

APONTAMENTOS PARA LEITURA DE DESENHOS ANIMADOS E VIDEOARTES¹

Analice Dutra Pillar - UFRGS

Resumo

As produções audiovisuais contemporâneas da arte e da mídia televisiva, por se constituírem a partir da edição de diferentes discursos imagéticos e sonoros, merecem uma atenção especial ao serem significadas. Realizar experiências de leitura dessas produções torna-se ainda mais complexo se buscarmos conhecer os efeitos de sentido produzidos na articulação das diferentes linguagens que as constituem; as similaridades e as diferenças entre tais criações. É neste enfoque que é feito um exercício de leitura de um episódio do desenho animado e de uma videoarte.

Palavras-chave: ensino da arte, artes visuais, leitura da imagem, desenho animado, videoarte

Abstract

The contemporary audiovisual productions of art and television media, being formed from different image and sound speeches, deserve special attention at being signified. To achieve reading experiences from these productions becomes even more complex if we seek to know the effects of meaning produced in the articulation of the different languages that constitute them; similarities and differences are among such creations. Under this focus, an exercise of reading is made using an episode of the cartoon and a videoart.

Key words: art education, visual arts, image reading, cartoon, videoart

A todo momento fazemos leituras visuais, estéticas e estésicas, de nós mesmos, dos outros, dos objetos, reais e virtuais, com que interagimos em nosso cotidiano. Ler o mundo visualmente é dar-lhe um sentido, é torná-lo significativo. O ato de ler envolve, além das operações ópticas, químicas e nervosas do olho, que transformam informações luminosas visíveis em imagens²; a diferenciação entre um sujeito, que olha e que é olhado, e objetos, como totalidades percebidas em um dado contexto. O objeto, antes indiferenciado, agora recebe um nome que o identifica e o define conferindo-lhe um significado cultural e histórico.

A percepção do objeto, considerando as características gerais da categoria a que pertence e as singularidades daquele em que focamos nosso olhar, depende dos conhecimentos e dos interesses de cada sujeito. A leitura das informações visuais e sensíveis presentes no objeto olhado e o modo de olhar, o qual seleciona, recorta,

destaca o que é significativo para o sujeito que lê, são construções culturais de um tempo e de um contexto específico.

Experiências de leitura

Nas últimas décadas, a leitura de imagens tornou-se uma questão importante para professores de arte, educadores, artistas, teóricos, mediadores culturais e sociais. Muitas experiências de leitura de imagens vem sendo desenvolvidas, no Brasil, tanto em espaços de educação formal como em situações informais, com registros que remontam ao início do século XX³. Estudos⁴, em diversos enfoques teóricos, têm procurado compreender os modos como nos aproximamos das imagens, o que primeiro captura nosso olhar, o que as imagens nos mostram, os diferentes discursos e relações de poder presentes nos textos visuais.

No contexto brasileiro, a denominação leitura de imagens passou a fazer parte do ensino de arte na escola, de modo sistemático, a partir do final da década de 1980 com a Abordagem Triangular⁵. A palavra imagens abriga, em sua amplitude, não só criações artísticas, mas também produções da mídia, objetos do nosso cotidiano, lugares, pessoas, enfim tudo que é visível, que percebemos visualmente.

O que estamos chamando de experiências⁶ de leitura diz respeito a estarmos em presença desses objetos ou situações, a nos deixarmos envolver estésica e sensivelmente por eles para depois analisá-los, entender os modos como eles nos tocam, nos provocam e provocam outros modos de ver, de sentir e de pensar. O estar em presença remete à dimensão sensível do sentido, que Greimas, em *Da Imperfeição*, chamou de sentido sentido. Esta dimensão sensível está associada “a descrição de um sentido que emerge do e no próprio ato em que sujeito e objeto aparecem um para o outro numa modalidade de encontro dotada de valor em si mesma” (BRITO, 2004, p. 7). É um efeito de sentido estésico, então, que primeiro se impõe ao sujeito diante do objeto.

Landowski (2009, p.4) ressalta que o sentido não é uma substância que habita as coisas e se ofereceria na imediatez de sua presença, nem está fixado numa grade cultural de reconhecimento dos objetos, mas é uma construção do sujeito em interação com os elementos que o cercam. O sentido é, portanto, uma criação de

cada sujeito em diálogo entre o que está posto nos textos; seus interesses e as informações de que dispõem; e o contexto que o acolhe.

A importância de problematizarmos as imagens da arte e da mídia na educação é discutida nos trabalhos de Barbosa (1991, 1998, 2009), Fusari (1985), Ramalho e Oliveira (2005), Fischer (2002, 2003), Girardello (2003) e Hernández (2005), dentre outros. Os autores ressaltam que a análise destas produções propicia apreender os vários discursos que se entrecruzam e as relações entre diferentes imagens. Atualmente nas escolas pode-se constatar a presença de reproduções de obras de arte e de propagandas da mídia impressa, como objeto de estudos no ensino da arte. No entanto, pouca atenção está sendo dada às produções audiovisuais contemporâneas da arte e da mídia televisiva na escola, as quais se constituem a partir da edição de diferentes discursos imagéticos e sonoros.

