

# Mulheres, crianças e neutros: representações de género na linguagem sinalética

Pedro Bessa

Universidade de Aveiro

## Abstract

The paper intends to reflect upon the way pictography, as used in modern signage, far from being (as it was said to be, during the modernist optimism of the 70s) a sort of "universal", intuitive language, on the contrary seems to have some limitations as a communication form.

Not only signage pictography does not have an universal reach - once it is, as every other language, historically located in a particular cultural context, but its own "universalistic" pretensions, demanding high degrees of redundancy, tends to lead into the defective use of caricature and stereotype, as communication forms. One also finds the systematic use of the generic male form, or *false neuter*: frequency of occurrence of male pictograms is much higher than female ones, males being used to represent *the* people.

Our study is based on a contents analysis of 49 signage systems; 2 808 pictograms and signs on the whole, from which 767 showing human figure were selected.

## 1. Introdução

O presente artigo visa reflectir sobre o modo como a linguagem pictográfica, utilizada pela moderna sinalética, longe de constituir (como se apregoava nos anos 70, e até muito recentemente) uma espécie de "linguagem universal", intuitiva e de reconhecimento imediato<sup>3</sup>, antes apresenta pelo contrário, enquanto modo de comunicação, algumas importantes limitações. Na nossa opinião, não só a pictografia sinalética não tem um alcance universal - até porque historicamente situada, como

---

<sup>3</sup> A pictografia foi definida como um sistema de comunicação que recorre a imagens ou signos gráficos, os quais, “ao contrário da palavra falada ou escrita, não conhecem praticamente barreira nacionais” (Karl-Heinz Krug, “Pictogramas, Sinais de Comunicação” in Karl-Heinz Krug et al., *Pictogramas, Sinais de Comunicação...* [exposição ambulante do Instituto Cultural de Relações Exteriores em colaboração com a ERCO], s.l., s.d., p.2); cf. igualmente J. Costa, *La Esquemática: visualizar la información*, Barcelona: Paidós, 1998, p.89; Henry Dreyfuss, *Symbol Source Book*, Nova Iorque: John Wiley & Sons, 1984 [1972], pp.16 e ss.; Otl Aicher e Martin Krampen, *Sistemas de signos en la comunicación visual*, Cidade do México: Gustavo Gili/México, 1995, 4.a ed., pp. 5, 129 (quando pedem uma linguagem pictográfica internacional unificada, que permita superar as barreiras linguísticas); Yukio Ota, *Pictogram Design*, Tóquio: Kashiwa Bijutsu Shuppan, 1993, p.18 (para quem o reconhecimento de pictogramas dispensa aprendizagem); William Horton, *The Icon Book: Visual Symbols for Computer Systems and Documentation*, Nova Iorque: John Wiley & Sons, 1994, p.6.

qualquer outra linguagem, num contexto cultural específico - mas a própria vocação "universalista" que a caracteriza, obrigando a um elevado grau de simplificação da mensagem, predispõe ao uso empobrecedor da caricatura e do estereótipo, como formas de comunicar.

Para além da frequente reprodução de estereótipos socioculturais de género, os programas de sinalética denotam ainda uma utilização sistemática da forma masculina genérica, ou "falso neutro", com uma ocorrência de pictogramas masculinos muito superior à dos femininos. Esta área cada vez mais importante do design de comunicação, supostamente empenhada na procura de uma linguagem informativa neutra, contem assim uma componente ideológica, possivelmente inelutável mas que é importante compreender e documentar.

O estudo agora apresentado tem por base uma análise de conteúdo<sup>4</sup> efectuada a 49 programas de sinalética, oriundos de diversos países e representando quase meio século de sistemas pictográficos, desde os anos 60 à actualidade. De um total de 2 848 sinais, seleccionaram-se 767 envolvendo a representação de figura humana, os quais foram depois analisados em termos de género.

## 2. Da pictografia à sinalética

### 2.1 origens

Em inícios do século XX, com o crescimento das cidades, a proliferação de serviços administrativos, comércio e espaços de lazer, com a globalização da economia e a mobilidade das populações, começam a surgir situações em que os idiomas nacionais (ou os caracteres tipográficos que lhes correspondem), são por vezes substituídos com vantagem por figuras, i.e. pictogramas.

