

# Atas das VIII Jornadas de Investigação do CIAC

Sandra Boto e Isa Mestre (org.)

CIAC — Centro de Investigação em Artes e Comunicação  
Universidade do Algarve, 12 de dezembro de 2014  
[www.ciac.pt](http://www.ciac.pt)

Título

**Atas das VIII Jornadas de Investigação do CIAC**

Organização

**Sandra Boto e Isa Mestre**

Revisão

**Sandra Boto e Isa Mestre**

Composição, paginação e arranjo gráfico

**José Inácio de Jesus Rodrigues**

**Mauro Jorge Guerreiro Figueiredo**

Capa

**Edgar Massul**

**CIACmultimedia**

**1ª edição – dezembro de 2016**

ISBN

**978-989-8472-81-6**

**2016 © CIAC — Centro de Investigação em Artes e Comunicação**

**[www.ciac.pt](http://www.ciac.pt)**

# Conteúdo

Prefácio .....	i
Apresentação .....	iii
Teatro social e performance em Playback Theatre: rumo à dramaturgia da comunidade	
C. Chafirovich .....	1
Edição da Obra Dramática Completa de Natália Correia - breves notas hermenêuticas	
A. Nascimento Rosa .....	11
A mediação da leitura através da realidade aumentada 'O homem da gaita'	
R. Gaspar .....	23
Narcisos Digitais - o reflexo na inteligência coletiva	
R. Eler .....	31
Interface para filme interativo - um protótipo	
R. António .....	43
Culture and Digital Art Network - The RECARDI Project	
B. Mendes da Silva e S. Costa .....	55
From Screening Film Literacy to a Framework for Film Education in Europe	
V. Reia-Baptista .....	67

A questão da 'ideia de autoria' em cinemas africanos hoje: o caso do Bissau-guineense Flora Gomes	
J. Oliveira e M. Tavares .....	77
 Análise do discurso em animação	
M. Estela Graça .....	91

## ANÁLISE DO DISCURSO EM ANIMAÇÃO

Marina Estela Graça

CIAC - Centro de Investigação em Artes e Comunicação

Universidade do Algarve

**Resumo:** Este artigo pretende dar conta do desenvolvimento de um trabalho de investigação que tem como objetivo a construção de um quadro concetual fundamental e sistemático, a fim de permitir a análise do discurso em animação, compreendidas todas as suas formas, todas as linguagens e modos que dele fazem parte, considerados os contextos nos quais aquele se concretiza.

**Palavras-Chave:** Animação; Estudos de Animação; Teorias da Animação; Análise Crítica em Animação; Discurso em Animação; Poética.

**Abstract:** This article intends to report the development of a research project that aims to build a fundamental and systematic conceptual framework in order to facilitate discourse analysis in animation, comprised all its forms, all languages and modes, and considered the contexts in which it is produced.

**Keywords:** Animation; Animation Studies; Animation Theories; Critical Discourse on Animation; Discourse on Animation; Poetics.

## 01

O aspeto que melhor define a natureza da Animação advém da composição de sequências de imagens consideradas e realizadas propositadamente para serem percebidas enquanto ilusão de movimento. Esse aspeto traduz o carácter dual nuclear da sua essência: um fazer completamente direccionado e determinado por um resultado percetual que não é imediato.

O realizador canadiano Pierre Hébert captou esse aspeto na seguinte frase:

“Ce qui en moi s'épuise à parler n'est pas ce qui est entendu.” (Hébert, 1985).

Assim como o realizador americano George Griffin:

“And I'm still in awe of animation's mysterious paradox of vision, that what you see (a sequence of static images) is not what you get (movement).” (Griffin, 2007:259-274).

A ilusão de movimento aparente, produzida por uma sequência de imagens animadas realizadas intencionalmente enquanto tal, é um acontecimento visual que só existe na experiência temporal daquele que a percebe, enquanto fenómeno percetivo, sem relação com o movimento de um qualquer objeto discernível no espaço real exterior, e é independente dos dispositivos físicos e tecnológicos que suportaram a sua produção e visionamento (Graça, 2006:133).

## 02

A animação, enquanto procedimento técnico específico, participa em múltiplas instâncias enunciativas e em diferentes contextos profissionais: filmes, audiovisuais, videojogos, brinquedos óticos, atividades performativas, atividades de entretenimento, iluminação, publicidade, etc. Pode integrar documentos ficcionais, produtos informativos ou demonstrações de carácter forense, entre tantas outras possibilidades.