Nicolas Bourriaud (2003, p. 77) comenta que “hoje, com a televisão e com as marcas, toda a sociedade produz imagens. O ateliê [do artista] perdeu sua função inicial: ser ‘O’ lugar de fabricação de imagens”. O acesso à tecnologia de produção, reprodução e captação de imagens possibilitou, a grande parte da população, criar e editar suas próprias imagens. O autor refere, ainda, que na atualidade o ateliê “não é mais o lugar privilegiado da criação, ele é apenas o lugar onde se centralizam as imagens coletadas por toda parte. Além disso, um ateliê é onde a matéria-prima é manipulada” (BOURRIAUD, 2003, p.77).

Trata-se de uma mudança de paradigma na concepção de criação artística, não mais associada à criatividade, à originalidade expressiva do artista, mas às relações que ele estabelece entre diferentes referências⁷. Para Bourriaud (2003, p. 77), “o artista trabalha exatamente como um diretor que seleciona, de fato, o que vai se passar na frente da câmera”. O que estamos chamando, então, de produções audiovisuais contemporâneas da arte e da mídia são, pois, textos editados, construídos a partir de fragmentos de outros textos.

Ao refletir sobre a grande inserção de imagens editadas em nosso cotidiano, Maria Acaso López-Bosch (2001, p.1) diz que “vivimos en un mundo en el que lo virtual tiene más presencia que lo real”. Presença tanto pela multiplicidade de suportes em que as imagens virtuais são apresentadas, seja na tela da televisão, do computador,

do celular, do iPad ou em projeções multimídias; como pela vitalidade, sedução e encantamento provocados por estes textos visuais cromatizados, montados e sonorizados. A autora observa, ainda, que “(...) los niños aprenden a confiar en las imágenes [virtuais] , a considerarlas documentos em vez de construcciones” (ACASO LÓPEZ-BOSCH, 2003, p. 1)

Nosso interesse, neste trabalho, está em realizar experiências de leitura de produções audiovisuais contemporâneas da arte e da mídia televisiva buscando evidenciar estas construções, conhecer não só os efeitos de sentido produzidos na articulação das diferentes linguagens que as constituem, como também aproximações, similaridades e diferenças entre tais criações. Dentre as produções audiovisuais da arte, nossa escolha recaiu em videoartes, por serem investigações poéticas que se utilizam da linguagem do vídeo com um olhar diferenciado do da mídia. E das produções televisivas, optamos pelos desenhos animados, que, conforme estudos mostram⁸, são os programas mais assistidos pelas crianças.

Algumas questões têm nos inquietado e nos motivado a problematizá-las: O que os desenhos animados e as videoartes mostram e como se mostram? Que enunciados estão presentes em cada uma destas criações? Que efeitos de sentido as interações entre os sistemas visual e sonoro produzem? Como estes efeitos de sentido se apresentam? Que aproximações podem ser evidenciadas entre estas produções audiovisuais da mídia e da arte?

A formulação de tais questões já indica um tipo de leitura, um modo de ver que parte do referencial teórico e metodológico da semiótica discursiva, em especial os estudos de Jean-Marie Floch, Ana Claudia de Oliveira, Lucia Teixeira e Yvana Fachine Brito (que abordam as especificidades de textos sincréticos, constituído por várias linguagens para produzir uma significação) e de Ana Sílvia Médola e Nilton Hernandes (que analisam produções audiovisuais da mídia televisiva).

Para constituir nosso corpus de análise, selecionamos três episódios do desenho animado de maior audiência no momento -*Bob Esponja Calça Quadrada* - e três videoartes. Os critérios para seleção das produções foram: utilizar os sistemas visual e sonoro de modo diferenciado; envolver temas apropriados à idade e aos

interesses de crianças do Ensino Fundamental⁹; não ter tempo de duração muito longo.

Os episódios selecionados do desenho Bob Esponja foram *Doidos pela Banda* (Band Geeks) , *O meu belo cavalo marinho* (My pretty Seahorse), *Vizinhos náuticos terríveis* (Naughty Nautical Neighbors). E as videoartes selecionadas foram *O corpo do vídeo*, *Para dentro* e *Chair*. Neste artigo, apresentaremos alguns recortes da análise do episódio *Vizinhos náuticos terríveis* e da videoarte *Para dentro*.

Desenhos animados

A maioria dos desenhos animados apresentados na televisão brasileira são produções americanas ou japonesas, pois há pouco investimento na indústria nacional de animação. Uma característica desses desenhos é sua efemeridade: eles não se mantêm em exibição por muito tempo. Entre os diversos desenhos animados contemporâneos exibidos na televisão, Bob Esponja Calça Quadrada (SpongeBob SquarePants)¹⁰ distingue-se por estar no ar há mais de dez anos e por ser um dos mais assistidos mundialmente por crianças e adultos. Em trabalhos anteriores (Pillar, 2010, 2009, 2008) analisamos cada um dos personagens, seu figurino, gestualidade, discurso, e o cenário do desenho.