A primeira tentativa séria de criar um sistema organizado de signos gráficos deveu-se ao filósofo vienense, mais tarde emigrado em Londres, Otto Neurath. Nos inícios dos anos 20, Neurath estava convencido da possibilidade de criar um idioma pictográfico internacional, a que mais tarde chamou Isotype, e que permitiria educar e aproximar os diversos povos, um pouco à semelhança do Esperanto, língua artificial criada em finais do século XIX debaixo do mesmo ideal<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> Realizada no âmbito de um estudo realizado na Universidade de Aveiro, para obtenção do grau de doutoramento em Design, Janeiro de 2005.

<sup>5</sup> Leijzer L. Zamenhof, que assinava Doktoro Esperanto, publicou *Língua Internacional: Prefácio e Manual Completo (para Russos)*, em Varsóvia, 1887. Também Charles K. Bliss,

O Isotype consistia basicamente no uso de imagens simplificadas (em silhueta) para transmitir informação nas áreas da economia e estatística social; foi utilizado sobretudo em livros, cartazes, mapas e outro material didáctico (Figura 2).



*Figura 2: sistema Isotype. Em cima, da esquerda para a direita: “sapatos [calçado]”, “fábrica”, “fábrica de calçado”, “produção industrial de calçado”, “produção artesanal”; em baixo: registo de automóveis nos EUA*

Mas o projecto de Neurath resultava também da sua actividade como filósofo: ele é um dos fundadores do Positivismo Lógico, corrente filosófica que se desenvolve inicialmente em Viena, nos anos 1920-30, e que tinha entre os seus objectivos o aperfeiçoamento de uma linguagem ideal, descritiva e lógica, e por isso superior à linguagem corrente, cheia de imprecisões e deficiências.<sup>6</sup> Neurath acreditava ter descoberto esse idioma no Isotype, uma espécie de língua intemporal, hieroglífica, em

---

colaborador de Neurath até ao eclodir da II Guerra Mundial, partilhava do ponto de vista de Zamenhof, de que o principal instigador das guerras era a diferença de línguas; nos anos que se seguiram desenvolveu um abstruso sistema pictográfico inspirado nos caracteres chineses (cf. por exemplo C. K. Bliss, “Semantography: one writing for one world”, in Henry Dreyfuss, op. cit., pp.22 e s.) por vezes apodado de “Esperanto visual” (Yukio Ota, op. cit., p. 218).

Os esforços de Neurath estiveram inicialmente relacionados com o seu cargo de director de museus; foi, sucessivamente, director do Museu da Economia de Guerra, de Leipzig (1918), do Museu de Planeamento Urbano, de Viena (1919-24) e, sobretudo, do Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseum (Museu da Sociedade e da Economia), igualmente em Viena (1924-34). À medida que a pressão política na vizinha Alemanha aumentava, Neurath e os seus colaboradores viram-se forçados a emigrar. O Isotype Institute, dirigido por Otto e sua esposa, Marie (Reidemeister) Neurath, foi fundado em Londres em 1942. Como refere Rudolf Modley (Handbook of Pictorial Symbols, Nova Iorque: Dover Publications, 1976, ix) "...we may well call Otto Neurath the 'Father of Pictography'."

<sup>6</sup> Cf. Gilles-Gaston Granger, “Círculo de Viena”, in Claude Imbert et al., *Filosofia Analítica*, Lisboa: Gradiva, s.d., pp.83-86; J. M. Cordon e T. Martinez, *História da Filosofia*, Lisboa: Ed.s 70, 1987, 3.º vol., pp. 149-59. As motivações pedagógicas e humanistas contidas no projecto Isotype eram dependentes de uma teoria da “linguagem-retrato” (L. Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, Leipzig, 1921), típica do positivismo lógico de Viena. Por vezes parece haver mesmo uma tentativa de assimilar imagem e código verbal, fazendo equivaler os pictogramas e respectivos infra-signos aos morfemas e fonemas da língua - cf. por exemplo Marie Neurath, “Isotype, Education Through the Eye”, in Henry Dreyfuss, op. cit., p.25.

