

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS (MESTRADO)

ÍNGRID FRANCINE LÍVERO JORDÃO

UM CINEMA DE SINFONIAS: A TRILHA SONORA DE FILMES DE ANIMAÇÃO
COMO DISPOSITIVO DISCURSIVO E SEUS EFEITOS SUBJETIVADORES

MARINGÁ
2022

—

ÍNGRID FRANCINE LÍVERO JORDÃO

**UM CINEMA DE SINFONIAS: A TRILHA SONORA DE FILMES DE
ANIMAÇÃO COMO DISPOSITIVO DISCURSIVO E SEUS EFEITOS
SUBJETIVADORES**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Maringá (UEM), como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras. Área de concentração: Estudos Linguísticos – Estudos do Texto e do Discurso.

Orientador: Prof. Dr. Pedro Luis Navarro Barbosa

MARINGÁ
2022

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)
(Biblioteca Central - UEM, Maringá - PR, Brasil)

J82c

Jordão, Íngrid Francine Lívero

Um cinema de sinfonias : a trilha sonora de filmes de animação como dispositivo discursivo e seus efeitos subjetivadores / Íngrid Francine Lívero Jordão. -- Maringá, PR, 2022.

170 f.: il. color.

Orientador: Prof. Dr. Pedro Luis Navarro Barbosa.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual de Maringá, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2022.

1. Trilha sonora (Cinematografia). 2. Estudos discursivos. 3. Animação (Cinematografia). 4. Foucault, Michel, 1926-1984. I. Barbosa, Pedro Luis Navarro, orient. II. Universidade Estadual de Maringá. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDD 23.ed. 401.41

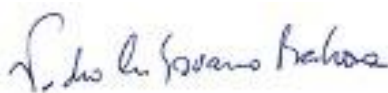
ÍNGRID FRANCINE LÍVERO JORDÃO

**UM CINEMA DE SINFONIAS: A TRILHA SONORA DE FILMES DE
ANIMAÇÃO COMO DISPOSITIVO DISCURSIVO E SEUS EFEITOS
SUBJETIVADORES**

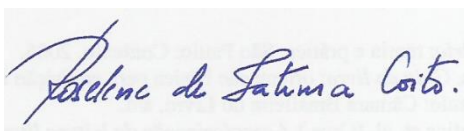
Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras (Mestrado), da Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Letras, área de concentração: Estudos Linguísticos.

Aprovada em Maringá, 27 de maio de 2022.

BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Pedro Luis Navarro Barbosa
Presidente - Orientador



Prof.^a Dr.^a Roselene de Fátima Coito
Membro Titular – UEM/PLE



Prof.^a Dr.^a Vanice Maria de Oliveira Sargentini
Membro Externo (UFSCar – São Carlos, SP)

AGRADECIMENTOS

Diria que minha forte conexão com a música foi um dos principais motivadores ao empreendimento dessa caminhada pela pós-graduação na área de estudos do discurso, mas essa conexão não surgiu sozinha ou por uma única fonte.

Minha eterna gratidão se estende a Deus, por toda a capacidade de discernimento e determinação oferecidos a cada momento da jornada. Aos meus pais, talvez a primeira fonte da qual o gosto musical emergiu, em especial à minha melhor companheira que chamo de mãe, aquela que, ora felizmente, ora infelizmente, presenciou cada sucesso, empecilho, riso e choro e com diversos “eu te amo” me impediu de desistir tanto dos estudos como de outras batalhas.

Ao meu orientador Pedro Navarro, que aceitou e defendeu ao meu lado a proposta “inusitada” de estudar trilha sonora conforme Foucault e nunca deixou de prestar todo o suporte e atenção necessários. Acredito que nunca vou deixar de te chamar de “prof.”, prof.! Porém sempre o considere também um grande mentor e amigo e agradeço muito por sempre confiar em mim e no que eu podia fazer.

Estendo este agradecimento também ao Grupo de Estudos Discursivos Foucaultianos da Universidade Estadual de Maringá, afinal risos, gritos de “socorro!” e outros risos de nervoso para ler a Arqueologia do Saber ganham mais força e se resolvem quando compartilhados. Um obrigada especial se destina à Mônica Chagas, ao Cássio Ceniz e à Bruna Faria, pois as várias conversas do “grupinho do Foucault”, que chegava de intruso na disciplinas e eventos do PLE, foram aquele conforto maravilhoso para compartilhar essa loucura que é o mestrado.

Não posso deixar de mencionar a precursora do meu caminho de estudar o querido “Michelzinho” Foucault, a prof.^a Flávia Zanutto que, em um belo dia da graduação ainda em 2016, me chegou com a ideia maravilhosa de investir em um projeto sobre música e discurso e me emprestou livros, ideias e atenção mais que especiais. Também estou me acostumando a não te chamar mais de “prof.”, Flávia, muito obrigada!

Às professoras Vanice Sargentini e Roselene Coito, membros da banca, agradeço por tornarem bastante tranquilo e satisfatório todo o processo de qualificação e defesa, bem como, ainda que tenha acontecido mais ao final da jornada, prestarem incentivo e me confirmarem que eu estava fazendo um bom trabalho. Também agradeço a todos os

professores de disciplinas do Programa de Pós-graduação em Letras da UEM que, direta ou indiretamente, me guiaram e ofertaram os conhecimentos necessários ao desenvolvimento desta dissertação.

À Capes, pelo financiamento por meio do programa Demanda Social, que possibilitou o desenvolvimento desta pesquisa com excelência e em sua completude.

A todos os demais integrantes de minha família que nunca deixaram de também incentivar e ajudar, de muitas maneiras, para que eu permanecesse em Maringá seguindo este sonho. Ao vô Geraldo, tão querido por todos e que é o maior apoiador dos netos sempre seguirem os estudos. Às queridas joias da Vó Maria, minha fonte inesgotável de inspiração e companheirismo, agradeço demais simplesmente por ter vocês em minha vida!

Finalmente, mais uma nota do que um agradecimento, é para a Íngrid de algum tempo atrás, talvez com 16 ou 17 anos? Aquela que ainda não conhecia muito mais do que uma cidade pequena. Você ainda vai enfrentar muitas dificuldades, seja pela deficiência, seja pela personalidade; ainda terão pessoas dizendo que você precisa sair mais, ter mais amigos, talvez arrumar algum companheiro, e você mesma vai se culpar por não ter sido ou feito tudo o que queria antes de entrar em uma universidade. Só digo para não se preocupar muito, não tem problema pensar que poderia ter feito diferente, mas saiba que o mundo não se resume a uma cidade e a um círculo de amigos com o qual você raramente pôde contar, você ainda vai a shows de seus cantores favoritos e vai trabalhar com o que ama, até em lugares que nunca imaginou, vai aprender serviços de manutenção para cadeiras motorizadas e entender que não é problema ter novos e poucos amigos, também com pouco contato. Apenas saiba que você conseguiu.

*Como a memória é, no entanto, um importante fator de luta [...] É preciso tomar posse
dessa memória, dirigi-la, regê-la, falar-lhe do que ela deve se lembrar.*

*Não é uma música que buscaria ser familiar; ela é feita para manter sua contundência
[...] não se pode retornar a ela como a um objeto. Ela sempre irrompe nas fronteiras.*

Michel Foucault, Ditos e Escritos III.

RESUMO

Em meio aos discursos que circulam na atualidade, diversos elementos da grande rede de poder que os maneja e define suas ordens se constituem como objetos de investigação acadêmica, bem como de análise social, uma vez que não é possível tomar lugar “fora” de todas as formas de dizer, mas sim se situar em ou alternar entre posições de uma ordem discursiva e outra, conforme os contextos enunciativos também se alternam. No que diz respeito a discursos semiológicos, o meio cinematográfico de animação vem desempenhando papel preponderante nas possíveis condutas que os indivíduos podem assumir, assim, como qualquer instância discursiva, o cinema também é atravessado por forças do poder e saberes que constituem diferentes configurações para produzir posições de sujeito. Dessa forma, o presente trabalho tomou o discurso cinematográfico, com entrada pela trilha sonora de filmes de animação, para um estudo discursivo baseado nos pressupostos teóricos de Michel Foucault e subsequentes pesquisadores dos Estudos Discursivos Foucaultianos. Para tanto, o método arqueogenealógico (FOUCAULT, 2008) guiou os parâmetros de seleção dos dois filmes de animação, destacados como arquivo para esta análise, para deles extrair enunciados, nos quais foi possível analisar a constituição de um dispositivo discursivo intitulado musical-cinematográfico. Munida tanto de respaldos teóricos do discurso (DELEUZE, 1996; FOUCAULT, 2019; NAVARRO, 2020a; 2020b; SARGENTINI, 2015) quanto do campo musical (CAZARIM, 2019; PASCHOAL, 2017), a pesquisa objetivou descrever o funcionamento do que se entendeu por dispositivo musical-cinematográfico, a fim de defender a existência de processos de subjetivação que se manifestam nas animações e, por eles, o corpo social que pode desenvolver perspectivas de cuidado. No gesto de estabelecer sequências enunciativas para análise, os enunciados semiológicos foram extraídos tendo como critério a entrada sonora musical que apresentavam. Assim, além de possibilitar imersão por meio de sua materialidade imagética e sonora, as sequências enunciativas demonstraram o preenchimento estratégico, a urgência histórica e o funcionamento em rede de um dispositivo que, microfisicamente regulado, é uma das instâncias que agem diretamente na constituição dos indivíduos, lugar de múltiplos processos de subjetivação, e em suas respectivas condutas.

Palavras-chave: discurso; cinema de animação; dispositivo musical-cinematográfico; enunciados semiológicos; trilha sonora.