O episódio *Vizinhos Náuticos Terríveis* (Naughty Nautical Neighbors)¹¹ inicia com Lula Molusco feliz em sua casa se preparando para jantar o soufflê que acabara de fazer, quando risadas vindas de fora da cena começam a irritá-lo. Trata-se de Bob Esponja e Patrick que estão brincando de fazer bolhas de sabão, em frente a sua casa. Para jantar em sossego, com silêncio e tranquilidade, resolve, então, acabar com a brincadeira, provocando desentendimentos e intrigas entre eles. Em conflito um com o outro, Bob Esponja e Patrick brigam e, em seguida, procuram se aproximar de Lula Molusco, disputando se tornar seu melhor amigo. Lula Molusco não quer amigos e cansado dos assédios dos dois, promove uma reaproximação dos dois para poder ficar sozinho, sem perturbações.

O recorte que interessa analisar, neste episódio, diz respeito às situações de ciúmes protagonizadas por Lula Molusco, tendo por objeto o sossego; e as encenadas por Bob Esponja e Patrick, em que o objeto de valor é Lula Molusco. São três as situações que destacamos para este exercício de leitura.

Na primeira, Lula Molusco aparece alegre com um avental e um chapéu de cozinheiro exclamando: “Uau! Lula Molusco este é o melhor suflê que você já inventou nos últimos tempos!”. A câmera se afasta e situa a cena na sala da casa de Lula Molusco, onde se pode ver uma mesa redonda e duas cadeiras de espaldar alto. Lula diz: “Meus parabéns, chefe”. Sai de cena, vai tomar banho e trocar de roupa, o que é indicado tanto de modo visual como sonoro pelas peças que são lançadas na sala; pelo vapor e pelos respingos de água que caem na sala; e pelo som de uma pessoa escovando os dentes. Lula aparece, então, na sala com calça listada, casaca, lenço vermelho, sapatos e cabelo escuro, simulando uma peruca. Senta-se na cadeira e ouve uma risada contida. Pega os talheres para saborear o suflê e ouve novamente a risada contida. Fica profundamente irritado e vai, então, até a janela para ver do que se trata.

Nesta situação, Lula Molusco inicialmente encontra-se feliz, em conjunção com seu bem mais precioso: o sossego. Depois entra em disjunção com seu objeto de valor, ao perdê-lo por perturbações externas. Durante todo o episódio o personagem busca entrar em conjunção novamente, reaver seu sossego a qualquer custo. Pode-se pensar, também, que há uma relação de ciúme em que Lula Molusco é o sujeito ciumento, o objeto de valor é o sossego e os rivais são Bob Esponja e Patrick que provocam a perda do objeto. Lula não deseja ter a companhia e a amizade dos dois e, tão pouco, está irritado por não ter a relação de amizade deles.

A outra situação que recortamos para analisar mostra Bob Esponja sentado no chão, à esquerda de caminho que conduz à casa de Lula Molusco, fazendo bolhas de sabão e Patrick, à direita rindo das bolhas. Bob Esponja faz uma bolha que, ao tocar em Patrick, estoura e em áudio se ouve a voz de Bob Esponja dizendo: “Oi, Patrick”. Patrick ri, fica com as bochechas vermelhas, faz uma bolha e quando esta chega em Bob Esponja, sua voz em off enuncia: “Oi, Bob Esponja”. Bob Esponja ri, coloca as mãos na boca, como para esconder o riso, faz outra bolha e em áudio se ouve ele dizendo em voz baixa: “Patrick, você é o meu melhor amigo na vizinhança”. Lula Molusco, que está em sua casa incomodado com o barulho, resolve participar da brincadeira, sem que os dois percebam, fazendo bolhas de sabão endereçadas ora a Bob ora a Patrick com o intuito de provocar intrigas entre os dois. Faz uma bolha e a envia a Patrick como se fosse de Bob Esponja. Nesse momento a voz de Lula em off comenta: “Patrick, você é o maior idiota que eu já tive a infelicidade de conhecer”.

Patrick entristecido pergunta em voz baixa: “Você acha isto mesmo, Bob Esponja?” Como o amigo não responde ele repete a pergunta. Bob, sem saber o que Patrick tinha ouvido, responde: “É claro, Patrick, qualquer um com olhos pode ver”. Em seguida, outra bolha enviada por Lula Molusco estoura em Bob e escuta-se ao fundo a voz de Patrick: “Bem, eu acho que você é feio. Amarelo é feio”. Bob que estava alegre faz uma expressão de estranhamento, de alguém que ficou desconcertado, figurativizada em uma careta. Corta a cena para dentro da casa de Lula e aparece ele rindo com as mãos na boca, como para esconder o riso. O foco agora está em Patrick, que irritado diz: “Isto te faz ser um grande idiota!” Corta para Bob Esponja que esbraveja: “Ah! Isto quer dizer que você também é”. E Patrick responde: “E você é um peru amarelo!”. Enquanto os dois brigam, Lula Molusco aparece ao fundo da cena, feliz, com uma cadeira de praia, boné, camiseta e seu suflê.

