

Desenho Animado e Gênero: Masculinidades em Bob Esponja¹

Analice Dutra Pillar
FACED/UFRGS

Resumo - *Desenho Animado e Gênero: Masculinidades em Bob Esponja*

O texto procura focar como a constituição do gênero masculino se deixa apreender no desenho animado *Bob Esponja Calça Quadrada*, o mais assistido na mídia televisiva. A partir da análise de três episódios, buscou-se compreender os efeitos de sentido sobre masculinidade e como esta significação se constitui na interação dos sistemas visual e sonoro. Outro objetivo foi entender as significações que crianças conferem a esse artefato cultural. Tanto os episódios do desenho quanto as leituras das crianças foram analisados com base na teoria semiótica, nos trabalhos sobre desenhos animados e nos estudos contemporâneos sobre infância e produção cultural. Discutir o que e como são mostrados os gêneros no desenho é uma forma de desnaturalizar o processo de constituição de homens e mulheres em nossa cultura.

Palavras-chave: ensino de artes visuais, desenhos animados, gênero, televisão, infância

Abstract – *Cartoon and Gender: Masculinities in SpongeBob*

The text deals with how male gender is apprehended in *SpongeBob SquarePants*, the most widely watched cartoon on TV. By analyzing three episodes, we sought to grasp the effects of meaning related to masculinity and how this meaning is constructed in the interplay between visual and sound systems. Another aim was to understand the meanings children elicit from this cultural artifact. Both the cartoon episodes and the children's interpretation were analyzed based on the semiotic theory, on studies about cartoons and on contemporaneous studies on childhood and cultural production. Discussing what is portrayed and how genders are represented in cartoons is a way of denaturalizing the process of men's and women's characterization in our culture.

Key words: art education, cartoons, gender, television, childhood

Mídia televisiva

A mídia televisiva, no Brasil, tem uma grande inserção em todas as camadas da população, em quase todo território nacional, tanto nas cidades como no meio rural, e envolve pessoas de diferentes idades. Arlindo Machado (2000,p. 15) ressalta que “a televisão acumulou, nestes últimos cinquenta anos de sua história, um repertório de obras criativas muito maior do que normalmente se supõe, um repertório suficientemente denso e amplo para que se possa incluí-la sem esforço entre os fenômenos culturais mais importantes de nosso tempo”. A televisão é, hoje, o meio de comunicação de maior influência nos costumes e na formação de opinião.

Conforme o autor, os estudos sobre televisão podem ser agrupados, esquematicamente, de dois modos distintos: os que abordam a televisão como um

fenômeno de massa, a partir de análises sociológicas e mercadológicas, que focam sua influência e a quantidade de audiência; os que a concebem como “um dispositivo audiovisual através do qual uma civilização pode exprimir a seus contemporâneos os seus próprios anseios e dúvidas, as suas crenças e descrenças, as suas inquietações, as suas descobertas e os vãos de sua imaginação” (Machado, 2000, p. 11) .Neste segundo enfoque o que importa é a qualidade da intervenção produtiva no processo televisual e, Arlindo Machado (2000, p. 10) ressalta que é preciso reconsiderar “o papel da televisão na constituição da cultura contemporânea”.

Ao discutir o que é a televisão, Machado (2000,p. 12) diz que “a televisão é e será aquilo que nós fizemos dela. Nem ela, nem qualquer outro meio, estão predestinados a ser qualquer coisa fixa”. O autor trata o processo de produção e de apreensão de sentidos num meio televisivo e aponta que “ao decidir o que vamos ver ou fazer na televisão, ao eleger as experiências que merecem nossa atenção e o nosso esforço de interpretação, ao discutir, apoiar ou rejeitar determinadas políticas de comunicação, estamos, na verdade, contribuindo para a construção de um conceito e de uma prática de televisão”. (Machado, 2000, p. 12). O presente trabalho insere-se nesta perspectiva, ao tratar a apreensão de sentidos nesta mídia como um texto audiovisual, um enunciado sincrético constituído por diferentes linguagens, que engloba imagens da arte e do cotidiano.

O que as crianças gostam de ver na televisão? Vânia Carneiro (2008) coordenou uma pesquisa sobre as preferências das crianças em relação à programação diária da televisão e constatou que, em primeiro lugar, elas preferem os desenhos animados.