que seria possível transcrever todas as línguas do mundo – optimismo que constitui a base da actual pictografia sinalética e continua, em parte, a informar o ensino e a prática do design.<sup>7</sup>

As investigações de Neurath são ainda contemporâneas dos primeiros convénios internacionais para unificação dos sinais de trânsito, um dos quais teve lugar precisamente em Viena, em 1927 (Figura 3). Por volta de 1950 ensaia-se também o uso de pictogramas em acontecimentos desportivos internacionais. De início, trata-se mais de “ilustrações” do que de verdadeiros pictogramas e é sobretudo a partir dos Jogos Olímpicos do México (1968) e de Munique (1972), representados na Figura 4, que se chega finalmente aos programas de sinalética, tal como hoje os conhecemos.<sup>8</sup>

## 2.2 ideogramas

Alguns dos chamados “pictogramas” são, na verdade, sinais de fundo arbitrário ou extremamente convencional. Assim, por exemplo, três triângulos dentro de um círculo para “abrigo nuclear”. A maioria dos especialistas hesita aliás em incluir esta última categoria no grupo dos pictogramas propriamente ditos. De qualquer modo, mesmo no

---

<sup>7</sup> Cf. por exemplo Joan Costa, *Señalética*, Barcelona: Ediciones Ceac, 1989; id., *La Esquemática...*; Abraham A. Moles, "The Legibility of the World" in V. Margolin (ed.), *Design Discourse*, Chicago e Londres: The Univ. of Chicago Press, 1989, pp.119-129; especificamente sobre o desenho de pictogramas, cf. The American Institute of Graphic Art, *Symbol Signs*, Nova Iorque: Hastings House Publishers, 1981; William Horton, *The Icon Book...*; Todd Pierce, *The International Pictograms Standard*, Cincinnati: St Publications, 1996. O paradigma modernista do design, fortemente influenciado pelo positivismo lógico de Viena, e pela teoria matemática da comunicação (C. E. Shannon e W. Weaver, *The Mathematical Theory of Communication*, Urbana: University of Illinois, 1949), parece assentar numa concepção “transparente” da linguagem que reduz o sentido da mensagem àquilo que os pictogramas representam (ou visam representar) e tende, por isso, a ignorar os contextos sócio-culturais em que estes se inserem. A aparente iconicidade dos sinais faz esquecer o seu carácter convencional; estereótipos e padrões de cultura passam por dados da natureza. Como refere Ellen Lupton, “Reading Isotype”, in Victor Margolin (ed.), op.cit., p.147:

“Logical positivism correlated the terms of a purely abstract system with units of direct experience, attempting to analyze language into a consistent and logical mirror of nature [criticado por Richard Rorty, em *Philosophy and the Mirror of Nature* (Princeton, 1979, trad. port. *A Filosofia e o Espelho da Natureza*, Lisboa: Publicações D. Quixote, 1988)] ...[Ferdinand] Saussure taught that the significance of any sign is produced solely by its relations with other signs, and not by its correspondence with material objects.”

O positivismo lógico foi renegado pelo próprio L. Wittgenstein, em *Investigações Filosóficas* (publicado postumamente em 1953). Para uma crítica da teoria da “transparência representacionista” da linguagem cf. ainda, por exemplo, Adriano D. Rodrigues, *As Dimensões da Pragmática da Comunicação*, Rio de Janeiro: Diadorim Editora, 1995, p.82.

<sup>8</sup> Cf. Philip B. Meggs, *A History of Graphic Design*. New York: van Nostrand Reinhold, 1991, 2.<sup>a</sup> ed., pp.399-406; Otl Aicher e Martin Krampen, op. cit., p.106-7; Joan Costa, *Señalética...*, pp.54-61, 144-6, 192 e s.

caso dos signos de tipo figurativo, ou ilustrativo, deparamo-nos com duas situações distintas: o *sentido literal* do signo, e o *sentido derivado*.<sup>9</sup>

São exemplos de sentido derivado, a imagem de uma cruzeta para significar “vestiário” (e não “cruzeta”), ou de um garfo e uma faca para significar “restaurante”. A este segundo tipo de sinais, alguns autores preferem chamar *ideogramas*, designando por esse termo o uso de signos figurativos para exprimir conceitos abstractos.<sup>10</sup> A maioria dos pictogramas são, de facto, ideogramas. Um dos casos mais conhecidos é o da utilização do pictograma de um homem e uma mulher para denotar “Instalações Sanitárias”; enquanto pictograma, lê-se “homem e mulher”; enquanto ideograma, “instalações sanitárias” (Figura 5).



