, artísticas, científicas, lúdicas, sociais etc. Numa palavra, o imaginário social e o imaginário pessoal constituem o motor do desenvolvimento humano dos homens, no plano coletivo e no plano pessoal, e da produção das condições sociais e culturais da sua existência.

Essa abordagem semioticista, trabalhada em com autores como Vázquez (1999) e Vigotski (1996), pode nos auxiliar também na questão da percepção das imagens em que entendemos que a percepção não se reduz a uma atividade sensorial, mas constitui uma experiência psíquica mais complexa. No processo perceptivo, como processo unitário e global, são reconhecidos objetos, desencadeiam-se recordações de vivências passadas, elaboram-se imagens e se despertam certas reações afetivas. Perceber é, pois, um processo complexo no qual não só percebemos sensivelmente, como também, por

sua vez, recordamos, imaginamos, sentimos e, também, pensamos (VÁZQUEZ, 1999, p. 135).

Esse processo complexo vem de encontro a aspectos fisiológicos do homem. Aumont (2004) explica a percepção visual como um processamento, em etapas sucessivas, de uma informação que nos chega por intermédio da luz que entra em nossos olhos. Segundo Aumont (2004, p. 22):

> [...] a imagem é sempre modelada por estruturas profundas, ligadas ao exercício de uma linguagem, assim como à vinculação a uma organização simbólica (a uma cultura, a uma sociedade); mas a imagem é também um meio de comunicação de representação do mundo, que tem seu lugar em todas as sociedades humanas.

A imagem é universal, porém sempre particularizada. Para Ostrower (1987, p. 9), desde as primeiras culturas, o ser humano surge dotado de um dom singular: mais do que *homo faber*, ser fazedor, o homem é um ser formador. Ele é capaz de estabelecer relacionamentos entre os múltiplos eventos que ocorrem ao redor e dentro dele. Relacionando os eventos, ele os configura em sua experiência do viver e lhes dá um significado. Nas perguntas que o homem faz ou nas soluções que encontra, ao agir, ao imaginar, ao sonhar, sempre o homem relaciona e forma. Nessa busca de ordenações e de significados, reside a profunda motivação humana de criar. Impelido, como ser consciente, a compreender a vida, o homem é impelido a formar. Ele precisa orientar-se, ordenando os fenômenos e avaliando o sentido das formas ordenadas; precisa comunicar-se com outros seres humanos, novamente por meio de formas ordenadas. Trata-se, pois, de possibilidades, potencialidades do homem que se convertem em necessidades existenciais. O homem cria, não apenas porque quer, ou porque gosta, e sim porque precisa; ele só pode crescer, como ser humano, coerentemente, ordenando, dando forma, criando.

A Cultura Visual

A abordagem do antropólogo Clifford Geertz (1989, p. 9) é muito pertinente em, pois ele defende o conceito de cultura essencialmente voltado à semiótica, ou seja, define a cultura como uma rede de signos:

> [...] a cultura consiste em estruturas de significado socialmente estabelecidas, nos termos das quais as pessoas fazem certas coisas como sinais de conspiração e se aliam ou percebem os insultos e respondem a eles, não é mais do que dizer

> que esse é um fenômeno psicológico, uma característica da mente, da personalidade, da estrutura cognitiva de alguém, ou o que quer que seja, ou dizer ainda o que é tantrismo, a genética, a forma progressiva do verbo [...].

O autor (1989) considera, ainda, nada mais necessário para compreender o que é a interpretação antropológica e em que grau ela é uma interpretação, do que a compreensão exata do que ela se propõe dizer – ou não se propõe – de que nossas formulações dos sistemas simbólicos de outros povos devem ser orientadas pelos atos. Sendo assim,

> [...] a cultura é tratada de modo mais efetivo, prossegue o argumento, puramente como sistema simbólico (a expressão-chave é, "em seus próprios termos"), pelo isolamento dos seus elementos, especificando as relações internas entre esses elementos e passando então a caracterizar todo o sistema de uma forma geral – de acordo com os símbolos básicos em torno dos quais ela é organizada, as estruturas subordinadas das quais é uma expressão superficial, ou os princípios ideológicos nos quais ela se baseia. Embora se trate já de uma melhoria acentuada em relação às noções de "comportamento aprendido" e "fenômeno mental" do que é a cultura e fonte de algumas das idéias teóricas mais poderosas da antropologia contemporânea, essa abordagem hermética das coisas parece-me correr o perigo de fechar (e de ser superada cada vez mais por ela) a análise cultural longe do seu objetivo correto, a lógica informal da vida real. Há pouca vantagem em se extrair um conceito dos defeitos do psicologismo apenas para mergulhá-lo, imediatamente, nos do esquematismo (GEERTZ, 1989, p. 9).