Desenho animado

O desenho animado é uma poderosa fonte de informação e de comunicação, e, na mídia televisiva, é quem primeiro *fala* às crianças. Atualmente, pais, educadores, psicólogos estão preocupados com as informações que as crianças recebem no principal período de suas vidas. Isto porque tais narrativas

acabam sendo muito marcantes no modo de apresentar o mundo às crianças. No entanto, elas as assistem sem tematizar o que e como elas se mostram.

Estudos sobre os desenhos animados contemporâneos são poucos e, até onde foi possível investigar, não há trabalhos, com base na teoria semiótica discursiva, que se dediquem a analisar as significações presentes nestes textos e as leituras, enquanto produção e apreensão de sentidos, feitas por crianças acerca dos desenhos. Assim, este trabalho torna-se original ao tomar como corpus de análise uma destas criações contemporâneas enfocando como as questões de gênero², apresentadas na interação de linguagens, podem ser apreendidas; e que efeitos de sentido as crianças lhes conferem.

O desenho animado exibido na televisão é uma criação sincrética, audiovisual, em que o sistema visual acolhe as linguagens verbal escrita, imagética, cenográfica, gestual e a moda; e o sistema sonoro abriga as linguagens da música, os ruídos e a verbal oral. Nilton Hernandez (2005, p. 228), ao analisar enunciados televisivos, diz que “tomadas de câmera, sons, músicas, iluminação, cenários, figurinos, entre muitos outros elementos possíveis, constroem um todo de significação.” Em episódios de um desenho animado, que efeitos de sentido a interação entre os sistemas visual e sonoro produz sobre a constituição de gênero?

Para compreender um texto sincrético, a semiótica procura desconstruí-lo, identificando cada uma das linguagens que o compõem e como estas se relacionam para criar uma rede de significações. A semiótica não pretende identificar o sentido, mas analisar como os efeitos de sentido emergem num campo de relações e em diferentes contextos sociais. Tratam-se de produções de sentido, as quais não estão prontas no texto, nem em interpretações subjetivas, mas precisam ser construídas a partir da interação entre o que o texto traz e as competências de leitura do leitor. Assim, para apreendermos os efeitos de sentido de um enunciado é preciso identificar as diferenças, as oposições semânticas³ sobre as quais o texto está assente e os sistemas de relações possíveis que o leitor, de uma determinada posição, cria.

Sobre as diferenças, na perspectiva da semiótica, Landowski (2003, p. 1) lembra que “não há sentido (...), a não ser na presença de algum tipo de organização dos elementos submetidos à leitura, ou inclusive à simples percepção, que apresente certas *diferenças* que se deixem apreender como pertinentes”. O autor ressalta, no entanto, que “essas diferenças podem, elas mesmas, ser de diferentes ordens” (Landowski, 2003, p. 2).

Para a semiótica, as oposições do nível fundamental mantêm dois tipos de relações: a relação qualitativa, de contrariedade; e a relação privativa ou exclusiva, de contradição. A relação entre os termos contrários, por exemplo criança versus adulto, é denominada de *diferença qualitativa*. Conforme Floch (2001, p. 19) , “a característica desta relação é que os dois termos podem estar presentes de modo concomitante”.

Estes dois termos opostos podem manter, também, uma relação privativa através da operação de negação de cada um deles, criando a contradição: criança/não-criança, adulto/não-adulto. “A contradição é caracterizada pela impossibilidade de ver seus dois termos coexistir” (Floch, 2001,p. 19).

Landowski (2003, p. 2) propõe chamar esta relação privativa de *variação quantitativa*. “Efetivamente, se optamos nesse ponto por falar de simples *variações* (e não mais de diferenças), é porque, em vez de se opor em função de sua natureza intrínseca, as unidades relacionadas se distinguem nesse caso somente em termos de ‘mais’ ou de ‘menos’ no plano seja da quantidade seja da intensidade (...)”. Em nosso exemplo, poderíamos falar em ser mais criança ou ser menos criança.

A partir dessas considerações, Landowski (2003,p. 2) observa: “portanto, o que faz com que haja sentido (...) não é mais, nesse caso, a aparição de uma qualidade nova que estabeleceria um contraste em relação com o que já estava dado; é, antes, uma desigualdade de *intensidade* (...) que vem modificar o grau de presença de uma qualidade já manifesta (...)”. Tais variações “de um só e *mesmo* elemento são, por construção, de ordem *quantitativa*”, não no sentido matérico, mas de aumento ou diminuição gradual .