*Figura 5: pictograma ou ideograma?*

*Da esquerda pra a direita: cruzeta [“vestiário”]; chave e carro [“aluguer de automóveis”]; homem e mulher [“WC”]*

Em qualquer das situações, estaremos sempre perante algo cujas regras interpretativas implicam aprendizagem e algum grau de convencionalidade – o que contraria a tese da pictografia como uma linguagem intuitiva, de alcance universal e absolutamente *neutra*, em termos de conteúdos e significações que transmite.

Temos portanto que, por um lado, a alegada “monosemia” dos pictogramas<sup>11</sup> é ilusória - de que modo poderemos saber, em cada caso, se estamos perante um pictograma em sentido restrito, denotando o objecto físico por si representado, ou perante um ideograma? Apenas o contexto nos permite decidir. Ou seja, não existe um elo automático, baseado numa relação “natural” entre um signo gráfico e o seu referente. Por outro lado, mesmo pictogramas *stricto sensu* (i.e., que se espera sejam interpretados em sentido literal) visam prefigurar não um objecto físico, específico e único, mas o conjunto de todos os objectos possíveis pertencentes a uma classe. O pictograma de uma mesa não representa *uma mesa*, mas a classe “mesas” (o conjunto de todas as mesas existentes ou imagináveis). Ora, como já Platão referia, todo o objecto particular contém limitações relativamente ao conceito (*ideia*, na terminologia platónica) que pretende ilustrar. Se a ideia de “mesa” for ilustrada através duma mesa

<sup>9</sup> Ou *dictionary-type meaning* e *derivative meaning* (Yukio Ota, op.cit., p.118).

<sup>10</sup> Adrian Frutiger, *Signos, Símbolos, Marcas, Señales*, Barcelona: Gustavo Gili, 1999, pp.81-83; Ellen Lupton e Abbott Miller, *Design Writing Research*, Londres: Phaidon, 1999, p. 48.

<sup>11</sup> Cf. por exemplo Manfredo Massironi, *Ver pelo Desenho: aspectos técnicos, cognitivos, comunicativos*, Lisboa: Ed.s 70, 1996, p.129; Joan Costa (*Señalética...*, p.141) fala mesmo de “monosemia absoluta”. Como tem sido frequentemente assinalado, qualquer imagem é evidentemente polisémica - assim U. Eco, *O Signo*, Lisboa: Ed. Presença, 1997; Eco considera aliás que todos os signos, incluindo os signos icónicos, resultam de convenção implicando a aprendizagem e o domínio de regras para poderem ser convenientemente interpretados.

rectangular, de quatro pernas, fica de fora a mesa de pé-de-galo; se o conceito “pessoas” for – como geralmente é – ilustrado por um adulto do sexo masculino, ficam de fora crianças e mulheres.

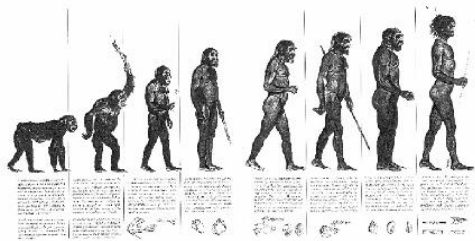
Acresce que o mesmo signo gráfico, ou signos gráficos muito semelhantes, podem, num mesmo programa de sinalética, revestir significados diferentes. Assim, na Figura 6, os três primeiros pictogramas retratam “pessoas em geral”, sem especificação de sexo/género, enquanto que o último representa apenas as do sexo masculino; na Figura 7, o primeiro pictograma lê-se “[WC] homens”, enquanto que o terceiro, “proibida a entrada”, se refere, uma vez mais, a pessoas em geral, i.e. homens e mulheres. Sucede isto porque na linguagem verbal (código escrito e falado) o masculino funciona como uma espécie de significante universal.