ABSTRACT

Among discourses that circulate nowadays, many elements from the great power network, which manages and defines their orders, are constituted as academic investigation objects, as well as social analysis material, once it is not possible for us to take place “out” of the ways of saying, but we can be located in or switch between positions of discursive orders, according to the enunciative contexts that also switch among themselves. In terms of semiological discourses, the animation cinematographic field has been performing a preponderant role in the possible conducts which the individuals can assume, so, as in any discursive instance, the cinema is also crossed by power forces and knowledges that constitute different configurations to produce subject positions. By these means, the present research took the cinematographic discourse as object, through the animation movies soundtrack, to develop a discursive study based on the theoretical assumptions from Michel Foucault and subsequent researchers of the Foucauldian Discursive Studies. For this purpose, the archeogenealogical method (FOUCAULT, 2008) guided the selection parameters to the two animation movies, highlighted as an archive, from which some statements were extracted and, by these segments, it was possible to analyze the constitution of a discursive dispositive entitled musical-cinematographic. Provided both with discourse theoreticians (DELEUZE, 1996; FOUCAULT, 2019; NAVARRO, 2020a; 2020b; SARGENTINI, 2015) and musical field conceptions (CAZARIM, 2019; PASCHOAL, 2017), the research aimed to describe the operation of what has been understood as musical-cinematographic dispositive, in order to defend the existence of subjectivation processes that are manifested in animation movies and, by them, the social body can develop caring perspectives. By the gesture of establish enunciative sequences to the analysis, the semiological statements were extracted taking as a criterion the sonorous channels they presented. Therefore, in addition to enable the immersion by their imagery and audible materiality, the enunciative sequences demonstrated the strategical filling, the historical urgency and the network operation of a dispositive that, microphysically regulated, is one of the instances that act directly on the individuals’ constitution and their respective conducts.

Keywords: discourse; animation cinema; cinematographic-musical dispositive; semiological statements; soundtrack.

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Resultados da busca na plataforma Catálogo de Teses e Dissertações da Capes	24
Quadro 2 – Resultados da busca na plataforma ERIC	26
Quadro 3 – Resumo arqueológico de acontecimentos a respeito do cinema de animação	60

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Primeiro recorte da partitura de Married Life	67
Figura 2 – Segundo recorte da partitura de Married Life	67
Figura 3 – Primeira execução de Lembre de mim na festa de De La Cruz	86
Figura 4 – a) Primeiro excerto do flashback de Hector com sua filha, em focalização ampla e (b) em focalização na expressão dos personagens	86
Figura 5 – Primeiro enquadramento da cena da última reprodução de Lembre de mim	87
Figura 6 – Segundo enquadramento da cena da última reprodução de Lembre de mim	87
Figura 7 – Terceiro enquadramento da cena da última reprodução de Lembre de mim	88
Figura 8 – Aspecto cromático da cena 20.....	88
Figura 9 – Aspecto cromático da cena 11.....	88
Figura 10 – Partitura da canção Lembre de mim.....	89
Figura 11 – Primeiro excerto da partitura de Lembre de mim	90
Figura 12 – Segundo excerto da partitura de Lembre de mim	90
Figura 13 – Terceiro excerto da partitura de Lembre de mim.....	91
Figura 14 – zoológico South America	95
Figura 15 – (a) Quarto do bebê de Carl e Ellie e (b) cena do hospital	95
Figura 16 – Carl reencontra o livro de aventuras de Ellie	96
Figura 17 – Carl relê o livro das aventuras da esposa quando criança.....	96
Figura 18 – Primeira situação cotidiana, em que Carl quebra o pé	97
Figura 19 – Segunda situação cotidiana, em que o casal ainda trabalha como voluntário no zoológico	97
Figura 20 – Passagem do tempo pela mudança das gravatas de Carl	98
Figura 21 – Funeral de Ellie	98
Figura 22 – Carl retorna para casa sozinho	98
Figura 23 – Russel conversa com a casa como se se dirigisse à Ellie.....	100
Figura 24 – Fuga de Carl e Russel dos cães de Muntz	100
Figura 25 – O pássaro reencontra seus filhotes	101
Figura 26 – Carl e Russel celebram a conquista.....	101
Figura 27 – (a) Carl nota que existem mais páginas no livro de aventuras da esposa e (b) lê as páginas até a dedicatória final de Ellie a ele	102
Figura 28 – Carl reconhece que precisar seguir a uma nova aventura	102

Figura 29 – Focalização junto da qual ocorre a preparação musical.....	103
Figura 30 – Focalização panorâmica do resgate do pássaro.....	103
Figura 31 – (a) Alternância de focalização entre os personagens e (b) pontos específicos do cenário	104
Figura 32 – Focalização ampla do campo após o momento de imprevisibilidade	104
Figura 33 – Carl e Russel decolam em uma nova aventura.....	105
Figura 34 – Carl entrega a Russel o novo distintivo	105
Figura 35 – Carl e Russel tomam sorvete na calçada	106
Figura 36 – A casa é deixada no Paraíso das Cachoeiras, conforme o desejo de Ellie	106
Figura 37 – Aventuras cotidianas de Carl e Russel 1: (a) pescaria e (b) trilha	107
Figura 38 – Aventuras cotidianas de Carl e Russel 2: (a) telefone sem fio e (b) cinema	107
Figura 39 – Ofício da família Rivera.....	110
Figura 40 – Passatempos de Miguel com Mamá Inês 1	111
Figura 41 – Passatempos de Miguel com Mamá Inês 2	112
Figura 42 – Detalhes das caveiras mexicanas nos esqueletos 1	113
Figura 43 – Detalhes das caveiras mexicanas nos esqueletos 2	113
Figura 44 – Detalhes das caveiras mexicanas nos esqueletos 3	113
Figura 45 – Rua da cidade natal de Miguel	114
Figura 46 – Passagem de Miguel por artesanatos de rua.....	115
Figura 47 – Altar de oferendas da família Rivera	115
Figura 48 – (a) Frida Kahlo e (b) María Félix em Viva, a vida é uma festa	117
Figura 49 – Celebridades mexicanas históricas presentes no longa, da esquerda para a direita: (1) Emiliano Zapata, (2) Cantinflas, (3) Pedro Infante, (4) El Santo, (5) Jorge Negrete e (6) María Félix.	117
Figura 50 – Cão xolo	118
Figura 51 – Dante, personagem do longa	118
Figura 52 – Dante como alebrije	119
Figura 53 – (a) Amélia canta La Llorona no palco de De La Cruz e (b) precisa fugir de seus seguranças.....	120
Figura 54 – Letra de Proud Corazón da versão estadunidense do filme	122
Figura 55 – Letra de Proud Corazón da versão brasileira do filme	122
Figura 56 – Cena final da festa do Dia de Los Muertos dos Rivera.....	123
Figura 57 – Decoração de flores para o Dia de Los Muertos	124

Figura 58 – (a) alebrijes no mundo dos mortos e (b) ponte que faz a conexão com o mundo dos vivos formada por pétalas de flores	124
Figura 59 – a casa de Carl é levada pela tempestade.....	128
Figura 60 – o interior da casa durante a tempestade.....	129
Figura 61 – (a) ponto de vista do pássaro durante a cena de fuga e (b) quando o perseguidor surge.....	129
Figura 62 – o pássaro é encurralado pelos cães.....	130
Figura 63 – (a) O pássaro começa a se revelar e (b) sua sombra recobre Russel.....	131
Figura 64 – revelação completa do pássaro.....	132
Figura 65 – o pássaro brinca com Russel como seu filhote.....	132
Figura 66 – Muntz se aproxima para fazer Carl dizer a verdade sobre sua viagem	133
Figura 67 – O som do pássaro chama a atenção dos personagens	133
Figura 68 – Momento após Russel compartilhar um pouco de sua vida com Carl	134
Figura 69 – (a) Dante sobe à mesa de oferendas e (b) o porta-retrato se quebra	135
Figura 70 – Miguel foge pelas ruas no Dia de Los Muertos	136
Figura 71 – Marca visual que distingue os vivos dos mortos.....	137
Figura 72 – (a) Focalização e (b) distribuição dos mortos em semelhança a uma cena de ataque.....	137
Figura 73 – (a) Enquadramento fechado nos personagens e (b) enquadramento panorâmico no mundo dos mortos	138
Figura 74 – (a) Visão panorâmica da arena do show de Ernesto De La Cruz e (b) orquestra que executa o acompanhamento musical.....	140
Figura 75 – Momento em que Miguel deve deixar o mundo dos mortos.....	141
Figura 76 – (a) Inês retira suas cartas da gaveta e (b) o pedaço rasgado é juntado à foto completa	141
Figura 77 – (a) A casa é forçada a se desprender e (b) finalmente alça voo	142
Figura 78 – (a) Carl se desfaz dos móveis e (b) a casa se levanta novamente	143
Figura 79 – Hector sente as consequências do esquecimento	147
Figura 80 – Amélia concede a Miguel a benção para retornar ao mundo dos vivos com a pétala de flor	148
Figura 81 – Sequência da mudança da tela para a sala de cinema em que Carl assiste ao filme de Muntz	148
Figura 82 – (a) Fogo atado na casa e (b) o estouro dos balões	149
Figura 83 – (a) A casa de Carl e sua silhueta após o fogo e (b) interior da casa.....	150

Figura 84 – (a) Muntz fica preso aos fios dos balões e (b) momento que os fios se rompem	151
Figura 85 – (a) Carl descendo as escadas e (b) se dirigindo à varanda da casa	152
Figura 86 – Sequência de Russel explorando a casa de Carl.....	153
Figura 87 – Sequência de apresentação do personagem Alpha.....	154
Figura 88 – As diferentes formas dos personagens de lidar com os obstáculos.....	154
Figura 89 – Sequência de aspectos imagéticos da cena de apresentação de Dug	155