Aparecem, aqui, relações de amizade e de hostilidade permeadas pelo ciúme entre os personagens. O ciúme, conforme Greimas e Fontanille (1993, p.171), refere-se a uma paixão intersubjetiva, que envolve um sujeito, um objeto de valor e um rival. Estabelecem-se interações duais entre estes três actantes. Nestas relações há o temor do sujeito de perder o objeto de valor para um rival, real ou imaginário, e o temor do rival nasce da presença do objeto de valor que funciona como pivô.

Segundo os autores, “os ciúmes, podem ser, desse ponto de vista, tanto uma depressão e um sofrimento quanto um temor e uma angústia, conforme o acontecimento decisivo seja anterior ou posterior à crise passional” (GREIMAS E FONTANILLE, 1993, p. 171). Quando a junção do rival com o objeto é captada pelo sujeito antes de sua ocorrência, a relação de rivalidade suscita o temor. “Trata-se, então, de vigiar o outro, de frustrar suas abordagens, de desviá-lo do objeto, de açambarcar este último para excluir o rival” (GREIMAS E FONTANILLE, 1993, p. 172).

No entanto, “se o acontecimento é captado tardiamente, é evidente que, para o ciumento, a menos que procure vingar-se, não há mais grande coisa por fazer com relação ao rival; em compensação, a relação de apego passa para o primeiro plano.” (GREIMAS E FONTANILLE, 1993, p. 172).

Na encenação do ciúme, apego e rivalidade contracenam como protagonistas. O apego correspondendo à relação do ciumento com seu objeto, que pode ser de desejo, zelo e inveja. E a rivalidade, à relação de disputa entre o ciumento e seu rival, que envolve a comparação de competências, a concorrência e a competição.

Neste recorte do episódio, a configuração do ciúme que podemos observar envolve de Lula Molusco (sujeito ciumento), o sossego (objeto de valor) e Bob Esponja e Patrick (rivais). Nesta configuração, já ocorreu a perda do objeto de valor e Lula Molusco demonstra tanto apego, por querer reencontrar seu sossego, como vingança, ao procurar destruir a relação entre Bob Esponja e Patrick.

A terceira situação, mostra Lula Molusco chamando Patrick de amigo, por ter-lhe salvado a vida, enquanto Bob Esponja os observa de sua casa. Patrick, ao perceber que Bob os observa, abraça Lula e o acompanha até sua casa, fazendo parecer que é amigo íntimo de Lula. Diz que gosta de ouvi-lo tocar clarinete, apesar de dormir durante a audição. Corta a cena e mostra Bob Esponja, em sua casa, triste por não ter amigos. Ao perceber que Patrick estava dormindo, Lula o arrasta para casa e, por isto, acaba com dores nas costas. Bob Esponja se oferece, então, para curar suas dores e Lula, em agradecimento, diz que ele é amigo de verdade. Contente, Bob Esponja, abraça Lula Molusco, vai até sua casa, critica Patrick por ter dormido e se propõe a tocar violoncelo para Lula. Neste momento, Patrick aparece e diz que o Lula Molusco gosta mais dele do que do Bob Esponja, o que faz com que Bob fique enfurecido e quebre o violoncelo no chão. Lula Molusco o expulsa de sua casa e vai tomar um banho, mas ao chegar no banheiro se assusta ao ver Patrick em sua banheira. Bob Esponja aparece na janela e, ao ver “seu melhor amigo” (Lula) e “seu ex-melhor amigo” (Patrick), começa a discutir com Patrick disputando quem é o melhor amigo de Lula. Para fugir desta disputa, Lula cria um plano para unir Bob Esponja e Patrick,.

Nesta situação, interessam as rivalidades entre Bob Esponja e Patrick para ver quem vai se tornar o melhor amigo de Lula Molusco. Outra configuração do ciúme aparece aqui, a qual diz respeito as relações duais entre Bob Esponja, Lula Molusco e Patrick. Ora Bob Esponja é o sujeito ciumento e Patrick, o rival, que competem na conquista de Lula Molusco. Ora as posições se invertem e Bob Esponja figura como rival e Patrick, como o ciumento.

Além do ciúme, do temor de perder o objeto de valor para o rival, há, também, a inveja, ou seja, o desejo de querer o que outro tem. Conforme Greimas e Fontanille (1993, p. 176), a inveja pode se manifestar de duas maneiras: como “um sentimento de tristeza, de irritação ou de ódio que nos anima contra quem possui um bem que não temos (...); e como “o desejo de gozar de uma vantagem, de um prazer igual ao de outrem”. Nessa concepção, a inveja pode se manifestar tanto de modo disfórico e negativo, como de modo eufórico e positivo. Bob Esponja e Patrick manifestam inveja nestes dois modos, seja um odiando o outro por estar com Lula Molusco, seja desejando ter Lula como amigo.