*Figura 7: Exposição de Osaka (Japão, 1970), design de Eknan Kenji, GK Industrial Design Institute, Isozaki*

### 2.3 masculino e “falso neutro”

De facto, comparando a relação entre os dois sexos à de duas electricidades, Simone de Beauvoir dizia que “o homem representa ao mesmo tempo o pólo positivo e o neutro”; à mulher restava-lhe ser o negativo (o Outro) do homem. Por isso dizemos “o Homem”, ou “os homens”, para designar o conjunto dos seres humanos.<sup>12</sup> Também Maria Isabel Barreno, num estudo realizado nos anos 80 sobre desigualdades de género nos manuais escolares, utilizou a expressão “Falso Neutro” para referir este uso abusivo do masculino como significante universal da espécie humana.<sup>13</sup> (As Figuras 8-10 mostram exemplos dessa prática no código visual: ilustração de livros e pictografia).



*Figura 8: “A longa cadeia evolutiva até ao homem moderno”, in História do Homem, Lisboa: Selecções do Reader’s Digest (Portugal), 1975, pp.12 e s.*

<sup>12</sup> Simone de Beauvoir, *O Segundo Sexo*, Lisboa: Bertrand, 1975, vol. 1, pp.11 e s.

<sup>13</sup> Maria Isabel Barreno, *O Falso Neutro: Um estudo sobre a discriminação sexual no ensino*. Lisboa: Edições Rolim, 1985.

Trata-se de um fenómeno que – assim o têm argumentado autoras e autores feministas - não pode ser interpretado em termos puramente linguísticos, como resultado de uma qualquer regra “natural” da linguagem, mas antes se enquadra numa *prática discursiva* mais generalizada, inerente à cultura patriarcal e que exclui as mulheres constituindo-as excepção à norma masculina.<sup>14</sup>

Nos últimos anos têm-se procurado modos de discurso alternativos (código falado e escrito), nomeadamente substituindo os termos masculinos por outros, sem especificação de sexo. Em vez de “o homem”, dizer por exemplo “as pessoas” ou “os seres humanos”. Contudo, em pictografia, este procedimento torna-se difícil. Um termo como “pessoas” é demasiado abstracto, na medida em que não existem *stricto sensu* pictogramas de “pessoas” mas apenas de homens e mulheres.

A Figura 10 mostra uma placa de sinalização onde se lê: “Peão, na estrada caminhe pela sua esquerda”. Pode considerar-se que a inclusão do pictograma de um homem particulariza, i.e. reduz o alcance da mensagem (“peão” é substantivo uniforme ou de género comum). Desse ponto de vista, estaríamos perante uma desvantagem ou limitação do código visual relativamente ao escrito.



Figura 10: placa de sinalização rodoviária

### 3. análise e apresentação de resultados

Na análise efectuada aos 49 programas de sinalética, foi possível verificar uma relação directa entre género representado e frequência de representação. Os Quadros I e II mostram, em valores absolutos, o número de pictogramas masculinos, femininos e mistos (presença de ambos os géneros) encontrados referentes a adultos. Como pode observar-se, a percentagem de pictogramas representando mulheres é muito inferior à dos pictogramas representando homens, provavelmente em resultado do estatuto de significante universal (falso neutro) atribuído ao masculino. O mesmo não sucede, curiosamente, nos casos de pictogramas representando crianças (Quadros III e IV).

<sup>14</sup> Cf., sobre este tema, Deborah Cameron, *Feminism & Linguistic Theory*, Londres: The MacMillan Press, 1985; Dale Spender, *Man Made Language*, Londres: Routledge and Kegan Paul, 1985, 2ª ed. revista.

Embora o número total de ocorrências seja pouco significativo, os dois géneros surgem aí equilibrados.