SUMÁRIO

1	CONSIDERAÇÕES INICIAIS	15
2	DO DISCURSO CONFORME MICHEL FOUCAULT PARA A INVESTIGAÇÃO DA TRILHA SONORA	28
2.1	DO CAMINHO METODOLÓGICO FOUCAULTIANO E SUAS ORIENTAÇÕES PARA UM ESTUDO DISCURSIVO.....	30
2.2	DAS SINGULARIDADES DO DISPOSITIVO COMO CHAVE DE LEITURA AOS DISCURSOS.....	44
2.3	DA SÉRIE ENUNCIATIVA PARA A INVESTIGAÇÃO DO DISPOSITIVO AUDIOVISUAL	51
2.3.1	Das vozes do e sobre o cinema.....	54
3	POR UMA ESTÉTICA DO SABER MUSICAL.....	64
3.1	SOBRE O TRATAMENTO DISCURSIVO DADO AOS MATERIAIS MUSICAIS.....	70
3.2	ALGUMAS ESPECIFICIDADES SENSORIAIS DOS ESTÍMULOS MUSICAIS.....	77
4	O DISPOSITIVO MUSICAL-CINEMATOGRAFICO PELAS LENTES DAS ANIMAÇÕES	82
4.1	<i>LEMBRE DE MIM</i>	85
4.2	<i>MARRIED LIFE</i>	93
4.3	MEMÓRIA CULTURAL – O MÉXICO MUSICAL	109
4.3.1	<i>La Llorona</i> (81'47'' – 83'50'').....	120
4.3.2	<i>Proud Corazón</i> (94'19'' – 96'07'').....	121
4.3.3	Sobre o tratamento dado à morte.....	123
4.4	SEQUÊNCIAS MUSICAIS CORROBORATIVAS AO IMAGÉTICO.....	126
4.4.1	Modulações de preenchimento musical.....	127
4.4.2	Modulações em crescentes.....	138
4.4.3	Modulações de um constante devir.....	144
4.5	COMICIDADE E SINESTESIA.....	146
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS E EM CONTÍNUO	157
	REFERÊNCIAS	164

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Em meio às muitas formas de comunicação e linguagens humanas, as peculiaridades, ora tímidas, ora extremamente ativas, do processo comunicacional, vêm sendo sistematizadas e exploradas em seu funcionamento cada dia mais, especificamente pelas ciências que se ocupam do âmbito subjetivo do ser humano. Em vista da atuação de indivíduos específicos nesses estudos e diante da possibilidade de expressão por diferentes materiais, concepções como “originalidade”, “fidelidade”, “imparcialidade” e “unicidade” adquirem toda uma outra dimensão para além do significado dicionarizado.

Para dizer de outra forma, processos sociais, como o de ensino e aprendizagem de línguas, o de mediação de notícias, o de traduções e o próprio exercício de produzir enunciados contextualizados, para citar apenas alguns, são realizados por sujeitos que, ao interpretar e produzirem conhecimentos, inevitavelmente operam cortes e (re)significações, de forma que põem abaixo qualquer autoridade absoluta ou neutralidade assumida por pessoa ou instituição que proferiu determinado discurso. Uma língua ou comunicação pura, livre de interferências contextuais e subjetivas, há muito e por diversos fatores, deixou de ser o norte para os estudos das humanidades.

A fim de não encarar limitadamente as interferências inevitáveis na comunicação, para ir além de dicotomias como certo *versus* errado, positivo *versus* negativo, não se opera mais o discurso em uma história contínua e sem rupturas, pois o abandono de uma visão absoluta permite que digamos que os sentidos estão à deriva, que há certa sistematicidade inerente à analítica dos saberes e poderes que permeiam o meio social, este que é plural, descontínuo e interceptado por sistemas de poder que se imbricam em palavras, textos, sons, imagens e no próprio silêncio.

Assim como não existem significados ou discursos protegidos por uma obra ou autor original e soberano, as práticas discursivas não se limitam a um contexto escrito ou falado apenas, mediante as múltiplas materialidades semiológicas¹ com as quais lidamos diariamente para dizermos e, ao fazer isso, manifestarmos/tomamos posições, condutas, governos. No âmbito artístico, especificamente, dentre as formas de expressão utilizadas, aquelas que tocam simultaneamente mais de um dos sentidos humanos são preferidas em diversas situações discursivas, como é o caso do cinema, mais por sua flexibilidade e

¹ O emprego desse termo se dá pela natureza do objeto a ser analisado neste estudo, uma vez que conta com as dimensões sonora e imagética em complementariedade.

variedade em elementos de enunciação do que por qualquer tipo de hierarquia que as tornem melhores ou piores entre si.

Essa variedade de elementos da Sétima Arte, bem como suas formas de construir enunciados acerca do social, libertam a imaginação para personagens e enredos que extrapolam a realidade quando falamos a respeito do cinema de animação. Da sequência de imagens paradas – passadas rapidamente para criar a ilusão de movimento – até a tecnológica animação em três dimensões, os filmes de animação progressivamente foram sendo produzidos para além de um público exclusivamente infantil.

Veiculada no *site* Adoro Cinema, a lista “Filmes de criança que fazem adultos chorarem até desidratar”² reuniu cinco títulos do cinema de animação que, conforme a repercussão em comentários de internautas e da crítica, facilmente divertem os espectadores de menor idade e levam às lágrimas de emoção os de maior idade. A lista foi constantemente compartilhada em redes sociais, como Facebook e Instagram, e mostra que a cada novo lançamento do cinema animado, muitos dos espectadores já voltam seus olhares às produções de forma diferente, não as vendo mais como títulos “infantis”, mas sim como uma possibilidade de atualizarem a própria lista, semelhante à do *site*.

Os dois títulos que encabeçam a listagem são *Viva, a Vida é uma festa* (2017) e *Up, Altas Aventuras* (2009), os quais não foram os primeiros produtos cinematográficos que utilizaram a tecnologia 3D ou que mostraram personagens e enredos completamente fora de uma realidade humana, mesmo assim, se constituíram como marcos para o cinema de animação.

Em seus respectivos anos de lançamento, esses filmes alcançaram popularidade não somente entre seu público-alvo principal, mas também entre uma diversidade de faixas etárias e nacionalidades. Ambos foram ganhadores do Oscar³ de Melhor Filme de Animação, do Prêmio BAFTA⁴ de Cinema e do Globo de Ouro, também para Melhor Filme de Animação (*Viva*, em 2018, e *Up*, em 2010). Para além das histórias avaliadas como “cativantes”, “envolventes” e “não apelativas”⁵, essas produções contaram com trilhas sonoras extremamente notáveis, a de *Up – Altas Aventuras*, inclusive, creditou a

² Disponível em: <https://www.adorocinema.com/noticias/filmes/noticia-143943/>. Acesso em: 18 jan. 2022.

³ *The Oscars* ou *The Academy Awards* no contexto-fonte.

⁴ *British Academy of Film and Television Arts*, em tradução livre: Academia Britânica de Artes do Cinema e da Televisão.

⁵ Essas palavras-chave foram extraídas, em sucinta pesquisa, de comentários informais de leitores da *web* em *sites* como Adoro Cinema, Observatório do Cinema e Omelete.

Michael Giacchino, responsável pela composição musical de ambos os filmes mencionados, o Oscar, o BAFTA e o Globo de Ouro de Melhor Trilha Sonora Original.

Vale lembrar que muitas outras produções precedentes e posteriores a essas carregaram e ainda carregam consigo os legados de uma composição sonora legitimada, tendo em vista o agente institucional nas figuras *Pixar Animation Studios* e *Walt Disney Studios*, que não deixam de atribuir credibilidade por seu alcance em termos artísticos de animação. *Up* também pode ser considerado uma ruptura na historicidade da animação 3D por alguns acontecimentos, como a bilheteria - estratosférica para um filme de animação -, que desencadearam o importante marco de abrir o Festival de Cinema de Cannes, em 2009⁶.

Ainda que não haja tal legitimação pelas produtoras envolvidas, a constituição artística das animações e suas canções sempre permeia nosso campo sensível de vivência e podem mesmo se constituir como objetos de análise. Isso se confirma ao entendermos que, majestosamente, a música é uma forma de linguagem, seja envolvendo sons e palavras ou só notas instrumentais, que também estende sua ação em um campo semiológico como o do cinema, ao se juntar à linguagem imagética.

Nesse sentido, no que podemos observar nos campos de pesquisa das ciências humanas, permanece um esforço em tornar científico o estudo das artes, bem como de que arte falamos academicamente e para qual finalidade colocá-la em um *status* de objeto de estudo. A exemplo, podemos realizar a leitura oral de um conto de fadas escrito, e este pode construir um material multimodal na forma de um produto fílmico de animação e, ainda, neste produto, é possível que apresentações corporais diversas se encontrem em concomitância a uma melodia específica, sejam ações naturais, computadorizadas ou capturadas em um instante preciso.

Todos esses conjuntos, em suas minuciosidades aparentemente não complexas, ao serem colocados sob estudo, advogam por descentralizações do cânone de objetos de análise. Nesse sentido, tornar científica a investigação de um objeto artístico não pretende aplicar rigidez demasiada a ele, mas pode buscar um traçado detalhado de suas peculiaridades discursivas, por exemplo, as quais assumimos serem responsáveis pelo

⁶ A bilheteria americana de *Up* arrecadou US\$ 68.200.000 (FOSSATTI, 2009), muito acima do esperado pelos termos de produção e lançamento nos quais as animações ganhavam vida na época. Por si só, o Festival de Cannes tem respaldo na ordem cinematográfica em ditar quais produções ganham popularidade após a organização do evento destacar seus nomes, o que contribuiu ao estatuto de aclamação crítica recebido por *Up*, *Altas Aventuras*.

incrível sucesso que o cinema de animação alcançou entre seus, agora diversificados, públicos.

Diante dessas considerações, em vista de angariar contribuições significativas ao campo do discurso e trazer o estatuto discursivo aos movimentos analíticos que aqui são realizados a partir de um material semiológico, os conceitos delimitados por Michel Foucault - filósofo estudioso do social, do discurso e de uma concepção de história não contínua marcada pelas rupturas de saber e poder – são selecionados para que possamos utilizar as ferramentas e os parâmetros propostos pelo método foucaultiano para um estudo discursivo da arte cinematográfica de animação. Esse filósofo não apenas ofereceu concepções precisas para além do que se concebia como normal à prisão⁷ e à psiquiatria⁸, por exemplo, mas também se estendeu a outros domínios e possibilitou exercícios de análise para com tantos outros objetos, inclusive, atualmente, os da arte do cinema animado.