Os efeitos de sentido apreendidos nas situações do episódio indicam ambiguidades nas relações entre os personagens. Inicialmente, as atitudes de Lula Molusco podem significar ciúme da amizade entre Bob Esponja e Patrick, mas depois percebe-se que seu objeto de valor é o sossego. Já o ciúme entre Bob Esponja e Patrick pode ser entendido tanto numa relação entre amigos, como entre companheiros. Foi possível, também, perceber reiterações na repetição das situações de ciúme. Aparecem, ainda, redundâncias na interação entre as linguagens visuais e sonoras, as quais provocam pelo excesso efeitos cumulativos para ressaltar o ciúme e a inveja entre os personagens.

Videoarte

Diferente das produções audiovisuais da mídia televisiva, que tecem narrativas em que as linguagens sonoras homologam as linguagens visuais produzindo efeitos de realidade, as videoartes experimentam a criação de experiências estéticas com sobreposições de imagens e sons.

No Brasil, as videoartes surgem nos anos de 1970¹², como uma nova forma de olhar e de criar que se distancia da ilusão presente nas produções da mídia televisiva ou cinematográfica. Ao conceituar videoarte, Arlindo Machado (1990, p. 221) diz que “a videoarte, como um dos campos da produção artística contemporânea, abrange trabalhos em que o vídeo é usado como suporte e explora os recursos desta linguagem”. Tratam-se, então, de trabalhos experimentais que envolvem, simultaneamente, a sobreposição de imagens e sons, de movimentos e luzes, os quais provocam nossos sentidos, seja a visão, a audição, ou até mesmo o tato.

A videoarte *Para Dentro*¹³ é um *audiovideopoema* criado, em 2009, a partir de trabalhos do artista multimídia Ricardo Aleixo, que mostra imagens desfocadas e estouradas na tela, com diferentes luminosidades; registros verbais escritos que giram e se mesclam. São imagens difusas capturadas de um vídeo gravado em 2004 com a filmadora de uma precária câmera fotográfica digital, que não remetem à figuração explícita, a objetos e situações cotidianas.

Os sons são relativos tanto à linguagem verbal oral, com diversas falas simultâneas, que fazem com que apenas algumas palavras sejam entendidas; como a acordes musicais. O desenho de som, criado por Ricardo Aleixo, inclui fragmentos de um trabalho seu de improvisação com *violão preparado* e piano desafinado, além da voz do artista. Tais fragmentos foram retirados da peça sonora inédita *As orelhas humanas não têm um aspecto muito agradável*, que integrou o projeto *Radiovisual*, apresentado, em 2009, na 7ª edição da Bienal do Mercosul¹⁴, em Porto Alegre (RS).

O trabalho rompe tanto com a figuração como com o entendimento do que está sendo dito, chamando a atenção para a sonoridade que se produz no entrelaçamento dos vários textos e para as imagens fluidas. Há uma sobreposição tanto de imagens sem foco definido; como de sons verbais, musicais e ruídos; de movimentos e luzes que criam uma narrativa descontínua e sem uma seqüência linear.

Nesta videoarte, a sobreposição de imagens e sons cria ambiguidades, reiteraões e redundâncias. As ambiguidades aparecem no tratamento difuso das imagens que provoca um efeito de ambivalência com imagens que podem ser, ao mesmo tempo, figurativas e não figurativas. Esta ambiguidade é observada, também, nos sons com a indefinição entre palavras e sonoridade verbal. Ao dar visibilidade a tais ambivalências, esta produção faz com que se busque um efeito de realidade onde o que se tem são formas, cores, sons, movimentos, luzes.

Nas relações entre imagens e sons, a narrativa audiovisual se utiliza de reiteraões ao enfatizar uma mesma significação, repetindo-a em diferentes linguagens. Já as redundâncias se evidenciam no excesso, no acúmulo de imagens e de palavras sobrepostas criando sínteses, efeitos de sentido.

Ao criar uma narrativa de modo ambíguo, impreciso, indeterminado, a videoarte põe em relação o que poderia ser considerado contraditório e excludente, porque ambíguo, e aborda como complementar, criando um efeito de ambivalência, ao fazer com que experimentemos, ao mesmo tempo, imagens e sons díspares.

Similaridades e Diferenças

Os exercícios de leitura das criações audiovisuais analisadas buscaram articular as qualidades sensíveis das diferentes linguagens com os significados, identificando os efeitos de sentido produzidos pelos entrelaçamentos entre os sistemas visual e sonoro que as constituem.