A semiótica, como uma teoria da significação, busca descrever as condições de produção e de apreensão de sentidos em textos construídos e imersos em uma cultura, os quais carregam nas marcas discursivas uma concepção de mundo, de homem e de mulher. A teoria destaca em cada texto as condições de emergência do sentido, a partir da análise das relações que seus elementos estabelecem. Landowski, conforme vimos anteriormente, ressalta as diferenças qualitativas e as variações quantitativas como articulações necessárias para se entender as práticas discursivas.

Ao enfocarmos no desenho animado as diferenças qualitativas - masculino e feminino - como um par com suas múltiplas articulações, buscamos, do ponto de vista da semiótica, como teoria da significação, analisar a constituição de sentido, no ato de leitura, a partir do entrelaçamento entre o que está posto no enunciado com as experiências, nossas e das crianças, como leitores.

Interessa, então, conhecer qual desenho animado é o favorito das crianças? Que discursos sobre gênero, em especial sobre masculinidade⁴, estão presentes neste desenho animado e como estes discursos são mostrados. Como as diferenças qualitativas entre masculino e feminino são mostradas? E como as variações quantitativas, de intensidade entre masculino/não-masculino e feminino/não-feminino estão presentes no desenho?

Bob Esponja Calça Quadrada

*Bob Esponja Calça Quadrada*⁵ é o desenho mais assistido do canal de TV Nickelodeon e no site de relacionamentos Orkut tem quase uma milhão de fãs. O Brasil é um dos países com maior índice de conhecimento e de apreciação do desenho, atingindo criança e adultos⁶.

Diferente da maioria dos desenhos animados, a ambientação do desenho ocorre no fundo do mar, o que é reiterado nas imagens pelo predomínio da cor azul em vários tons, associada à água, às profundezas, à imensidão. No entanto, os cenários, os movimentos e o figurino dos personagens não são característicos de um meio líquido.

Bob Esponja é uma esponja do mar, que vive em uma casa em formato de abacaxi, numa cidade chamada Fenda do Bikini. O personagem é figurativizado como uma esponja em formato quadrado, na cor amarela. Seu modo de vestir, bem como suas atitudes remetem ora a um adulto – camisa, gravata, trabalha, tem compromissos – ora a uma criança – calça curta, meias brancas até o joelho, rola no chão, brinca. Seu melhor amigo, Patrick, é uma estrela-do-mar cor-de-rosa, que veste um calção verde estampado com flores roxas. Sua forma de vestir, suas falas e seu modo de agir figurativizam uma criança pequena.

Bob Esponja tem outros amigos, como o Lula Molusco e o Seu Sirigueijo, proprietário da lanchonete Siri Cascudo, onde ele trabalha. As únicas figuras femininas que aparecem com regularidade no desenho são a Sandy, um esquilo fêmea que usa escafandro para poder respirar no fundo do mar, e a Senhora Puff, um peixe baiacu fêmea, que dá aulas de direção à Bob Esponja. Os outros actantes, que aparecem nos episódios são os peixes freqüentadores da lanchonete. Todos vestem-se como humanos.

Por a maioria dos personagens do desenho ser figuras masculinas, procurou-se estudar como é figurativizado o masculino no desenho. Neste estudo, buscou-se compreender os efeitos de sentido sobre masculinidade e como esta significação se constitui na interação dos sistemas visual e sonoro.

Os três episódios selecionados foram: *Beijos da Vovó (Grandma's Kisses)*, *Os Jogos do Mestre- Cuca (The Fry Cook Games)* e *Brincadeiras aos Montes (Pranks A Lot)*.

Gênero: em foco as masculinidades

Nos episódios, o recorte feito buscou analisar apenas fragmentos em que as marcas textuais remetem a um estranhamento vinculado tanto ao discurso quanto ao modo como os personagens masculinos se apresentam.

Beijos da Vovó – Neste episódio, Bob Esponja visita a avó, que lhe oferece biscoitos, conta uma história e dá um beijo na sua testa. Ao chegar no trabalho com a marca do batom, todos riem dele. Muito triste, Bob procura Patrick que lhe ensina a não ser mais bebê. Os dois colocam costeletas e vão à casa da avó

comunicar a decisão, mas enquanto o protagonista argumenta as vantagens de ser adulto, Patrick come os biscoitos da avó, ouve suas histórias, recebe presente, carinho e atenção. A avó trata Bob Esponja como adulto oferecendo-lhe coral cozido para comer, um manual técnico para ler e material de escritório como presente. Com ciúmes de Patrick e em conflito, Bob Esponja chora, muda de opinião e quer voltar a ser criança para receber às atenções da avó. No final, a avó o consola dizendo que ele pode ser adulto e continuar recebendo suas atenções. Ele pede, no entanto, para não dizer nada no trabalho. Mas seus colegas e os clientes da lanchonete, que estavam espiando pela janela, começam a rir.