Parece, por isso, difícil encontrar um núcleo mínimo, limitado e identificável, de conceitos e de relações enquanto área de conhecimento próprio e base de uma teoria. É evidente e assumida a dificuldade em desenvolver uma classificação reflexiva (O'Pray, 1998;

Ward, 2006; Buchan, 2014), um modelo que permita identificar e tornar explícito o sistema de elementos essenciais, procedimentos, dispositivos sintáticos e convenções que constituem o discurso em animação, em todas as suas formas e natureza, em ocorrências distintas realizadas em contextos e épocas diferentes.

### 03

Como abordar, então, a natureza da ‘animação’ no sentido de a *compreender*?

A motivação de quem escreve, que justifica este projeto de investigação desde o seu início há muitos anos atrás, nunca foi a de saber explicar ‘animação’, mas a de, enquanto animadora, conseguir *entender* a passagem entre o processo de realização da sequência de imagens fixas, enquanto composição e na expectativa da ilusão de movimento, e a percepção do mesmo, durante o visionamento. No contexto deste artigo e da investigação que o justifica, *compreender* significa ser capaz de estabelecer um nexos lógico, causal e claro, entre a ‘presença’ percebida — a *anima* — e a origem da mesma no gesto intencional do animador.

Compreender a relação entre o fazer e o perceber obriga ao conhecimento dos processos pelos quais a ilusão se concretiza. Implica saber animar.

Essa é uma dificuldade acrescida para quem investiga. Ou, de forma idêntica, mas inversa, para o animador que pretende sistematizar os seus saberes técnicos enquanto conhecimento. O trabalho evolutivo, simultaneamente artístico, técnico e crítico, do realizador Pierre Hébert é disso exemplo único, mas, infelizmente, pouco conhecido dado estar acessível em língua francesa (Hébert, 1999 e 2006).

A maior parte das publicações sobre animação são ou manuais técnicos, que explicam e regulam procedimentos, ou reflexões monográficas feitas a partir de documentos concluídos, segundo categorias que, em geral, assumem ‘animação’ como género no âmbito da produção cinematográfica ou audiovisual e feita a partir de determinações e taxonomias instituídas em departamentos académicos, no seguimento de determinações tradicionais e dominantes.

## 04

O que se propõe é uma abordagem alternativa.

Assim, para compreender animação é necessário, por um lado, conhecer diretamente os diferentes procedimentos mínimos imprescindíveis na construção do fenómeno perceptivo e, pelo outro, evitar a submissão a fórmulas teóricas instituídas, confrontando-as e avaliando a sua utilidade de forma sistemática e paciente.

Todas as ocorrências devem ser listadas e a sua natureza e designação devem ser questionadas, assim como processos implicados e tipos de correlação estabelecidos. Deve-se tentar organizá-las numa taxonomia geral, encontrando características comuns por oposição e semelhança. Sabendo, obviamente, que um modelo teórico deve ser capaz não apenas de enquadrar todas as ocorrências mas, igualmente, de as explicar e nomear de forma sistemática. Sem exceções.

É, em seguida, conveniente confrontar esse modelo hipotético com casos particulares considerados ou paradigmáticos ou excepcionais por autores e por investigadores.

Finalmente, devem ser esclarecidas as relações tanto existentes quanto consequentes entre discurso, enunciados, processos de enunciação e intervenientes; linguagens, elementos de linguagem, relações sintáticas, relações de referencialidade; e entre discurso, respetiva época e referências, funções comunicativas.

## 05

O termo 'discurso' é aqui usado para indicar a realização concreta de possibilidades de linguagem, após processo de enunciação, mas tidas em conta todas as dimensões que convoca. Enquanto resultado de um processo de significação construído no contexto dos múltiplos modos de codificação disponíveis e enquanto concretização e atualização semiótica intencional regulada por normas e usos. Subentende um processo que tem origem numa intenção de comunicar e que declara alguma coisa sobre as relações entre o real, no qual se inscreve, a sua percepção e o modo pelo qual o representamos e a ele nos referimos; e as estruturas de poder que postulam, viabilizam e organizam os modos de conhecimento e de produção que lhe são contemporâneos, na asserção de Foucault.

Neste contexto, as atitudes experimentais e artísticas devem ser compreendidas enquanto estratégias de questionamento dos paradigmas através dos quais nos habituamos a perceber e a responder/corresponder. O autor emerge no processo de enunciação (aproximo, nesta dimensão, o conceito de discurso à noção de fala/uso de Hjelmslev e de Barthes). É quem concretiza um enunciado, a partir de um corpo inteligente e sensível, que conhece e que age na sua própria época.

O enunciado é a materialização concreta, formal, do discurso. No processo de enunciação, as possibilidades de linguagem concretizam-se e estabelecem uma relação com o 'mundo' (Benveniste, 1974: 80-82). Tornam-se discurso.