Em ambas as produções podemos observar a presença de imagens que remetem ao mundo natural e construído, mesmo que implicitamente; ambiguidades no modo de apresentação do texto imagético e nas relações entre os actantes no episódio do desenho; reiteraões ao enfatizar uma mesma significação, ao repetí-la em diferentes linguagens; redundâncias ao produzir sentidos pelo excesso, criando sínteses e antagonismos em alguns momentos; e imagens em ritmo acelerado.

Dentre as muitas diferenças entre o episódio do desenho e a videoarte, as que gostaríamos de destacar dizem respeito ao efeito de realidade, ao tipo de narrativa e à legibilidade visual e sonora. No episódio do desenho as imagens são figurativas, enquanto na videoarte as imagens não são figurativas. A narrativa linear no desenho contrasta com a não linearidade da narrativa na videoarte. No desenho as interações entre os sistemas visual e sonoro propiciam uma apreensão clara dos efeitos de sentido, enquanto na videoarte as imagens visuais e os textos sonoros são mostrados sobrepostos promovendo um estranhamento quanto à identificação do que é visto e ouvido.

Conclusões

Neste texto procuramos fazer alguns apontamentos para leitura de desenhos animados e videoartes buscando aproximações entre produções audiovisuais contemporâneas da arte e da mídia. Como tais produções nos afetam? Como as experienciamos? O que elas provocam? Como elas nos tocam? Não se trata de

indicar uma leitura de tais produções, mas de propiciar com que cada um crie seus efeitos de sentido frente a estas produções.

O que estas experiências de leitura de desenho animado e videoarte podem dizer ao ensino da arte? Como a escola pode incorporar as produções do presentes em nosso cotidiano para entendê-las? Estas problematizações se inserem no contexto das discussões sobre arte contemporânea, desenhos animados e ensino da arte, que tomam como objeto de estudo a leitura desta profusão de imagens que constitui a visualidade, para apreender seus efeitos de sentido.

Notas

¹ Esta texto traz algumas discussões que estão sendo feitas no projeto “Visualidade e Sentido: contágios entre arte e mídia” (2009-2012), que conta com Bolsa de Produtividade do CNPq e bolsas de iniciação científica PIBIC/CNPq-UFRGS e PIBIC/CNPq.

²Sobre o olho e o olhar ver AUMONT, 1995, A parte do olho, p. 17-76.

³ Ana Mae Barbosa, no livro Mário de Andrade e a Criança (MAC/IEB, s/d), traz registros históricos dos anos de 1920, que mostram o interesse de Mário de Andrade pela recepção da arte por crianças e adolescentes.

⁴ Ver Parsons (1992), Feldman (1970), Rossi (2003), Barbosa (1991, 1998, 2010) , Oliveira (2001a, 2001b, 2005), Brito (2007, 2009) , Médola (2000, 2003), Hernández (2005).

⁵ Sobre a Abordagem Triangular ver Barbosa (1991, 1998 e 2010)

⁶ Ver o conceito de experiência ver Greimas (2002) e Landowski (2005a e 2005b).

⁷ Thierry de Duve (2003), no texto “Quando a forma se transformou em atitude – e além”, discute as mudanças de paradigmas no ensino das artes visuais, fazendo referência aos modelos acadêmico tradicional, modernista e pós-moderno.

⁸ Carneiro (2008) fez uma pesquisa sobre as preferências das crianças na programação televisiva.

⁹ Estes exercícios de leitura de desenhos animados e videoartes fazem parte do projeto “Visualidade e Sentido: contágios entre arte e mídia”, que busca, também, conhecer a leitura que crianças do Ensino Fundamental fazem destas produções. Por isto um dos critérios de escolha dos objetos de estudo foi a adequação aos interesses de crianças desta faixa etária.

¹⁰ O desenho é uma criação de Stephen Hillenburg e estreou em 1999 no canal pago Nickelodeon. Em 2011, é exibido diariamente, em canal aberto (Rede Globo de Televisão), durante o programa TV Globinho, e, em canal fechado (Nickelodeon), em diferentes horários. Esta produção foi traduzida para 25 idiomas e é exibida em mais de 170 países.

¹¹ O episódio está no DVD *Bob Esponja em Serviço 8*.

¹² O Itaú Cultural criou uma enciclopédia de artes visuais tendo videoarte como um dos seus verbetes, em que situa as primeiras experiências com videoartes e suas relações com outros movimentos artísticos.