**Quadro I - décadas de 1960 a 1980: número de pictogramas representando adultos ou adultos acompanhados de crianças (excluíram-se pictogramas representando apenas crianças); análise da frequência de ocorrência, em termos de género.**

<b>adultos</b>	género masculino	229
	Feminino	61
	Misto	48
	Indeterminado	125
	<b>total</b>	463

**Quadro II - décadas de 1990 e 2000.**

**Quadro III - décadas de 1960 a 1980: frequência de ocorrência, em termos de género, nos pictogramas referentes a crianças**

<b>crianças</b>	género masculino	8
	Feminino	7
	Misto	7
	Indeterminado	25
	<b>total</b>	47

**Quadro IV - décadas de 1990 e 2000**

A reforçar este fenómeno de semi-invisibilidade, o género feminino quando representado, configura situações de excepção, bem definidas relativamente ao masculino. Assim, nos programas analisados, deparamos com a presença de estereótipos actuando a dois níveis. Em primeiro lugar, na constante associação entre mulheres e crianças, ou profissões que lidam com crianças. Não só encontramos uma percentagem quase idêntica de crianças de ambos os sexos - o conceito de “crianças” é, aliás, tipicamente explicitado pelo pictograma de um rapaz e um menina, por exemplo no sinal de trânsito do mesmo nome<sup>15</sup> - como a figura da mulher aparece frequentemente acompanhada de bebés e crianças (Figura 11), ou representada em pictogramas

---

<sup>15</sup> A antropóloga Sherry B. Ortner (“Is Female to Male as Nature is to Culture?” (in Michelle Z. Rosaldo e Louise Lamphere (eds.), *Woman, Culture and Society*, Stanford, California: Stanford University Press, 1974, pp.67-87) sugeriu que, nas sociedades patriarcais, não só as mulheres eram consideradas seres essencialmente próximos da natureza selvagem, com os seus ritmos biológicos próprios, como a sua permanência num mesmo espaço doméstico junto com as crianças, seres incompletos, pré-rationais, levava a que fossem identificadas com estas.



associados a actividades relacionadas com crianças: “creche”, “infantário”, “serviço de pediatria”; as mulheres surgem aí em muito maior número (Quadro V).

**Quadro V** - décadas de 1960 a 2000: frequência de ocorrência, em termos de género, nos pictogramas referentes a adultos que acompanham crianças

adultos que acompanham crianças	género masculino	4
	feminino	13
	misto	3
	indeterminado	2
	<b>total</b>	22



**Figura 11:** diversos pictogramas mostrando adultos acompanhados de crianças, sendo o último referente a “passagem para

É igualmente possível descortinar a actuação do estereótipo ao nível da limitação/promoção de determinados papéis de género. Para além das já referidas profissões que lidam com crianças (e.g. educadora de infância), encontramos numerosos exemplos das chamadas “profissões femininas”, que se caracterizam pelo desempenho de tarefas mais ou menos subalternas: recepcionista, hospedeira, secretária, empregada de limpeza (Quadro VI). De um modo geral, os cargos de autoridade ou de chefia (ou pelo menos assim considerados) são representados por figuras masculinas. A profissão de enfermeiro, por exemplo, surge como profissão feminina, enquanto que a de médico é quase sempre representada por um homem<sup>16</sup>. O mesmo sucede com as profissões de

<sup>16</sup> O único caso encontrado de uma médica é oriundo da União Indiana: sinalética hospitalar pelo Industrial Design Center, Indian Institute of Technology, Bombaim; design Ravi Poovaiah, s.d. (2002?). Aí deparamos com “médico” e “médica” (*female doctor*), mas a existência de dois sinais tem um correspondente na duplicação de pictogramas distinguindo entre pacientes masculinos e femininos (por exemplo, “fila de espera para homens” e “fila para mulheres”). Curiosamente “enfermeira” surge, no mesmo programa, representado apenas por pictograma feminino (empréstimo europeu e/ou norte-americano?).

educadora de infância ou de auxiliar, em relação à de professor, com a de secretária em relação à de gestor, etc. Naqueles casos em que a interacção cliente/empregado aparece representada sucede invariavelmente que quem assiste, recebe ou atende clientes masculinos é quase sempre uma mulher, enquanto que o contrário nunca acontece (Figura 12).

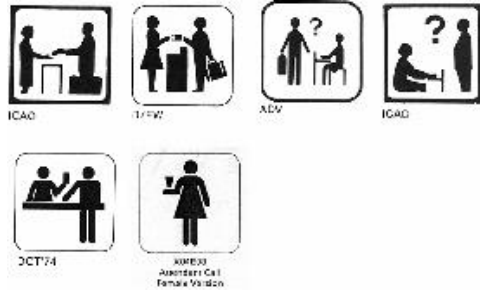


Figura 12: pictogramas relativos a serviços de check in, informações, recepção e hospedeira: todos eles, com excepção do último, mostram uma mulher atendendo um cliente masculino.