Neste episódio, o fragmento analisado diz respeito a situações embaraçosas que Patrick colocou Bob Esponja. São três cenas breves, mas aqui interessa apenas a terceira, na qual aparecem os dois na beira da praia, de sungas pretas pequenas e, em áudio, entra um assobio sinalizando uma forma de sedução que poderia ser traduzida verbalmente como um elogio ou um assédio: “gostosos”, “lindos”. As expressões faciais de Bob Esponja e Patrick são de quem foi surpreendido.

Na praia é comum os homens usarem calção ou sunga, no entanto, o design e tamanho da peça de banho apresentada no desenho remete a uma lingerie feminina. Ainda, os dois estão com sungas da mesma cor e modelo, o que reforça a idéia de um par. Suas expressões faciais reiteram a situação de estarem sendo observados por outras pessoas e que queriam não ser vistos.

O tipo de assobio apresentado no desenho é realizado, em geral, por homens quando querem mostrar que viram uma mulher que lhes despertou interesse por suas qualidades anatômicas. Assim, se o assobio se endereçasse a personagens femininos não causaria estranhamento, mas por estar destinado a personagens masculinos faz referência a uma situação em que eles estariam chamando a atenção de outros homens.

Tradicionalmente, a sedução está relacionada à mulher, às manipulações, às estratégias, às artimanhas feitas para capturar os sentidos e despertar a atenção, o desejo de quem procura seduzir. As indústrias da moda, de perfumes,

de cosméticos, as academias, os centros de estética, a culinária, a dança, a música colaboram neste processo. Estabelece-se um contrato entre quem seduz e quem se deixa seduzir, no qual o sedutor exerce a persuasão, através da atribuição de qualidades e de uma imagem positiva do seduzido, para convencê-lo a aceitar o jogo. O sedutor conduz o seduzido a querer-fazer determinada ação.

Neste fragmento do desenho, Bob Esponja e Patrick assumem o papel de sedutores, apontando uma outra forma de masculinidade, em que as variações quantitativas, de intensidade, entre masculino/não-masculino assumem vários nuances.

Os Jogos do Mestre-Cuca - apresenta um Campeonato de Fast Food, com várias modalidades de competições, tendo como principais adversários o Seu Sirigueijo, do restaurante Siri Cascudo, e o Planctom, do Balde de Lixo. Nesta 21ª edição dos Jogos, o Siri Cascudo é representado por Bob Esponja, que treina arduamente. Patrick decide participar dos jogos, mas não pode porque não é Mestre-Cuca. Em seguida, Planctom anuncia o representante do Balde de Lixo – uma criatura terrível e grande – Patrick. Na platéia é mostrado um homem musculoso que, com medo da criatura, quer ir embora. Bob Esponja se surpreende com o adversário e os dois trocam insultos: Bob Esponja chama Patrick de rosinha e Patrick o chama de amarelo. Os dois competem em várias modalidades culminando com uma luta de box. Antes da luta, Seu Sirigueijo e Planctom rememoram seus representantes das ofensas que um fez ao outro. Ao começar a luta, os corpos dos lutadores inflam e assumem músculos bem definidos, como os dos halterofilistas. Durante a luta, Patrick lambe a sola do pé do adversário, o qual revida apagando parte do nome de Patrick. Os dois dizem: “eu não gosto de você. Eu nunca gostei de você. Rosa. Amarelo”. Neste momento seus calções rasgam e eles ficam de cuecas- Patrick de cueca amarela e Bob de cueca rosa. Ao perceberem que um estava com a cor característica do outro, dizem em coro: “você liga, sim”. Se abraçam, saem caminhando de cuecas e confessam um ao outro: “você é o meu melhor amigo”.

Deste episódio, recortamos três cenas. A primeira é aquela que mostra um homem forte, musculoso com medo da “criatura terrível e grande” que representa o Balde de Lixo. A segunda cena é a da luta, quando os corpos de Bob Esponja e Patrick tornam-se musculosos como os de halterofilistas e Patrick lambe a sola do pé do adversário. E a terceira cena é a final quando os dois saem de cuecas abraçados.