¹³ Esta videoarte e outras informações sobre sua produção podem ser acessadas em <http://www.youtube.com/watch?v=2zBNH7-R3aw> (acessado em 27/8/2010)

¹⁴ Informações obtidas no site <http://www.youtube.com/watch?v=2zBNH7-R3aw>(acessado em 27/8/2010)

Referências

- ACASO LÓPEZ-BOSCH, Maria, *La influencia de los medios de comunicación de masas en el dibujo infantil en la Comunidad de Madrid*. 2001.
<http://www.ucm.es/info/mupai/macaso.htm> (acessado em 15/02/2011)
- AUMONT, Jacques. *A imagem*. Campinas: Papirus, 1995.
- BARBOSA, Ana Mae.; CUNHA, Fernanda Pereira da. (orgs.) *Abordagem Triangular no Ensino das Artes e Culturas Visuais*. São Paulo: Editora Cortez, 2010.
- BARBOSA, Ana Mae; COUTINHO, Rejane (orgs.) *Arte/Educação como Mediação Cultural e Social*. São Paulo: UNESP, 2009.
- BARBOSA, Ana Mae; AMARAL, Lilian (orgs.) *Interterritorialidade: mídias, contextos e educação*. São Paulo: SENAC/SESC-SP, 2008.
- BARBOSA, A.M. *Tópicos utópicos*. Belo Horizonte: C/Arte, 1998.
- _____. *A imagem no ensino da arte*. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- BOURRIAUD, Nicolas. O que é um artista (hoje)? *Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais*, Rio de Janeiro: EBA/ UFRJ, 2003, p.77-78.
- BRITO, Yvana Carla Fechine. Contribuições para uma semiotização da montagem. In: OLIVEIRA, Ana Claudia de; TEIXEIRA, Lucia. *Linguagens na comunicação: desenvolvimentos de semiótica sincrética*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2009. p.323-370.
- BRITO, Yvana Carla Fechine. Relação entre linguagens no audiovisual: sobreposições e homologações entre imagem e música. *Caderno de Discussão do Centro de Pesquisas Sociossemióticas*. São Paulo: CPS, 2007, n. 13, v.1, p. 243- 281.
- BRITO, Yvana Carla Fechine. O sensível expandido: pressupostos para uma abordagem nas mídias. *Caderno de Discussão do Centro de Pesquisas Sociossemióticas*, São Paulo, v. 1, n. 10, p. 1-10, 2004.
- CARNEIRO, V. L.Q. (2008) Pesquisa da UNB revela o que crianças e jovens querem ver na TV, <http://www.midiativa.org.br/index.php/pais/content/view/full/2712>. (acessado em 25/03/ 2009).
- DE DUVE, Thierry. Quando a forma se transformou em atitude – e além, *Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais*, Rio de Janeiro: EBA/ UFRJ, 2003, p.93-105.
- FELDMAN, Edmund Burke. *Becoming human through art*. New Jersey: Prentice-Hall, 1970.
- FISCHER, Rosa Maria Bueno. *Mídia, imagem e experiência*. Mesa-redonda: Educação e Imagem. II Seminário Internacional As Redes de conhecimento e a tecnologia: imagem e cidadania. Rio de Janeiro, 24 a 27 de junho de 2003. 15p. <http://www.lab-eduimagem.pro.br/frames/seminarios/pdf/convmbf.pdf> (acessado em 19/04/2011).
- FISCHER, Rosa Maria Bueno. *Problematizações sobre o exercício de ver: mídia e pesquisa em educação*. *Revista Brasileira de Educação*, Rio de Janeiro, ANPED, nº 20, mai/jun/jul/ago.2002, p.83-94.

FLOCH, Jean-Marie. *Petites mythologie de l'oeil et de l'esprit pour une sémiotique plastique*. Paris: Éditions Hadés-Benjamins, 1985.

FUSARI, Maria F. de R. e. *O educador e o desenho animado que a criança vê na televisão*. São Paulo: Loyola, 1985.

GIRARDELLO, Gilka. *A quem se endereça a tv? O caso do público infantil*. Boletim Salto para o Futuro – TV Escola, Rio de Janeiro, p. 23-29, 2003.
<http://www.tvebrasil.com.br/salto/boletins2003/dte/tetxt4.htm> (acessado em 22/5/2007)

GREIMAS, A. J. & COURTÉS, J. *Dicionário de semiótica*. São Paulo: Contexto, 2008.

GREIMAS, A. J. *Da imperfeição*. São Paulo: Hacker Editores, 2002.(tradução Ana Claudia de Oliveira)

GREIMAS, A.J.; FONTANILLE, J. A epistemologia das paixões. In:____. *Semiótica das paixões*. São Paulo: Ática, 1993. p. 21-100.

HERNANDES, Nilton. *Duelo: a publicidade da tartaruga da Brahma na Copa do Mundo*. In: LOPES, I. C.; HERNANDES, N. *Semiótica: objetos e práticas*. São Paulo: Contexto, 2005. P.227-244.

HERNÁNDEZ, Fernando. De qué hablamos cuando hablamos de Cultura Visual? *Educação & Realidade*, Porto Alegre, Vol. 30, n.2 (jul/dez 2005) p. 9-34.