Portanto, toda concepção e produção consciente de um estado estético ou de um objeto artístico (que é portador de um estado estético) parte de um repertório que possui, além do componente material, um componente semantema. Na criação de um retrato, por exemplo, "cores" e "formas" pertencem ao repertório material, mas "similitude" diz respeito ao repertório semantema. O objeto-obra é, na maioria das vezes, apenas uma “imagem” material parcial do repertório, exatamente, uma seleção material (GEERTZ, 1989, p. 66).

A percepção, segundo Rorty (1999, p. 26), muda nossas crenças introduzindo uma nova crença na rede das crenças anteriores. A interferência muda nossas crenças fazendo-nos ver que nossas antigas crenças nos impelem a uma crença que não sustentávamos anteriormente, por exemplo, se eu vi uma nova forma de dispor caracteres em um *layout* desenvolvido por um designer, para nossos próximos *layouts*, podemos utilizar o que ele oferece de bom em seu contexto visual ou não, essa é uma escolha que temos que tomar. Porém, tanto percepção quanto inferência deixam nossa linguagem inalterada, elas alteram os valores de verdade das sentenças, mas não nosso repertório de sentenças.

Segundo Munari (1997, p. 6), o passado pode desempenhar apenas função de informação cultural e deve estar ligado ao seu tempo, caso contrário, não se entenderá mais nada. Cada pessoa tem guardado em sua mente um banco de imagens capturadas durante a vida, sejam elas conscientes, inconscientes, antigas, novas e todas relacionadas às emoções do indivíduo. Nesse depósito de imagens, é que se busca as comuns a todos, ou à maioria das pessoas para comunicar certas informações.

Quando o artista tem uma visão pessoal do mundo, essa visão só tem valor se a comunicação visual, o suporte da imagem, tem valor objetivo; caso contrário, entra-se no mundo dos códigos mais ou menos secretos, que fazem com que algumas mensagens sejam entendidas apenas por poucas pessoas – aliás, por aquelas mesmas que já conhecem a mensagem. Tudo o que o olho vê tem uma superfície estrutural própria, e cada tipo de sinal, de grão, de serrilhado tem um significado bem claro (tanto é que um corpo com superfície de pele de crocodilo não nos pareceria normal) (MUNARI, 1997, p. 10-11).

Ler uma imagem e compreendê-la pressupõe que um campo semântico seja partilhado, sendo assim, o intérprete precisa compreender já dentro do universo significativo do *Outro*. Fazendo isso, compreenderá seu ponto de vista. No entanto, o intérprete não pode esquecer que, ele próprio, tem um ponto de vista possível para esse mesmo campo semântico. Portanto, a interpretação que fará não está acima da de seu interpretado. Ao contrário, concorre com ela. Tanto é influenciada por ela quanto a influencia. A "Teia de Significados" à que Geertz faz referência quando teoriza na introdução a *The Interpretation os Cultures* pode ter algo a dever a essas concepções. É esse complexo jogo de interpretações e contra-interpretações, possíveis porque intérprete e interpretado comungam os mesmos mundos de sentido, que produz tal "teia" (AZZAN JÚNIOR, 1993, p. 16).

Considerações Finais

Como vimos, Aumont (1995) divide a percepção visual em três operações distintas: a percepção humana, as operações ópticas, as químicas e as nervosas, sendo a percepção visual, para ele, um processamento, em etapas sucessivas, de uma informação que nos chega ao cérebro por intermédio de nossos olhos. Já Vásquez (1999) afirma que a percepção comum se caracteriza por seis aspectos essenciais, para ele, a percepção trata-se de um processo vivido por um indivíduo concreto, mas condicionado pela