#### 4. conclusão

O nosso conceito ou “imagem mental” de um objecto não é (como supunha Neurath) resultado directo de experiências perceptivas de dados da Natureza; antes implica todo um complexo processo cultural que inclui *clichés* transmitidos pelos *media*, educação, família e meio social envolvente.<sup>17</sup> É apenas quando nos mostramos incapazes de o reconhecer, quando unicamente somos sensíveis à iconicidade aparente dos pictogramas, que estes podem tornar-se um impedimento perigoso à compreensão do mundo que nos rodeia.

E todavia, a comparação entre programas de épocas distintas permite concluir que a pictografia sinalética é, por essência, conservadora. A nível estilístico quanto iconográfico. Por necessidade técnica de *simplificação* da mensagem, a pictografia está como que condenada à produção e reprodução de estereótipos, ao fabrico de elaboradas caricaturas da realidade.<sup>18</sup> Mudanças bruscas no desenho dos sinais podem também, à

<sup>17</sup> Em *Design Writing Research* (ed. cit., p.63) Ellen Lupton e Abbott Miller descartam a possibilidade de que a “imagem mental” de um objecto resulte de uma mera combinação das nossas experiências perceptivas ( como fora defendido por Rudolf Arnheim, em *Arte e Percepção Visual*, S. Paulo: Livraria Pioneira Editora, 1986, 3.ª ed. revista, pp.99-102) já que, no dia a dia, estas são continuamente filtradas pela cultura; cf. ainda U. Eco, op.cit., pp.117 e ss.

<sup>18</sup> O desenho de pictogramas envolve todo um processo de redução formal, simplificação e, até, geometrização; cf. Otl Aicher e Martin Krampen, op.cit., p.101; J. Costa, *Señalética...*, pp. 142-6. Uma referência à caricatura em surge em Robert Dewar (“Design and evaluation of public information symbols”, in H. Zwaga et al. (ed.), *Visual Information for*

semelhança do que sucede na sinalização rodoviária, resultar em confusão e perda de confiança por parte do usuário. Restar-lhe-á, então, o trabalho com *estereó*-tipos (termo oriundo da tipografia, onde designava a impressão em chapa sólida ou de caracteres fixos)? Ou afigura-se possível modificar esta situação?

No estudo que efectuamos foi possível descobrir alguns exemplos de “evolução” nos pictogramas das décadas de 1990-2000, quer ao nível da invisibilidade do feminino, quer ao nível dos estereótipos de género, com a introdução de soluções inovadoras. Todavia, é nossa convicção que alguns dos problemas colocados pela linguagem sinalética são, de facto, insolúveis.



Figura 13: exemplo de pictogramas alternativos. Da esquerda para a direita: “serviço de pediatria”, “interdito a carrinhos de bebé”, e “proibida a entrada”

Na figura 13, se foi possível alterar o primeiro e o terceiro pictogramas, de modo torná-los menos sexistas, já não é possível, por exemplo, modificar o quinto (“proibida a entrada”) para obviar ao problema do falso neutro ou invisibilidade do feminino: o sinal resultante tornar-se-ia ambíguo, introduzindo um significado restritivo que não consta do original. É pouco provável que o novo signo fosse interpretado como proibindo a entrada a pessoas em geral, mas antes como proibindo a entrada *exclusivamente a mulheres*. Ou seja, e para concluir, a pictografia tem evidentes limitações (como também tem vantagens) relativamente ao código escrito. O importante é que tenhamos consciência delas em vez de idealizar este tipo de linguagem como uma espécie de solução mágica para os inúmeros problemas e dificuldades da comunicação.

---

*Everyday Use: Design and Research Perspectives*, Londres: Taylor and Francis, 1999, p.298) quando refere as vantagens, para o desenho de pictogramas, de uma “exaggeration of the useful and essential elements of an object relevant to its identification”, reconhecendo que “it is often adequate or preferable, to present a caricature” (ibid., p.290); o próprio J.Costa (op.cit., p.141) fala de “caricatura”.