Uma vez que a filosofia de Foucault permite entradas de estudo aos materiais semiológicos artísticos, cuja pesquisa é enriquecida pelas lentes discursivas que aqui motivam sua seleção, tomamos especificamente o âmbito sonoro do cinema de animação, na forma de sua trilha sonora musical, como objeto para se empreender uma análise discursiva. Esta escolha, ao nível acadêmico de pós-graduação, foi feita principalmente para que fossem exploradas algumas possibilidades de uso da imagem e do som que conferem complexidade e atuação afetiva a uma série enunciativa semiológica, detalhadamente regulada e que alcança os sujeitos (in)esperados ao se executar como acontecimento social e atuar na sensibilidade e na afetividade humana, bem como atualiza saberes sobre o que exatamente um filme de animação pode abordar de maneira extraordinária.

Para tanto, na escolha de se expor os elementos sistêmicos da trilha sonora de algumas animações e na mobilização de que há uma questão da ordem discursiva nesses elementos, nos valem singularmente do conceito e dos pormenores que Foucault (2019) elenca ao que chama de dispositivo, entendendo aqui que, no objeto da trilha sonora musical, podemos identificar traços de um dispositivo musical-cinematográfico. A denominação considera que não somente a trilha sonora é um material auditivo nos

⁷ *Vigiar e Punir*, publicado originalmente em 1975, é uma das referências mais completas na qual Foucault problematiza o sistema prisional que lhe era contemporâneo.

⁸ *História da Loucura*, publicado originalmente em 1961, é igualmente uma referência completa às considerações foucaultianas a respeito dos tratamentos psiquiátricos e daquilo que definia o “louco” pelo discurso médico.

filmes, mas também existem muitos outros, como ruídos de ambiente e falas, que exercem seu papel na constituição completa da cena; entretanto, a atenção será destinada exclusivamente às faixas musicais.

Assim, partimos da premissa de que a trilha sonora é muito mais do que um componente “adicional” do filme, pois atua como um dos elementos da rede do cinema para gerar efeitos tanto para a trama como para o espectador e, por meio das regularidades que pode apresentar, constitui o que poderíamos chamar de “lugares vazios” a serem ocupados por sujeitos diversos. Ao oferecer e moldar este espaço de subjetivação ao espectador, percebemos que o estudo pelo viés foucaultiano permite o reconhecimento das forças que permeiam cada experiência que um sujeito pode ter com a produção – seja na sala de cinema física, ao assistir um filme sozinho ou acompanhado, seja ao escutar alguma das canções da trilha sonora posteriormente, sem o apoio visual do filme.

Ao se pensar tal premissa, fomos motivados pelo fato de que as subjetividades se dão de maneiras diferentes para diferentes indivíduos e, no processo de subjetivação como entendido pelos estudos foucaultianos, tudo aquilo que toca as afetividades promove a chance de um mesmo sujeito se subjetivar a partir de diferentes processos sociais e de assumir posições também diversas. Assim, o cinema de animação, em seu caráter de explorar efeitos visuais, músicas e o próprio enredo para além da realidade palpável, se apresenta como um campo fértil para construirmos opiniões, expectativas, saberes, enunciados, enfim, subjetivações. Dessa maneira, o dito dispositivo musical-cinematográfico não preexiste, mas se molda conforme é analisado.

Esse movimento do sujeito reforça a ideia do funcionamento de um dispositivo de sentidos múltiplos, assim, conforme o que Foucault compreende por dispositivo (e que será exposto no capítulo referente), a seleção dos filmes *Viva, a vida é uma festa* e *Up, Altas aventuras* para análise de seus elementos sonoros foi feita em vista de seus respectivos potenciais de enredo e de trilha sonora, os quais tomamos como características do referido dispositivo musical-cinematográfico, além de serem reconhecidos pelos espectadores e pela crítica do cinema por sua sensibilidade. Assim, entendemos esse dispositivo aqui investigado como aquele que, pelas regulagens da trilha sonora e em concomitância com a imagem, atua na produção de lugares vazios em atendimento a uma urgência histórica, bem como é um dos elementos do poder que atravessa o processo de subjetivação de maneiras bastante diversas, as quais procuramos delinear no decorrer deste trabalho, a partir da descrição de seu preenchimento estratégico.

Uma vez que os preceitos de Foucault guiam a uma analítica dos discursos, dos saberes e dos poderes sociais, tal respaldo teórico se justifica por ser bastante coerente para se compreender e delinear as subjetivações de diferentes níveis que se estabelecem pelo dispositivo musical-cinematográfico nas animações. Justifica-se, também, esta abordagem ao considerarmos que a subjetivação realizada no e pelo filme de animação possibilita um entendimento mais profundo de nossos sentimentos, angústias e modos de pensar (que podem ser reformulados a cada nova experiência com o produto cinematográfico), além de proporcionarem uma atualização de saberes, sejam culturais ou de qualquer outra natureza.

Nunca foi tão importante este reconhecimento próprio, no sentido de se estabelecer um modo de vida significativo e consciente da pluralidade de sujeitos que coexistem, na ordem das comoções sociais que o cinema pode organizar e de uma das mais importantes perguntas dos estudos foucaultianos: que experiência podemos fazer de nós mesmos? A partir desse questionamento, os pesquisadores da área foucaultiana delimitam seus objetos aos quais destinam um olhar arqueogenealógico, de forma a observar que subjetividades permeiam as linhas de saber e poder da sociedade atual.

Inserida nessa posição de realizar uma investigação pelo viés foucaultiano, a partir das respectivas leituras do campo, também sou subjetivada pelas noções discursivas e, ao assistir a um filme, também me encontro nessa posição de sujeito capturado por saberes e poderes. A experiência sonora sempre permeou meu campo sensível de vivência, de maneira que, em contato com o referido escopo teórico, a associação dessa experiência para com certas perspectivas de cuidado se apresentou como uma possibilidade de pesquisa que traria pontos ainda não explorados por uma análise discursiva da música no cinema.

Nesse sentido, observamos que o discurso cinematográfico exerce um papel importante na interligação de elementos semiológicos que produzem subjetividades, assim, realizamos uma leitura discursiva foucaultiana dos processos de subjetivação e dos dispositivos discursivos com a hipótese de que esses estão imbricados nos enunciados musicais do cinema, à medida que atuam na formação de possíveis lugares vazios para posições de sujeito do discurso. O trabalho com a trilha sonora e tantos outros canais informativos de um produto fílmico por esse viés também pressupõe que não é possível controlar a rede de sentidos da qual derivam determinados enunciados, em sua totalidade, mas é possível vislumbrar certas facetas do funcionamento das referidas comoções sociais.

Essas facetas podem emergir a partir das regularidades presentes no aspecto social do dispositivo fílmico: um filme que aproxima as pessoas, as quais estreitam relações pelo compartilhamento de gostos em comum; ou a canção de uma cena que marca parte da vida de um indivíduo ou lhe ajuda a passar por um momento difícil, ao propiciar algumas horas de respiro fora de sua realidade para a imersão no microcosmo⁹ fílmico. Os dois filmes elencados para esta pesquisa, outrossim, constituem facetas extraídas de um arquivo maior de produtos animados, não excluindo outras possibilidades ou se constituindo como os únicos passíveis para análise.

Por conseguinte, nosso movimento no grande arquivo que é o cinema de animação é o de extração de enunciados, unidades menores pelas quais observamos o funcionamento do dispositivo musical-cinematográfico e às quais nos referimos como sequências enunciativas (SE). Considerando as regularidades expostas anteriormente como comuns a determinadas produções do cinema de animação, ao lê-las discursivamente de acordo com o princípio foucaultiano de encontrar regularidades na dispersão, é possível encontrar, resumidamente, quais aspectos/enunciados/poderes comuns elas compartilham, também com outros materiais do grande arquivo, para serem um momento de amparo ou um espaço de subjetivação a inúmeros sujeitos, de inúmeras idades.

Cabe lembrar, além disso, que o cinema pode ser visto como um espaço heterotópico. Não é possível desconsiderar essa questão mesmo que o nosso objetivo não seja estender a discussão às peculiaridades do espaço heterotópico, conforme explicitado por Foucault, porém o cinema tem esse caráter por oferecer ao espectador a imersão no microcosmo diferente de sua própria realidade, pois a heterotopia tem como um de seus princípios “o poder de justapor em um só lugar real vários espaços, vários posicionamentos que são em si próprios incompatíveis” (FOUCAULT, 2009, p. 418), o que observamos na experiência cinematográfica mesmo que ela não aconteça no espaço físico do cinema, pois o que acontece é a projeção de um novo espaço tridimensional (o filme), em um espaço de apenas duas dimensões (a tela).

Além desse, as heterotopias possuem outros princípios também verificáveis na sétima arte: serem constantes de qualquer grupo humano e assumirem formas variadas;

⁹ Na definição nata, se refere a um pequeno universo, uma imagem reduzida do mundo ou, ainda, mundo em miniatura/mundo pequeno (Oxford Languages). Aqui, entende-se que o universo que o produto fílmico apresenta estaria nessa escala de mundo “pequeno” por ser apresentado apenas o que é possível de se ver em tela, mais no sentido de “um mundo dentro de outro mundo”, uma vez que o ponto de vista do espectador se restringe à câmera.

terem, cada uma, seu funcionamento próprio; serem ligadas a heterocronias (recortes do tempo); e possuírem um sistema de abertura e fechamento, pois “ou se é obrigado [...] ou é preciso se submeter a ritos e purificações” (FOUCAULT, 2009, p. 420). Nesse sentido, o cinema não necessariamente exige ritos ou obrigações, uma vez que o próprio espectador se coloca naquele espaço, e esse ato, por sobrepor espaços e ambientes, joga o sujeito para outras posições de si, em um movimento de cuidado para consigo mesmo, para com a própria afetividade e felicidade, na atitude de se dirigir a um espaço físico e imaginário outro.