A poética, pelo seu lado, trata das questões de concretização do discurso no contexto das formas de expressão disponíveis, respetivas normas e usos, mas, também, da atualização de formas de expressão e do processo de construção de normas enquanto abstração do método, da técnica. A construção de cada discurso faz-se em função de formas e técnicas disponíveis (em continuidade com o conceito de *agencement* de Deleuze) no seu próprio contexto. Para compreendermos as estratégias de composição que lhe são subjacentes é necessário entender também a tecnologia que suporta e conforma os procedimentos técnicos no momento em que se atualizam e que contribui, por razões geralmente económicas, para a instituição da norma enquanto abstração desses mesmos procedimentos. Enfim, o inteiro *dispositivo* (Foucault, 1976 e Agamben, 2006) que configura mas também possibilita a concretização do discurso.

Assim, e também, o valor que é atribuído tanto aos resultados materiais (filme, audiovisual, ambiente virtual) quanto ao setor com o qual são identificadas as respetivas estratégias de produção e de distribuição. As diferentes dimensões – sociais, económicas, culturais, educativas, ideológicas, históricas, etc. – da conjuntura em que o discurso é concretizado condicionam não apenas a disponibilidade dos modos mas, igualmente, a construção de significados e, também, os papéis e dominâncias atribuídos aos diferentes meios de comunicação e valores que lhes são inerentes. A história da animação fez-se sempre no confronto com outros meios e com os estereótipos que lhe são atribuídos, na apropriação de tecnologias e de oportunidades.

No quadro teórico que propomos, deveremos considerar ainda o ensino e formação (formal e não formal) do autor/animador e do público, dada a sua importância na institucionalização de *standards*, linguagens e valores atribuídos.

## 06

Na sua concretização, o discurso em animação usa linguagens ('formas de expressão' de acordo com Hjelmslev). Dada a sua especificidade ontológica, estas são sempre abordadas enquanto compromisso negociado entre modos de codificação e modos de percepção.

Antes dos processos enunciativos, através dos quais alguém constrói intencionalmente um discurso, as linguagens são apenas possibilidades (à imagem do que declara Benveniste para a língua). O autor do enunciado combina signos de estirpe diversa no sentido de realizar a significação pretendida ou, pelo menos, alguma coisa interessante.

Dada a sua natureza, o discurso em animação é, antes de mais, articulação de signos visuais, de carácter físico (elementos significantes em oposição a significados e a referentes, portanto), provenientes de diferentes linguagens, estruturados intencionalmente de forma a comporem uma determinada percepção que acontece apenas na mente do espectador (o autor é, simultaneamente, espectador). Não em função da relação entre o signo (significante) e o referente (enquanto relação de representação) mas enfatizando a relação com a percepção do próprio signo. A relação entre expressão e conteúdo (no sentido das propostas de Hjelmslev e Barthes), em animação, é próxima de relações específicas existentes também na música e na dança, por exemplo. Isto é, a possibilidade de fazer sentido não exige a existência quer de relações de representação quer de estruturas narrativas ou dramáticas.

Importa aqui distinguir a matéria de expressão implicada nos documentos animados e a respetiva matéria do conteúdo. A expressão nunca aparece submetida às condições de sentido do conteúdo. Em animação, como parecerá evidente, é sempre questão de matéria de expressão, mesmo quando se representa ou documenta alguma coisa que é postulado enquanto origem e referência do documento e de todo o processo de significação que o justifica. É bem a *expressividade da matéria* (Deleuze & Guattari 1991:156-157) que permite que o discurso se constitua entre *agenciamentos* de linguagem e na expectativa da percepção e do sentido.

## 07

Embora a produção de um documento animado possa ser explicada pelo simples ato técnico de composição da informação gráfica em cada um de fotogramas sucessivos, o objetivo principal do animador nunca seria a organização do conteúdo gráfico de cada fotograma, em si, mas sim a construção de uma relação de diferenças gráficas entre eles enquanto sequência progressiva de intervalos perceptivos na mente do espectador, com o objetivo de produzir uma ilusão de movimento. O movimento real consiste numa mudança contínua ao longo do tempo. Diversamente, a percepção de movimento aparente resulta de uma sucessão de estímulos discretos, descontínuos. O animador tem, por isso, de entender como funciona a percepção humana de movimento a fim de saber construir os elementos formais e as estratégias de articulação adequadas.