LANDOWSKI, Eric. *Avoir prise, donner prise*. Nouveaux Actes Sémiotiques , n. 112, 2009. (<http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=2812>)(acessado em 09/02/2010)

LANDOWSKI, Eric. Les interactions risqués. *Nouveaux Actes Semiotiques*, 101,102,103. Pulim, Universite de Limoges, 2005a

LANDOWSKI, Eric. Aquém ou além das estratégias, a presença contagiosa. *Documentos de Estudo do Centro de Pesquisas Sociossemióticas*,n.3. São Paulo: Edições CPS, 2005b.

LEDUR, Rejane. *Arte contemporânea e produção de sentidos no ensino da arte*. Porto Alegre: PPGEDU/UFRGS, 2011. (Proposta de tese de doutorado)

MAC/IEB. *Mário de Andrade e a criança*. São Paulo: MAC/USP, s/d.

MACHADO, Arlindo. *A arte do vídeo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

MÉDOLA, Ana Sílvia David. A abordagem do sincretismo em televisão: em busca de caminhos para análise. In: OLIVEIRA, Ana Claudia de; LANDOWSKI, Eric.(orgs.) *Caderno de Discussão do Centro de Pesquisas Sociossemióticas*. São Paulo: Centro de Pesquisas Sociossemióticas, 2003. p. 483-492.

MÉDOLA, Ana Sílvia David. A articulação entre linguagens: a problemática do sincretismo na televisão. In: OLIVEIRA, Ana Claudia; CAMARGO, Isaac. *Caderno de Discussão do Centro de Pesquisas Sociossemióticas*. São Paulo: Centro de Pesquisas Sociossemióticas, 2000. p. 201-209.

OLIVEIRA, Ana Claudia de; TEIXEIRA, Lucia. *Linguagens na comunicação: desenvolvimentos de semiótica sincrética*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2009.

OLIVEIRA, Ana Claudia de. Visualidade, entre significação sensível e inteligível. *Revista Educação & Realidade*, n. 30, v. 2, jul/dez, 2005. p.107-122.

OLIVEIRA, Ana Claudia de. Lisibilidade da imagem. *Revista da FUNDARTE/ Fundação Municipal de Artes de Montenegro*. V.1,n.1. Jan/Jun 2001a, p.5-7.

OLIVEIRA, Ana Claudia de . Apontamentos sobre interação na arte contemporânea. In: OLIVEIRA, A. C. de ; MARRONI, F. V..(orgs.) *Caderno de Discussão do Centro de Pesquisas Sociossemióticas*. São Paulo: Editora CPS, 2001b. p.361-380.

PARSONS, Michael J. *Compreender a arte*. Lisboa: Editorial Presença, 1992. p. 37-53.

PILLAR, Analice Dutra. . *A educação do olhar no ensino das artes*. 6 ed. Porto Alegre: Mediação, 2011.

PILLAR, Analice Dutra. Contágios entre arte e mídia no ensino da arte. In: *Anais do 19º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas*. Maria Virginia Gordilho Martins (Viga Gordilho) ; Maria Herminia Olivera Hernández. (Org.). Cachoeira: ANPAP, EDUFBA, 2010. ISSN: 2175-8220 (CD-R)p. 1927-1940.

PILLAR, Analice Dutra. Arte, Efeitos de humor em Bob Esponja . In: *Anais do 18º Encontro Nacional da ANPAP*, Salvador: ANPAP, 2009 (CD-. 3083-3097).

PILLAR, Analice Dutra. Desenho animado e gênero: masculinidades em Bob Esponja. In: *Panorama da Pesquisa em Artes Visuais. 17º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas*, Florianópolis, 2008. (CD ,p. 888-900).

RAMALHO E OLIVEIRA, Sandra Regina. Imagem também se lê. São Paulo: Edições Rosari (Coleção TextosDesign), 2005. 189 p

ROSSI, Maria Helena W. *Imagens que falam*. Porto Alegre: Mediação, 2003.

TEIXEIRA, Lucia. Para uma metodologia de análise de textos verbovisuais. In: OLIVEIRA, Ana Claudia de; TEIXEIRA, Lucia. *Linguagens na comunicação: desenvolvimentos de semiótica sincrética*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2009. p.41-77.

TEIXEIRA, Lucia . Entre dispersão e acúmulo: para uma metodologia de análise de textos sincréticos. *Gragoatá - Revista do Instituto de Letras da UFF*, Niterói, v. 16, p. 209-227, 2004. <http://www.pucsp.br/pos/cos/cps/pt-br/arquivo/Biblio-Lucia2.pdf> (acessado em 20/06/2009)

VIDEARTE. Enciclopédia Itaú Cultural de Artes Visuais. http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=3854 (acessado em 25/08/2010)

Analice Dutra Pillar

Doutora em Artes pela ECA-USP. Professora Associada da Faculdade de Educação da UFRGS, na área de ensino de artes visuais. Pesquisadora do CNPq. Líder do Grupo de Pesquisa em Educação e Arte (GEARTE/CNPq). Organizou e publicou vários artigos e livros. Participa do Conselho Editorial da International Journal of Education through Art. É membro da ANPAP e representante no Comitê Educação em Artes Visuais.