Na contemporaneidade, a felicidade é exigida a todo momento de nós pela circulação contínua de discursos em prol de ser feliz a todo o custo, ainda que tal circulação conte com as campanhas de prevenção da saúde psicológica, visando reenquadrar o sujeito em estado depressivo à lógica da produtividade¹⁰. Com o pressuposto de se atingir a felicidade o mais depressa possível, “a mídia, de forma sutil, impõe modos de conduta para a população. [...] através de estratégias de poder/saber, transforma-se um bem imaterial, abstrato, em um objeto material” (BARACUHY; NOGUEIRA, 2018, p. 94). A obediência ou seguimento a esses modos de conduta, dessa forma, não deixa de ser uma perspectiva de cuidado para consigo, a qual pode ser atendida pelo contato com o cinema.

Nesse imbricamento para com a demanda do bem-estar psicológico emocional, uma das mais intrigantes e belas facetas da sétima arte se mostra, sem ser, contudo, uma parte negativa dessa demanda, pois permanece aberta à acolhida dos mais diversos sujeitos espectadores e também a uma leitura discursiva que lhes desenhe as sutilezas de sua subjetivação pela imagem e pelo som.

Diante de tais sutilezas, que se dão ao nível microfísico, capturam os sujeitos e lhes provocam, colocamos a grande pergunta norteadora da pesquisa: **qual é o funcionamento do que entendemos por dispositivo musical-cinematográfico na produção de subjetividades por meio da trilha sonora de filmes de animação?**

Logo, diante do trabalho a ser realizado a partir dessa pergunta, o objetivo geral é descrever o funcionamento do referido dispositivo musical-cinematográfico, para, assim, defender a ideia de que existem processos de subjetivação que se manifestam nos filmes

¹⁰ Sobre este tema do imperativo da felicidade, Baracuhy e Nogueira (2018) desenvolvem singulares considerações que aliam o conceito de biopolítica conforme a linha de pensamento foucaultiana e o governo dos indivíduos para a força produtiva, por meio das “táticas de governamentalidade, em que o controle é exercido de modo tão sutil que a população muitas vezes não consegue notar a sua instauração” (BARACUHY; NOGUEIRA, 2018, p. 85).

de animação elencados e que, por eles, o corpo social pode desenvolver perspectivas de cuidado, seja pela expansão de saberes de outras realidades sociais, seja pela apreciação aos sons e às imagens que o coloca em um espaço heterotópico.

Para atender a esse objetivo e buscar respostas à pergunta de pesquisa, formulamos os seguintes objetivos específicos, com vistas a ordenar as ações a serem tomadas nesta pesquisa:

- delimitar a série enunciativa a partir da seleção de SEs, bem como de termos e conceitos teóricos, tanto da área discursiva foucaultiana como do cinema em relação à sonoridade, que se entrelacem em pontes teóricas de diferentes campos do saber;
- analisar a constituição das sequências audiovisuais na série em nível técnico musical e a atuação dessas particularidades como componentes do dispositivo musical-cinematográfico para a formação de posições de sujeito;
- identificar os modos de funcionamento das sequências enunciativas (SEs) musicais selecionadas e do discurso cinematográfico, por meio do referido dispositivo e pela escavação do seu respectivo campo associativo em atuação, na construção de subjetividades.

Com o intuito de validar o aspecto diferenciado do presente estudo, bem como rastrear/mapear pesquisas precedentes que se aliam à rede de conhecimentos na qual esta pesquisa se insere, foram feitas buscas no Catálogo de Teses e Dissertações da Capes¹¹ (base majoritariamente nacional, composta por resumos dos trabalhos e *links* para *download*) e no *Education Resources Information Center* (ERIC)¹² (plataforma internacional voltada a estudos educacionais e humanísticos, composta por artigos), por meio de palavras-chave e filtros que permitiram o acesso próximo às categorias relacionadas ao objeto e campo de conhecimento.

No quadro a seguir, encontra-se um resumo dos resultados, bem como a plataforma, os filtros utilizados e aqueles que se mostraram mais próximos ao assunto aqui abordado:

¹¹ Disponível em: <https://catalogodeteses.capes.gov.br/catalogo-teses/#/>. Acesso em: 7 maio 2022.

¹² Disponível em: <https://eric.ed.gov/>. Acesso em: 7 maio 2022.

Quadro 1 – Resultados da busca na plataforma Catálogo de Teses e Dissertações da Capes

Palavra-chave	Filtros	Resultados	Resultados mais próximos
Subjetivação musical	2018 em diante; Linguística, Letras e Artes; Letras	29	2
Dispositivo cinematográfico	2018 em diante; Ciências Humanas; tipo tese	133	-
Cinema de animação	2018 em diante; Ciências Humanas; tipo dissertação. *Obs.: os filtros disponíveis para “área de concentração” eram majoritariamente da Psicologia e das Ciências Sociais Aplicadas.	385	-

Fonte: Elaborado pela autora, 2021.

Por “resultados mais próximos” entendemos aqueles que, após leitura dos resumos das dissertações e teses, estabeleciam relações parecidas e/ou agregáveis ao presente estudo. Após a leitura de alguns dos resumos dos resultados, foi feita a seleção daqueles que mais poderiam dialogar com a presente proposta de estudo, sendo descartados os que não concerniam ao escopo de Letras, os que estavam alocados em outras linhas de pesquisa que não a do discurso e/ou que apresentavam materiais/objetos de análise que não estavam na área musical e cinematográfica.

Os trabalhos mais próximos encontrados pela busca “subjetivação musical” são *Literatura, cultura e contemporaneidade*, dissertação de autoria de Bernardo Mouzinho Girauta (2018), e *Arte Sonora: Problematização, Conceitualização e Composição*, dissertação de Rodrigo Leite Souza Enoque (2018).

O trabalho de Girauta abordou a questão da indeterminação musical, bem como algumas práticas musicais experimentais partindo de escritos de Gilles Deleuze e Félix Guattari, de forma que investigou um possível “pensamento-música”, um modo de orientação do pensamento no qual a música funciona como material para uma filosofia. Pelas palavras-chave “partituras” e “indeterminação”, é notável que a investigação parte para uma área de exploração bastante técnica da música, de forma que seus caminhos metodológicos se diferem daqueles aqui propostos. O entrecruzamento da dissertação

com o estado da arte deste trabalho, na plataforma, se deu pelo termo em comum “música”, mas, uma vez que a análise da trilha sonora também a compreende nesses meios de pensamento, foi um interessante resultado para se alinhar ao estudo da cinematografia musical pelo viés discursivo, além de o nome do teórico Deleuze ser essencial aos estudos discursivos e contribuir para a compreensão discursiva da sonoridade na condição de dispositivo.

Por sua vez, o segundo resultado (ENOQUE, 2018) tratou da arte sonora encarada como tal, além de seu papel inter e transdisciplinar na proposição de experiências sensíveis as quais propõem outras abordagens de processos criativos. Por suas palavras-chave “arte sonora”, “instalações sonoras” e “intervenções artísticas”, percebe-se um caráter bastante artístico e específico da materialidade sonora, enquanto que, por “espaço-temporalidade”, pode-se inferir que o método utilizado tangenciou aspectos também inerentes ao método discursivo. Assim, este também se mostra um trabalho precedente importante ao entendimento do aspecto sensitivo da música, o qual pode se estender ao âmbito pluralmente sensitivo do cinema, uma vez que, no trabalho de Enoque, o caminho metodológico delineado é o do artístico da música.

Enfim, destacam-se os resultados para “cinema de animação”, os quais não contavam com filtro para a área de Letras especificamente, assim, as abordagens dos estudos elencados pela plataforma eram de cunho psicanalítico e psicossocial, não necessariamente relacionados à uma animação em específico. Palavras recorrentes tanto nos títulos como nas palavras-chave foram “formação cultural”, “cinema na escola” ou “cinema escolar” e “indústria cultural”. Esta última guarda certa relação para com o presente trabalho, uma vez que o material de análise está inserido em uma indústria cultural, que é um dos elementos da rede do poder no âmbito discursivo da trilha sonora.

No entanto, na leitura dos resumos de alguns dos estudos com essas palavras, foram constatados os caminhos teórico-metodológicos mencionados acima: psicanalítico, psicossocial e mesmo educacional, logo, a abordagem deles também se distancia daquela pretendida na presente pesquisa, em termos teóricos, de forma que o conhecimento dos referidos trabalhos permitiu verificar o ineditismo do objeto na concepção foucaultiana.

Quadro 2 – Resultados da busca na plataforma ERIC

Palavras-chave	Filtros	Resultados	Resultados mais próximos
<i>Musical subjectivation</i>	-	1	1
<i>Sonorous dispositive</i>	-	0	-
<i>Foucauldian theory</i>	Since 2019	9	1

Fonte: Elaborado pela autora, 2021.

Dos resultados da plataforma ERIC, voltamos a atenção aos que propunham diálogos com a teoria foucaultiana do discurso, a saber: *Fabricating “Pacific Islander”: pedagogies of Expropriation, Return and Resistance and Other Lessons from a “Multicultural Day”* (resultado para “musical subjectivation”, autoria de Deborah Youdell, 2012, Australia) e *China’s Making and Governing of Educational Subjects as “Talent”: a dialogue with Michel Foucault* (resultado para “foucauldian theory”, autoria de Weili Zhao, 2020, China).

A partir da leitura de seus resumos e introduções, ambos os trabalhos se mostraram como abordagens bastante notáveis que utilizam a teoria do discurso para estudo de diferentes realidades. O primeiro trabalho mencionado, de Youdell (2012), tratou especificamente da identidade multicultural de estudantes do Pacífico, de forma que estende a análise a críticas e desafios pedagógicos que estudantes e professores enfrentam no contexto multicultural; o entrecruzamento com a palavra-chave se deu pela inclusão de música no estudo da multiculturalidade, bem como a proposta de investigar os espaços discursivos que podem ser criados para o processo identitário dos referidos agentes escolares. O conhecimento do trabalho pode permear um estudo de musicalidades, no entanto, sua abordagem se dirige ao âmbito educacional em particular.