Nas três cenas a masculinidade está relacionada à força física, ao corpo musculoso, no entanto, em cada uma há um componente que provoca estranhamento. Na primeira, força e coragem estão dissociadas, mostrando que o homem pode ser forte mas não ser corajoso. Surge, aqui, uma masculinidade diversa daquela que atribui ao homem brutalidade e valentia.

A segunda cena ao mostrar, durante a luta (um momento de agressividade, de corpos tensos) um golpe incomum - cócegas no pé – cria uma situação dúbia em que dor e prazer se confundem.

Na terceira cena, quando os calções se rasgam, há a revelação de algo íntimo, um segredo. A cueca é uma peça íntima usada, em geral, “secretamente” sob a roupa. Ser surpreendido de cuecas em público é publicizar algo da instância privada. A roupa íntima mostra ou oculta partes do corpo criando um jogo de sedução pela sua cor, forma, modelagem. Ainda, Patrick ao usar uma cueca amarela faz menção à cor característica de Bob Esponja e a cueca de Bob Esponja faz menção à cor de Patrick. Ao perceberem tal associação, os dois param de lutar e saem caminhando abraçados, de cuecas. Aqui, outra forma de masculinidade é apontada: a expressão de sentimentos, de emoções, de afetividade entre homens, o que tradicionalmente é tido como característico do feminino.

Brincadeiras aos Montes – neste episódio, Bob Esponja e Patrick entram no Palácio das Brincadeiras, onde Frank mostra-lhes brinquedos com truques, mas nada lhes comove. Apresenta-lhes, então, o spray invisível, que os entusiasma pela possibilidade de assustar os amigos, no entanto adverte: ele afeta a roupa. Ao lembrar da advertência, Patrick despe-se e Bob Esponja faz o mesmo. Na disputa pela lata, Bob Esponja joga spray nas roupas, tornando-as invisíveis, e os

dois apagam partes do corpo, um do outro, até ficarem invisíveis. Assustam todos os moradores da cidade, mas falta um: o Seu Sirigueijo, que não acredita em fantasmas, porém usa amuletos para espantá-los. Os dois fazem várias provocações para amedrontá-lo, por fim, ameaçam queimar um dólar, o seu mais caro bem. Em desespero, Seu Sirigueijo joga água para impedir a queima e, com isto, desfaz o efeito de invisibilidade, revelando a identidade dos fantasmas e sua nudez. Aconselha-os a irem para casa, mas ao atravessarem o salão da lanchonete, um holofote expõe os dois nus e Seu Sirigueijo anuncia: “Estrelando os fantasmas da Fenda do Bikini”. Todos os clientes riem, fotografam e assobiam para eles, que tentam, em vão, encobrir o corpo.

Deste episódio, tomamos como metáfora as relações visibilidade e de invisibilidade entre o observador, aquele que quer ou não ver, e o observado, aquele que quer ou não ser visto. A visibilidade, do ponto de visto do observado, é a qualidade do que é visível, o que está aparente, manifesto. E do ponto de vista do observador, a visibilidade é o que se pode ver.

Já a invisibilidade, na posição do observador, diz respeito ao imperceptível, ao que não se vê ou não se quer ver, ao que não é visível. E da posição do observado, é o que quer não ser visto, o que está oculto, escondido, encoberto.

No desenho a invisibilidade está figurativizada na completa ausência dos personagens na tomada visual e pela presença de suas vozes em áudio, acompanhada de movimentos laterais de câmera, indicando onde estariam os dois personagens invisíveis. A marcação de cena usada em toda a extensão do desenho coloca Bob esponja à direita da tela, Patrick à esquerda.

A idéia da invisibilidade, mas não inexistência, é reiterada em diferentes momentos do desenho. Essa figurativização do invisível colabora com o sentido pretendido de que, quando invisível, não se dá a ver, é secreto a todos os olhares. Ainda, a nudez literal da dupla e sua exposição pública reforça a idéia de mostrar o que está oculto, o que é íntimo. Talvez se possa pensar que a relação entre os dois amigos, Bob Esponja e Patrick, não é vista pelas demais pessoas e que, no final, torna-se visível, se revela, se desnuda.