A animação, enquanto campo definido pela composição intencional da percepção de movimento aparente a partir de imagens isoladas, combina uma multiplicidade de modos de codificação articulados num todo unificado e coerente mas inextricável, já que a percepção de movimento não existe sem imagens e sem duração e estas também trazem consigo as suas próprias ligações intersemióticas: a composição de movimento enquanto articulação intermodal entre a manipulação gráfica (considerada também a tipografia, claramente multimodal, entre língua escrita e comunicação visual) e o desempenho físico, propriocetivo, do animador (McLaren, 1990 e Lye, 1984), no confronto com os modos performativos, narrativos e fílmicos disponíveis ou dominantes; e, também, com a composição musical e sonora, podendo criar uma outra dimensão expressiva, intermodal, sem substância material própria, a *synchresis* (Chion, 1991), a sincronia entre sons e ações animadas.

A incidibilidade de múltiplos modos (entendidos enquanto modos de codificação usados com intenção de comunicar) – a sua multimodalidade – parece contribuir também para a sua especificidade ontológica.

Finalmente, na análise podemos abordar a conjunção dos diferentes modos quer a partir das opções expressivas de cada um deles, enquadradas na sua própria teoria; quer a partir da teoria do modo dominante, analisando confrontos e articulações formais e semânticas; quer do ponto de vista de cada uma das diferentes dimensões contextuais em

que o discurso é produzido; quer, ainda, a partir do que declara sobre os processos de produção do discurso no contexto da sua inscrição nas diferentes dimensões históricas.

### **Considerações finais**

Procurou-se, neste texto, enquadrar a complexidade dos estudos do discurso em animação. Nestes — insistimos — o objeto de investigação não pode ser apenas a ocorrência (ou conjunto de ocorrências), mas esta mais o animador que a fez; os meios com os quais a concretizou; as linguagens e referências que convoca; as condições e convicções da época; e o espectador que a percebe.

Esta é a dificuldade essencial na abordagem investigativa do discurso em animação.

Infelizmente, o estado incipiente da formação e a investigação específicas, assim como o número de investigadores e departamentos académicos existentes, não permitem, ainda, o tipo de competências necessárias para a sua abordagem sistemática.

**REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:**

- AGAMBEN, G. (2006). *Che cos'è un dispositivo*. Roma: Nottetempo.
- BARTHES, R. (1964). *Le degré zéro de l'écriture suivi de Eléments de sémiologie*. Paris: Seuil.
- BENVENISTE, E. (1974). *Problèmes de linguistique générale*. Volume II. Paris: Gallimard.
- BUCHAN, S. (2014). Beckman, K. (ed.). *Animating Film Theory*. London : Duke University Press. pp. 111-127.
- CHION, M. (1991). *L'audio-vision (son et image au cinéma)*. Paris: Nathan Université.
- DELEUZE, G., GUATTARI, F. (1991). *Qu'est-ce que la Philosophie?* Paris: Ed. de Minuit.
- FOUCAULT, M. (1976). *La Volonté de Savoir*. Paris: Gallimard.
- GRAÇA, M. E. (2006). *Entre o Olhar e o Gesto, Elementos para uma Poética da Imagem Animada*. São Paulo: SENAC.
- GRIFFIN, G. (2007). Concrete Animation. *Animation: an interdisciplinary journal*. Vol.2, N.3, November, pp:259-274.
- HEBERT, P. (1985). Éloge de fixité – 2. *Format Cinéma*, N.44, Montréal, 15 sept 1985, p.4; transcrito em Jean, M. (1996). *Pierre Hébert, l'homme animé*, Québec: Les 400 coups, pp.166-167.
- HEBERT, P. (1999). *L'Ange et l'automate*. Québec: Les 400 coups.
- HEBERT, P. (2006). *Corps, langage, technologie*. Québec: Les 400 coups.
- HJELMSLEV, L. (2003). *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*. São Paulo: Perspectiva. Tradução de J. Teixeira Coelho Netto.
- LYE, L. (1984). *Figures of Motion, Selected Writings*. Wystan Curnow W., Horrocks, R. (eds). Auckland: Auckland University Press.

MCLAREN, N. (1990). In McWilliams, D. *Creative Process: Norman McLaren*. National Film Board. [https://www.nfb.ca/film/creative\\_process\\_norman\\_mclaren](https://www.nfb.ca/film/creative_process_norman_mclaren). Acedido em 2 maio 2016.

O'PRAY, M. (1998). The animated film. Hill, J., Church Gibson, P., (eds.), *The Oxford Guide to Film Studies*, Oxford University Press, pp. 434-439.

WARD, P. (2006). Some Thoughts on Practice-Theory Relationships in Animation Studies. *Animation*. Vol. 1, N. 2, pp. 229-245.