sociedade em que vive, ou seja, na que percebe. Dondis (1991) mostra que devemos buscar a percepção visual em muitos lugares e de muitas maneiras. Para Munari (1997), a linguagem visual jamais deve ser um sistema lógico e preciso quanto à linguagem escrita. Aumont (1995) destaca dois tipos de abordagem em relação as imagens: a abordagem analítica e a sintética, as quais entendemos que não chegam a ser contraditórias já que seus objetos não chegam a ser os mesmos. Já Pino (1999) mostra que perceber é um processo complexo no qual não só percebemos, como também recordamos. Ostrower (1987) esclarece que o homem é um ser formador, capaz de estabelecer relacionamentos entre os múltiplos eventos que ocorrem ao redor e dentro dele, relacionando os eventos, ele os configura em sua experiência do viver e lhes dá um significado. Geertz (1989) defende o conceito de cultura essencialmente voltado à rede de signos e afirma que toda concepção e produção consciente de um estado estético ou de um objeto artístico parte de um repertório. Munari (1997) explica que o passado pode desempenhar apenas a informação cultural e deve estar ligado ao seu tempo.

Conseqüentemente, a função do comunicador social é fazer com que as pessoas enxerguem a mensagem visual para, posteriormente, consumir o produto ou serviço divulgado. E, essa percepção somente será válida se o profissional tiver consciência desse processo visto que, mesmo conhecendo tudo isso, a informação visual ainda extrapola essas técnicas, e, se fizermos algo fora da cultura em que o indivíduo está inserido, o público perceberá ainda menos a informação visual apresentada a ele.

O comunicador social deve estar atento também às tendências da época, já que isso despertará no público uma percepção ainda mais forte, pois sabemos o ser humano enxerga apenas o que quer, o cérebro é complexo, e as imagens que são impostas ao indivíduo são percebidas até o momento que dão conforto a ela, após isso, o cérebro as exclui. Só fica na mente o que interessa naquele momento e isso é uma questão de sobrevivência, porque é na base do conhecimento de mundo que a mente desenvolve suas ações. Nenhuma corrente nega o fato de que o mundo percebido por qualquer indivíduo é resultante das experiências adquiridas ao longo de sua vida. Portanto, a percepção é um processo que se baseia nesse conhecimento de mundo do indivíduo.

O foco central deste trabalho foi compreender o processo de formação de imagens visuais. Contudo, vemos como relevante outras pesquisas que possam contribuir para a área da comunicação visual. Pensamos, também, ser significativo trabalhar essa idéia com outros professores da área, por meio de oficinas, por exemplo, a fim de que haja socialização de idéias, de experiências, tendo como meta principal

contribuir para que o aluno desenvolva a percepção, considerando experiências adquiridas e o embasamento teórico.

Referências

AUMONT, Jacques. **A imagem.** 2. ed. Campinas: Papirus, 1995.

AUMONT, Jacques. **O olho interminável**: cinema e pintura. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

AZZAN JÚNIOR, Celso. **Antropologia e interpretação**: explicação e compreensão nas antropologias de Lévi-Strauss e Geertz. Campinas: Unicamp, 1993. 186 p.

BENSE, Max. **Pequena Estética**. São Paulo: Perspectiva, 1975.

BERLO, D. K. **O Processo da Comunicação**: Introdução à Teoria e à Prática. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

DONDIS, Donis A. **Sintaxe da Linguagem Visual**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

GEERTZ, Clifford. **A Interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro: LTC Livros Técnicos e Científicos Editora S.A., 1989.

MCLUHAN, Herbert Marshall. **Os Meios de Comunicação**. São Paulo: Cultrix, 1995.

MUNARI, Bruno. **Design e comunicação visual**: contribuição para uma metodologia didática. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e Processo de Criação**. Rio de Janeiro: Vozes, 1987.

PINO, Angel. Imaginário e Produção Imaginária: Reflexões sobre a educação. In: ZANATTA DA ROS, Silvia; MAHEIRIE, Katia; VIEIRA ZANELLA, Andrea. (Org). **Relações estéticas, atividade criadora e imaginação: sujeitos e (em) experiência.** Florianópolis: Ed. Ufsc, 2006. p. 49-74.

RORTY, Richard. **Ensaios sobre Heidegger e outros**. Tradução: Marco Antonio Casanova. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999. (Escritos Filosóficos: v. 2).

VÁSQUEZ, Adolfo Sánchez. **Convite à Estética**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

VIGOTSKY, Lev Semenovich. **Pensamento e linguagem**. São Paulo: M. Fontes, 1996.