Os efeitos de sentido apreendidos nos fragmentos dos episódios indicam diferenças qualitativas entre homens e mulheres, com oposições semânticas que demarcam distintos papéis e atitudes. Foi possível, também, apreender efeitos de sentido relativos às variações quantitativas, de intensidade em relação ao masculino/não-masculino que apontam para a construção de outras formas de masculinidade.

Apreensão de sentidos pelas crianças

Como as crianças entendem o que vêem no desenho? Que sentidos elas criam para os episódios do desenho?

Para entender as significações que crianças conferem a esse artefato cultural constituímos dois grupos focais: um formado por crianças de educação infantil, e outro por crianças da 4ª série do Ensino Fundamental, ambos de escolas da rede pública de ensino da cidade de Porto Alegre (RS). Para cada grupo de crianças exibimos os três episódios, um a um, duas vezes, em momentos distintos, e, após, promovemos uma conversa, procurando entender as leituras que tinham feito.

Tanto os episódios do desenho animado quanto as leituras das crianças foram analisados com base no referencial da teoria semiótica (Fantinatti, Floch, Greimas, Landowski, Médola, Oliveira), nos trabalhos sobre desenhos animados (Capparelli, Fischer, Fusari, Giroux) e nas discussões contemporâneas sobre infância e produção cultural (Barbosa, Corazza, Dornelles, Felipe, Kramer, Postman, Steinberg e Kincheloe).

Constatou-se que as crianças pequenas não identificam todas as linguagens presentes no desenho e não pontuam suas interações. Quanto às masculinidades, acham engraçadas as referências a uma forma diferenciada de apresentação do gênero masculino.

Já as crianças de 4ª série do Ensino Fundamental conseguem tanto identificar os sistemas visual e sonoro, com suas diversas linguagens, como relacionar conscientemente seus entrelaçamentos para a constituição de efeitos

de sentido. Percebem e discutem o modo não convencional do desenho apresentar o gênero masculino e as relações sociais entre os personagens.

É importante, portanto, trazer, para a educação escolar, em especial para o ensino das artes visuais, desenhos animados da mídia e realizar leituras procurando entender os sentidos que as crianças apreendem e conferem a estas produções culturais. Os desenhos possibilitam diferentes entradas, enfocamos, aqui, que discursos sobre masculinidade e como estes são mostrados, em três episódios, buscando discutir os processos de constituição de homens e mulheres em nossa cultura.

Notas

¹ Este texto é parte dos estudos realizados no projeto de pesquisa “Interação de linguagens no desenho animado: leitura televisão infância” (2006-2009), o qual tem apoio do CNPq, na forma de bolsa de produtividade em pesquisa, e conta com a participação da mestrandia Rosana Fachel de Medeiros e das bolsistas Júlia Porsch Tim (PIBIC/CNPq-UFRGS – 2006-2007), Gabriela Usevicius Maia da Silva (PIBIC/CNPq-UFRGS – 2007-2008) e Priscila Doebber Simões (PIBIC/CNPq – 2007-2009).

² A partir de um outro referencial teórico, os estudos de gênero discutem o processo de construção de homens e mulheres através de práticas sociais masculinizantes e feminilizantes. (ver: LOURO, G. Gênero, história e educação. *Educação & Realidade*, Porto Alegre, v.20, n.2, 101-132, jul/dez, 1995.) No ensino da arte há poucos trabalhos sobre as questões de gênero: RICHTER, I. *Interculturalidade e estética do cotidiano no ensino das artes visuais*. Campinas: Mercado de Letras, 2003. LOPONTE, L. Gênero, educação e docência nas artes visuais. *Educação & Realidade*, Porto Alegre, v.30, n.2 p. 243-259, jul/dez, 2005. DIAS, B. Entre Arte/Educação multicultural, cultura visual e teoria Queer. In: BARBOSA, Ana Mae (org.) *Arte/Educação contemporânea: consonâncias internacionais*. São Paulo: Cortez, 2005. p.277-291.)

³ Para a teoria semiótica o sentido resulta da interação dos planos de expressão e de conteúdo e se constitui através de um percurso gerativo, com etapas sucessivas que se enriquecem e se complexificam: o nível fundamental (que abriga as oposições sobre as quais o texto se constrói); o nível narrativo (em que se desenrolam as transformações); e o nível discursivo (que reveste os termos abstratos do nível narrativo com temas e figuras). Cada um destes níveis tem um componente sintático e um componente semântico.