Por sua vez, o trabalho de Zhao (2020) se fundou profundamente no conceito de biopoder de Foucault, em um estudo dos vocábulos “*rencai*” (*human-talent* em mandarim) e “*talent*”, este último sendo um termo de um discurso globalizado a respeito de dotes e sabedoria. Conforme Zhao considera, o vocábulo “*talent*” funciona como um dos aparatos do biopoder, bem como se relaciona à cultura Confuciana, mas como uma estratégia governamental, não como um gesto puramente cultural. Esse olhar para vocábulos específicos pelas lentes discursivas foucaultianas serve como exemplo teórico-metodológico daquilo que Foucault propôs em seus estudos e, para o presente trabalho, reflete modos de se observar os discursos em suas micro-organizações de saber e poder.

Verificado o ineditismo desta proposta, para atender aos objetivos da pesquisa e traçar algumas respostas à pergunta norteadora, o percurso que realizamos se inicia no capítulo “Do discurso conforme Michel Foucault para a investigação da trilha sonora”, com a fundamentação foucaultiana de discurso, enunciado e conceitos adjacentes, progredindo até a fase genealógica de Foucault, na qual discute o dispositivo discursivo. Desses conceitos da fundamentação foucaultiana, alguns foram tomados como entradas analíticas para o estudo dos enunciados, o que não exclui ou invalida outros que poderiam ser entradas diferentes a estudos diferentes.

Em adição, destinamos, ainda, um breve espaço às vozes teóricas do cinema para engatilhar, no capítulo “Por uma estética do saber musical”, uma discussão que abarca o âmbito técnico da música, com breves intersecções entre a teoria discursiva e a trilha sonora cinematográfica, a qual ganha uma análise aprofundada no capítulo “O dispositivo musical-cinematográfico pelas lentes das animações”, com a série enunciativa formada pelos recortes das canções dos dois filmes selecionados, a partir da qual procuramos realizar a descrição do dispositivo musical-cinematográfico. Enfim, feito o entrecruzamento de campos de saber e o movimento analítico por entre as trilhas sonoras, relatamos possibilidades de subjetividades e atualizações de memória - comunitária e individual - que emergem desses produtos fílmicos por meio do funcionamento desse dispositivo, bem como as contribuições das análises para a teoria discursiva.

Feita esta introdução, resta dizer por agora que a entrada e os objetivos propostos não visam ao esgotamento do objeto nem do método que dá base à investigação. Em conformidade aos projetos e conceitos pelos quais Foucault empreendeu a arqueogenealogia dos saberes e dos poderes, desenvolvemos esta pesquisa por um viés que busca pormenores, inicialmente invisíveis ou “comuns demais” para serem postos sob uma lente de análise, os quais podem ser encontrados em outros objetos, por outros métodos e na constituição de muitos outros sujeitos tão pertinentes quanto aqueles subjetivados e envolvidos pela sétima arte, o cinema.

2 DO DISCURSO CONFORME MICHEL FOUCAULT PARA A INVESTIGAÇÃO DA TRILHA SONORA

A fim de estabelecer alicerces à construção analítico-discursiva que se pretende neste trabalho, o presente capítulo trata dos aspectos teórico-metodológicos nos quais as edificações que dão forma à pesquisa fincarão sua estrutura primordial, de forma a elencar as considerações dos estudos do discurso, mais profundamente, e do cinema, colocando-os em proximidade. Esta reunião de gestos teóricos não se encerra em si mesma, de forma a ilustrar quão produtiva a metodologia dos estudos discursivos foucaultianos pode ser para investigar muitos dos processos comunicativos que se delineiam socialmente, em meio a lutas e interdições próprias ao funcionamento do poder.

De acordo com Lopes-Rossi (2009), a área humanística e de estudos da linguagem se constitui como uma ciência que não se restringe ao ensino, como se poderia acreditar, uma vez que conhecimentos práticos de uso da língua contribuem a uma amplitude de ação. Nesse sentido, a autora ressalta, com base em teóricos da investigação em Linguística Aplicada, que a metodologia científica “é a disciplina que ensina o ‘caminho’”, os meios pelos quais pode se seguir rumo a um objetivo: “conhecimentos válidos” (LOPES-ROSSI, 2009, p. 7), uma vez que métodos diferentes daqueles aplicados às ciências exatas ou da natureza não significam falta de rigor científico.

Sem adentrar no mérito da discussão a respeito das muitas dúvidas e questionamentos que ainda são atribuídos aos métodos das ciências humanas¹³, compreende-se aqui que as diversas metodologias utilizadas nessa área estabelecem, por vezes, diálogos entre si, em diferentes níveis e com objetivos específicos. Em meio a tais metodologias científicas, no que se refere aos estudos do texto e do discurso, a arqueogenealogia instituída por Michel Foucault se constitui, concomitantemente, método e metodologia em vias de escavar, ao nível mais elementar, os jogos de saberes e poderes que cruzam sociedades e sujeitos, de forma que “a história serial faz sucumbir as continuidades e emergir as dispersões de sujeito” (NAVARRO, 2020a, p. 12).

¹³ A esse respeito, grandes nomes dão respaldo à defesa do rigor científico qualitativo, diferente daquele positivista ainda em voga e não menos confiável academicamente. Alguns desses nomes são citados no decorrer deste capítulo, mas, a título de conhecimento, indica-se: Lopes-Rossi – Tendências atuais da pesquisa em linguística aplicada (2009); Monteiro – Tendências de pesquisa em ensino-aprendizagem de inglês como língua estrangeira no Brasil: 2005-2010 (2012); a ampla produção de Simone Reis (2006); e Creswell – *Designing a qualitative study* (2007).

Para tal feito, “as descrições enunciativas voltam-se, assim, para práticas discursivas cotidianas” (NAVARRO, 2020a, p. 13), passíveis de análise quando recortadas por séries enunciativas (cuja natureza e formas de recorte são mais amplamente explicadas em tópico posterior) para que se faça “emergir os diversos núcleos de poder, nos quais estão incluídos os homens simples” (NAVARRO, 2020a, p. 13). Dessa forma, faz-se necessário lembrar que, dentre as possíveis entradas a determinado material, em termos de discurso, aquele que se propõe a investigar os referidos jogos se constitui um viés, não único, que também se subdivide em perspectivas diversas de abordagens discursivas que circulam, se enfrentam e se complementam.

Com esses parâmetros, a presente pesquisa traça possibilidades de leitura ao material selecionado como *corpus*, especialmente no que concerne à constituição do sujeito, que está no centro dos estudos discursivos de Foucault, uma vez que o filósofo empreende uma arqueogenealogia da história, concebendo-a como descontínua e de onde, a partir da delimitação de séries, se pode depreender regularidades (FOUCAULT, 2008).

Por esses meios, compreendemos que existem singularidades inerentes a cada ocorrência social, em contexto específico, em época específica, e logo se vê a impossibilidade de um tratamento fundamentado apenas na exatidão de instrumentos e resultados, os quais os estudos foucaultianos não pressupõem acabados, já que há retornos, ressignificações e rupturas. Essa concepção contribui para o entendimento não só da existência de diferentes formas de se dizer e fazer, mas também de sua concomitância, a qual permite um leque ainda maior de significações.

Os espaços para questionamentos também nunca são negados e, no presente caso, apenas requerem essa consciência de multiplicidade tanto em relação aos saberes teóricos quanto aos instrumentos de análise e discussão de enunciados, unidade mínima do discurso, de acordo com Foucault (2008), a qual, conforme se discute no capítulo destinado aos saberes da arte musical, não necessariamente deve ser apenas de natureza escrita e/ou oral.

Enfim, **que discurso do cinema é este?** Com a finalidade de tecer uma base teórica estável ao empreendimento analítico a respeito da trilha musical cinematográfica, resgatamos, primeiramente, excertos e ferramentas foucaultianas, também com breves menções a estudiosos do cinema para, no capítulo seguinte, pontuar elementos do saber musical, a fim de, uma vez entrecruzados tais conteúdos, traçar a teia de caminhos possíveis ao estudo do dispositivo cinematográfico-musical.

2.1 DO CAMINHO METODOLÓGICO FOUCAULTIANO E SUAS ORIENTAÇÕES PARA UM ESTUDO DISCURSIVO

Nesta seção, tratamos da filosofia de Michel Foucault, descrita essencialmente em *Arqueologia do Saber* (2008), a qual concebe a ideia de uma história geral em detrimento de uma história global e perfeitamente contínua em sentido de linearidade. Dessa maneira, a história geral é constituída de descontinuidades, de **começos possíveis**, não de um único ponto de origem, além de ser formulada nas/pelas relações de saber-poder que estão presentes nos mais diversos níveis da vivência humana.

Conforme o pensador, os saberes e poderes se encontram em um jogo discursivo, em uma constante disputa, cujo motivador principal é a vontade de verdade, sendo esta construída histórica e estrategicamente localizada (FOUCAULT, 2014), pois os discursos se instituem mediante os movimentos que buscam ser o verdadeiro da época, aquilo que é considerado o normal, o institucionalizado, o correto. Assim, toda sociedade detém procedimentos discursivos que determinam os poderes e, conseqüentemente, os “perigos” dos discursos, aquilo que pode e não pode ser dito, inserindo-os em ordens diferenciadas.

De acordo com Gregolin (2000, p. 23, grifos da autora), “Os efeitos de sentido que circulam nos discursos produzidos em uma sociedade constroem [...] as representações do imaginário de uma certa época, [o que permite entender que existem] **modos de dizer** e aquilo que **se pode ou se deve dizer** em determinada época”. Dessa maneira, para se entrar em uma certa ordem do discurso, é preciso observar as proposições aceitas como verdade, agir conforme as instituições que regulam e replicam tais proposições, bem como enunciar as verdades que são elaboradas por essa mesma ordem. Por exemplo, há uma ordem discursiva acadêmica que estabelece um padrão de linguagem para a escrita de trabalhos, assim como o tipo de avaliação e quem está legitimado para realizá-la. De igual modo, há uma ordem discursiva crítica das artes, que institui quais opiniões advindas de sujeitos específicos são legitimadas para avaliar um produto fílmico.

Em suma, nenhum texto – aqui entendido para além de materiais escritos como geralmente se convencionou – se esgota em si mesmo, o que leva Foucault (2008, p. 11) a questionar “em que conjuntos distintos certos elementos podem figurar simultaneamente; em resumo, não somente que séries, mas que ‘séries de séries’ [...] é possível constituir”. A partir dessa construção, é gerado um acúmulo de conhecimento que busca as

regularidades inerentes a esses discursos descentrados e, não por isso, avessos a similaridades.

Na empreitada de se investigar, então, as possíveis regularidades que aí se instauram, o método que se pode depreender das análises foucaultianas compreende a ideia de acontecimento. Para definir suas características,

De agora em diante, o problema é constituir séries: definir para cada uma seus elementos, fixar-lhes os limites, descobrir o tipo de relações que lhe é específico, formular-lhes a lei e, além disso, descrever as relações entre as diferentes séries, para constituir, assim, séries de séries, [...] não mais apenas acontecimentos importantes (como uma longa cadeia de consequências) e acontecimentos mínimos, mas sim tipos de acontecimentos de nível inteiramente diferente, [...] daí a possibilidade de fazer com que apareçam séries com limites amplos, constituídas de acontecimentos raros ou de acontecimentos repetitivos (FOUCAULT, 2008, p. 8-9).

Assim, o acontecimento não tem uma unidade material, pois se produz na dispersão, na raridade e mesmo na repetição, seja ela mínima ou máxima. Foucault (2008) ainda contribui na explicação do que seria um acontecimento, informando que um mesmo projeto é passível de se manter e constituir “um horizonte único”, por meio do “jogo das transmissões, das retomadas, dos esquecimentos e das repetições” (FOUCAULT, 2008, p. 6), processos pelos quais podemos renovar e transformar fundamentos e dizeres. Nessas transformações descontínuas pela história também descontínua, cada retomada, mutação ou ruptura que retome ou transforme os saberes e os conhecimentos podem se constituir acontecimentos, cuja irrupção “parece multiplicar as rupturas e buscar todas as perturbações da continuidade” (FOUCAULT, 2008, p. 6).

Também por essas transformações é que se ocasiona o que o filósofo do discurso chama de individualização de séries diferentes, e essas séries “se justapõem, se sucedem, se sobrepõem, se entrecruzam, sem que se possa reduzi-las a um esquema linear” (FOUCAULT, 2008, p. 9), de forma a corroborarem a noção de descontinuidade histórica. A constituição de diferentes séries e sua mobilidade de não se aterem a uma linearidade é um dos gestos metodológicos que mais decididamente guiaram a constituição do *corpus* desta pesquisa, uma vez que, pela reunião de excertos de cenas dispersos pelos produtos fílmicos nas sequências enunciativas, arranjos e combinações possibilitaram a análise discursiva.

Em vista dessa pluralidade na descontinuidade histórica, infere-se que os sujeitos aí situados também não serão totais, únicos, fechados, mas sim descentrados, capazes de

assumir diversas posições, de acordo com a ordem ali instaurada. As posições de subjetividades são prescritas nas formações discursivas, de forma que lugares vazios são instituídos e dispostos à ocupação de inúmeros outros sujeitos; consequentemente, também se descentraliza o autor, uma vez que, na perspectiva foucaultiana, interessa mais o que pode ser relacionado ao enunciado do que qualquer tipo de intenção ou busca daquilo que o autor “quis dizer”.

Todos esses aspectos se encontram teoricamente descritos no que Foucault (2008) denomina regularidades discursivas, as quais se estendem à formação dos objetos, das modalidades enunciativas, dos conceitos e das estratégias. A partir da orientação metodológica de que “é preciso estar pronto para acolher cada momento do discurso em sua irrupção de acontecimentos [...] nessa dispersão temporal que lhe permite ser repetido, sabido, esquecido, transformado, apagado até nos menores traços” (FOUCAULT, 2008, p. 28), aqui, nos aprofundamos - para fins de atendimento ao recorte da pesquisa, não de importância de qualquer ordem - na formação das modalidades enunciativas, dos conceitos e dos objetos, devido ao foco sobre as formas de coexistência de enunciados.

Convém retomar que, de acordo com a filosofia foucaultiana, há um campo associativo de enunciados, com margens povoadas por outros enunciados - conforme se explica adiante, no conceito de enunciado -, que constitui o domínio de memória, integrante de todo imaginário social, cada um à sua maneira. Tal domínio se configura na descontinuidade de enunciados, que podem ser retomados, materializando a memória de certos discursos de muitas formas possíveis. Como ressalta Gregolin (2004, p. 43),

[...] porque os discursos são rarefeitos não significa que para além deles reine um grande discurso ilimitado, contínuo e silencioso que fosse por eles reprimido e recalcado; sabendo disso, os discursos devem ser tratados como práticas descontínuas, que se cruzam por vezes, mas também se ignoram e se excluem. [...] o discurso não pode ser tomado como um jogo de significações prévias; ao contrário, ele deve ser concebido como uma violência que fazemos às coisas, como uma prática; e é nesta prática que os acontecimentos do discurso encontram o “princípio de sua regularidade”.

Na esteira do fato de não haver significados prontos a um discurso, e também considerando o que Navarro (2020a, p. 14) defende ao dizer que “a linguagem é a modalidade de existência histórica essencial da memória, seja ela coletiva, histórica ou social”, é necessário que, da rarefação dos discursos, se extraiam objetos passíveis de análise de forma que se determine “que formas de relação podem ser descritas” (NAVARRO, 2020a, p. 15). Assim, detemo-nos, agora, nas considerações sobre as

modalidades enunciativas, visto que esses objetos passíveis de análise se formam de diferentes maneiras e possuem diferentes naturezas.

Em uma descrição dessas modalidades, algumas questões servem como norteadoras a fim de “encontrar a lei de todas essas enunciações diversas e o lugar de onde vêm” (FOUCAULT, 2008, p. 56). A primeira diz respeito ao sujeito que fala: quem fala? Que *status* lhe foi creditado para se inserir naquela ordem como o sujeito que fala? Essa posição também vai compreender as atribuições feitas ao sujeito mediante sua inserção na sociedade, dito de outra forma, não são todos que podem falar de tudo e em qualquer lugar.

Nesse sentido, podemos resgatar o âmbito cinematográfico no que diz respeito aos indivíduos envolvidos no processo de produção de um filme, no caso das animações, toda uma equipe dotada das habilidades para criar o microcosmo animado. Após essa produção, podemos considerar os sujeitos que falam sobre o filme antes de ele chegar ao público – geralmente, críticos de cinema ou integrantes de jornais, revistas e *sites* que dedicam um espaço de publicação nesses veículos para os lançamentos fílmicos ou televisivos –, os quais detêm consigo certa propriedade de fala cuja repercussão conduz os espectadores a assistirem ou não ao filme, ao comentarem sobre ele e, ainda, que tipo de comentários tecem.

Também após a produção, com o lançamento do produto fílmico, é conferida exclusividade de distribuição a certas instâncias sociais: a empresa distribuidora oficial, os cinemas do país, as lojas que vendem as cópias oficiais em DVD ou *Blu-ray* e, ainda, plataformas de *streaming* que comprem os direitos dos produtos para os disponibilizar mediante assinaturas. Essas instâncias se referem a uma segunda pergunta das modalidades enunciativas: quais são os lugares institucionais de onde se fala? Concomitantemente, esses lugares citados em relação aos produtos fílmicos criam uma das regras de enunciação desse material: todo espaço que veicule o produto sem ter adquirido os direitos (*sites* de *download*, de cinema *on-line* e *torrents*, por exemplo) constitui um espaço ilegal, fora da ordem da hierarquia do cinema, considerado comumente “pirata” pela carga semântica da palavra, que remete a “roubo”.

Em suma, os lugares institucionais ajudam a delinear a ordem do dizer que se institui em determinadas esferas sociais, junto ao “quem fala” e a um terceiro aspecto, as posições do sujeito. Um mesmo indivíduo pode ocupar diferentes posições em uma mesma instituição e dependendo do que fala. Para exemplificar, Foucault (2008, p. 59) cita o médico no discurso clínico, tido como “o questionador soberano e direto, o olho

que observa, [mas que também assume] papel de pedagogo, seu papel de transmissor na difusão do saber médio e seu papel de responsável pela saúde pública no espaço social”.

Dessa maneira, estendendo ao discurso aqui analisado, um crítico do cinema, antes de ocupar essa posição, é um espectador que assiste ao filme, bem como diversos atores e dubladores que participam da produção executiva e do roteiro dos filmes nos quais atuam ou dublam. Mesmo os indivíduos envolvidos na regulação e montagem das cenas fílmicas, desde os responsáveis pelos efeitos sonoros até os que desenham os objetos e personagens animados em três dimensões, em primeiro plano, assumem uma posição soberana de serem aqueles que vão ditar o modo de significação das cenas. Porém, essa posição perde a potência absoluta quando, chegando ao público, as mesmas cenas significam diferentemente para os diferentes sujeitos, também envolvidos em outras ordens que, sutilmente, imbricam o grande feixe de relações sociais.

Por esse motivo,

as modalidades diversas de enunciação não estão relacionadas à unidade de um sujeito, [pois] manifestam sua dispersão: nos diversos *status*, nos diversos lugares, nas diversas posições que pode ocupar ou receber quando exerce um discurso, na descontinuidade dos planos de onde fala (FOUCAULT, 2008, p. 60-61, grifo do autor).

Assim, como já mencionado, um sujeito inserido em um âmbito descontínuo também não terá uma unidade, mas será passível de regularidades mesmo sendo descontínuo e disperso, bem como quaisquer elementos de sua posição e das instituições, pelas quais “buscaremos antes um campo de regularidade para diversas posições de subjetividade” (FOUCAULT, 2008, p. 61).