⁴ Os trabalhos sobre masculinidades têm procurado desconstruir um modelo dominante de homem e mostrar outras masculinidades possíveis, nas quais emoções, fragilidades, sensibilidades não são contrapostas por sexo nas identidades de gênero. (ver: CONNELL, Robert. Políticas da masculinidade. *Educação & Realidade*. Porto Alegre, v.20. n. 2: 185-206. jul/dez. 1995.)

⁵ O desenho animado “Bob Esponja Calça Quadrada” (SpongeBob SquarePants) foi criado, em 1999, nos Estados Unidos, por Stephen Hillenburg. Em 2006, o desenho era exibido em canal aberto (Rede Globo de Televisão), durante o programa TV Xuxa, e em canal fechado (Nickelodeon), em diferentes horários.

⁶ Conforme informação do site http://www.srzd.com/sec_news.php?id=3578. (capturado em 07/07/2007).

Referências Bibliográficas

BARBOSA, M. C. . *Por amor e por força: rotinas na educação infantil*. Porto Alegre: Artmed, 2006.

CAPPARELLI, S. Televisão, programas infantis e a criança. In:ZILBERMAN, R (Org.). *A produção cultural para a criança*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1984. p. 61-80.

- 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>. (Capturado em 25 Março de 2008.)
- CORAZZA, S. M. *Infância & Educação: era uma vez...quer que conte outra vez?* Petrópolis: Vozes, 2002.
- DORNELLES, L. *Infâncias que nos escapam: da criança na rua à criança cyber*. Petrópolis: Vozes, 2005.
- FANTINATTI, Maria Sílvia. A articulação entre linguagens do sincretismo na televisão. In: __. *A criança do Sítio na TV*. São Paulo. PUCSP, 2003. (dissertação de mestrado). P. 18-30.
- FELIPE, J.; LOURO, G.; GOELLNER, S. (Org.). *Corpo, gênero e sexualidade: um debate contemporâneo na educação*. Petrópolis: Vozes, 2005.
- FISCHER, R. *Televisão e Educação: fluir e pensar a TV*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.
- FOCH, J. M. Alguns conceitos fundamentais em Semiótica geral. *Documentos de Estudo do Centro de Pesquisas Sociosemióticas*. São Paulo: CPS, 2001. n.1.
- FUSARI, Maria F. de Rezende e. *O educador e o desenho animado que a criança vê na televisão*. São Paulo: Loyola, 1985.
- GIROUX, H. A disneyzação da cultura infantil. In: SILVA, T.T.da ; MOREIRA, A. F. *Territórios contestados*. Campinas: Mercado de Letras, 1995.
- HERNANDES, N. (2005). Duelo: a publicidade da tartaruga da Brahma na Copa do Mundo. In: LOPES, I. C.; HERNANDES, N. (orgs.). *Semiótica: objetos e práticas*. São Paulo: Contexto, 2005. p. 227-244.
- KRAMER, S. *A política do pré-escolar no Brasil: a arte do disfarce*. São Paulo: Cortez, 1992.
- LANDOWSKI, E. *A sociedade refletida*. São Paulo: EDUC/Pontes, 1992.
- __. Masculino, Feminino, Social. In: __. *Presenças do outro*. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 125-163.
- __. *Diferença e variação: um encontro permitido, uma articulação necessária*. In: LANDOWSKI, E. ; OLIVEIRA, A.C. *Caderno de Discussão do CPS*. São Paulo: CPS, 2003. p. 1 a 5.
- MACHADO, A. *A televisão levada a sério*. São Paulo: SENAC São Paulo, 2000.
- MÉDOLA, A. S. A articulação entre linguagens: a problemática do sincretismo na televisão. In: OLIVEIRA, A. C. de; CAMARGO, I. *Caderno de Pesquisas Sociosemióticas*, 2000.p. 201-209.
- OLIVEIRA, A. C. de. *Vitrinas: acidentes estéticas na cotidianidade*. São Paulo: EDUC, 1997.
- POSTMAN, N. *O desaparecimento da infância*. Rio de Janeiro: Graphia, 1999.
- STEINBERG, S.; KINCHELOE, J. *Cultura infantil: a construção corporativa da infância*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

Currículo Resumido - Doutora em Artes pela Escola de Comunicações e Artes da USP. Professor Associado 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). Participa do Conselho Editorial da International Journal of Education through Art. É membro da ANPAP.