A busca por essa(s) regularidade(s) requer que se tenha em conta a dispersão dos enunciados, pois o que temos em mãos é a tarefa de “descrever a organização do campo de enunciados em que aparecem e circulam [os conceitos]” (FOUCAULT, 2008, p. 62), organização esta que se encontra detalhada sob a formação dos conceitos nos estudos foucaultianos. Um primeiro elemento compreendido nessa formação é a disposição das séries enunciativas, logo, suas formas de sucessão, o que basicamente observa como se dispõem os enunciados e sua seriação, se há alguma regra para que elementos recorrentes possam valer como conceitos, como é o caso da série enunciativa aqui em análise, que, por si só, constitui um conceito (a trilha sonora musical de filmes de animação).

Correlacionadas a essa disposição estão as formas de coexistência do campo enunciativo, que se subdividem em “campo de presença”, “campo de concomitância” e

“domínio de memória” (FOUCAULT, 2008). Nessa coexistência, enunciados recorrentes já formulados podem ser retomados, reescritos, trazidos à tona em outros discursos, ou servem de modelos para serem transferidos para outros conteúdos, ou ainda podem ser enunciados já há muito não discutidos com os quais outros enunciados estabelecem filiação e uma descontinuidade histórica. Esse aspecto é observável em materiais cinematográficos no interior do próprio enredo, quando são referenciadas falas, lugares ou personagens em momentos dispersos do filme, bem como entre produtos fílmicos, quando um se vale de bordões ou referências de falas famosas de outro – seja para satirizar, para imitar ou para qualquer outro objetivo.

Um terceiro aspecto, cuja possibilidade se deve a essa configuração dos conceitos descrita até então, são os procedimentos de intervenção. Por eles, a reescrita, a tradução e a transcrição de enunciados podem ser feitas, e o que realmente pertencerá ao que Foucault (2008, p. 65-66) define como formação discursiva será “a maneira pela qual esses diferentes elementos estão relacionados uns aos outros”, ao que o filósofo ainda acrescenta que

tentamos determinar segundo que esquemas [...] os enunciados podem estar ligados uns aos outros em um tipo de discurso; tentamos estabelecer, assim, como os elementos recorrentes dos enunciados podem reaparecer, se dissociar, se recompor, ganhar em extensão ou em determinação (FOUCAULT, 2008, p. 66)

Assim, atentar para a dispersão é uma forma de reconhecer as regras de formação do discurso, que já estão nele, e não em cada indivíduo que nele se insere. Os estudos foucaultianos ainda consideram que cada conjunto de regras é bastante específico de cada domínio, de forma que as formações discursivas – logo, as práticas – são singulares e individualizadas. À luz dessa consideração, podemos pensar cada prática relacionada ao mundo cinematográfico como singular, desde o ato de ir ao cinema até o de comentar sobre um filme ou comprar produtos a ele relacionados, por exemplo; não obstante, suas regulagens imagéticas e sonoras também são singulares e possuem as próprias regras no interior de seus respectivos microcosmos, visto que são enunciados semiológicos.

Enfim, antes de passar à formação dos objetos, é imprescindível responder: o que é, afinal, um enunciado?

Ao defini-lo, Foucault (2008, p. 90) afirma que “o enunciado aparece como um elemento último, indecomponível, suscetível de ser isolado em si mesmo e capaz de entrar em um jogo de relações com outros elementos semelhantes a ele”, e segue atribuindo uma

série de características a ele, das quais podemos destacar algumas para a compreensão dessa unidade mínima do discurso.

De imediato, o filósofo define que existe um enunciado sempre que for possível reconhecer um ato de formulação, descrevendo o que foi operado na sua emergência, por exemplo, uma ordem, um compromisso, uma promessa ou um contrato. Assim, o que interessa é “o que se produziu pelo próprio fato de ter sido enunciado – e precisamente esse enunciado (e nenhum outro) em circunstâncias bem determinadas” (FOUCAULT, 2008, p. 94). A série ou a soma desses enunciados constitui os atos de formulação, como se possuísse uma característica onipresente.

Foucault (2008) também constata que o enunciado se realiza com signos, e esses não necessariamente são verbais: figuras, grafismos, traços, em qualquer organização, são elementos suficientes para a emergência de um enunciado, inclusive, um enunciado semiológico, como é o caso dos que se constituem a partir da arte do cinema. “Há enunciado desde que existam vários signos justapostos” (FOUCAULT, 2008, p. 95), de forma que sua função se exerce verticalmente e diz respeito à historicidade dos discursos, pois o enunciado vai cruzar todo um domínio de estruturas e unidades pelo tempo e espaço, ou seja, ele entra na rede e se coloca disponível para reaparecer, se repetir, se transformar e se deslocar sem perder sua singularidade.

Com essas características, a filosofia foucaultiana segue para a definição da função enunciativa, que se define como aquilo que faz com que existam os conjuntos de signos e permite que as formas constituintes desses conjuntos se atualizem. É indispensável também mencionar que a função enunciativa não existe sem um domínio associado, um campo de enunciados outros que se inter-relacionam para expandir cada vez mais a rede discursiva.

Para citarmos alguns exemplos no campo cinematográfico e até mesmo no campo musical, podemos dizer que o domínio associado pode se manifestar pelo acúmulo de conhecimentos e de referências a outras histórias que um filme pode fazer, ou que uma música faz ao se utilizar de um mesmo campo harmônico¹⁴ – o qual podemos considerar como um elemento operante na rede do dispositivo – ou de sequências melódicas

¹⁴ Conjunto de acordes de cada tonalidade. Cada campo harmônico é constituído de sete acordes, um para cada nota da escala musical. Sua formação leva em conta a nota tônica, a qual determina os acordes subjacentes que são formados utilizando o primeiro, o terceiro e o quinto grau contados a partir da nota principal, por exemplo: o acorde C (dó maior) é formado pelas notas dó, mi (3º) e sol (5º) e, no campo harmônico de dó maior, temos D (ré maior), Em (mi menor), F (fá maior), G (sol maior), Am (lá menor), Bº (si diminuto – acidente), acordes que podem ser usados de forma consonante ao acorde de dó maior.

semelhantes. Enfim, muitas pontes entre trilhas sonoras e materiais fílmicos podem ser estabelecidas pelo domínio associado, desde o resgate de peças clássicas em uma animação contemporânea, por exemplo, até a atualização e a transformação de histórias do senso comum do imaginário social trazidas para os costumes e discursos de hoje.

Sobre este domínio associado, Foucault (2008, p. 103) destaca que o enunciado

está antes ligado a um “referencial” que não é constituído de “coisas”, de “fatos”, de “realidades”, ou de “seres”, mas de leis de possibilidade, de regras de existência para os objetos que aí se encontram nomeados, designados ou descritos, para as relações que aí se encontram afirmadas ou negadas.

Nesse sentido, para tomarmos um enunciado semiológico para análise, advindo de um produto fílmico, não podemos dispensar as leis de possibilidade que lhe permeiam, seu espaço de correlações. Tanto a imagem como o som têm esse espaço pelo qual podem transitar, em uma animação, por exemplo, empregando variações de uma mesma música, explorando diferentes formas de enunciar uma canção junto a uma cena, mas sem fugir de seu campo harmônico de tonalidades ou falhando na regulagem de volume e intensidade, como um acompanhamento de fundo que fique mais alto que as falas dos personagens que deve ser o principal som a ser ouvido naquele momento.

Junto a esse domínio associado, a função enunciativa possibilita a emergência de um sujeito do enunciado, o qual é uma função vazia, que pode ser ocupada por diferentes indivíduos, ou seja, “um único e mesmo indivíduo pode ocupar, alternadamente, em uma série de enunciados, diferentes posições e assumir o papel de diferentes sujeitos” (FOUCAULT, 2008, p. 105). Vivenciamos a ocupação dessa função vazia cotidianamente, ao tomarmos certo lugar de enunciação no ambiente familiar e outro lugar no ambiente escolar, por exemplo, ou ainda ao assumirmos uma posição de sujeito no trabalho e outra ligeiramente diferente em um encontro com colegas de trabalho, mas fora do ambiente no qual desempenhamos as funções laborais.

Os produtos fílmicos também possibilitam a constituição dessas posições vazias, à medida que apresentam possibilidades de subjetividades em seu enredo e, a partir delas, os espectadores também podem assumir as mesmas posições, ou ainda podem assumir a posição de espectador, posteriormente de um sujeito que comenta sobre o filme, um sujeito que reproduz falas ou canções do enredo, um sujeito que se coloca como fã de determinado gênero fílmico. São muitas as formas de tomar a posição de sujeito do enunciado, que não necessariamente implica enunciá-lo para ser parte de seu domínio

associado, conforme constata Foucault (2008). Se qualquer conjunto de signos é considerado enunciado é porque foi possível “determinar qual é a posição que pode e deve ocupar todo indivíduo para ser sujeito” (FOUCAULT, 2008, p. 108), não porque, em determinado momento, um único sujeito “autor” o proferiu.

Tendo esse domínio adjacente como condição mínima para ser um enunciado, com margens povoadas de outros, visto que “não há enunciado que, de uma forma ou de outra, não reatualize outros enunciados” (FOUCAULT, 2008, p. 111), leva a outra característica de que qualquer sequência de elementos linguísticos só pode ser atribuída como enunciado “se estiver imersa em um campo enunciativo em que apareça como elemento singular” (FOUCAULT, 2008, p. 111). Dessa forma, os signos não se limitam a signos verbais, podendo ser, por exemplo, signos semiológicos. Ao ser reproduzida em um filme, uma canção se torna singular, pois não terá a mesma execução se for conduzida fora daquela cena e, ainda, terá outra execução se for deslocada para outra cena ou outro filme.

Com essas características elencadas, assim como Foucault (2008) segue à explicação dos princípios básicos de uma análise enunciativa, aqui também seguimos às considerações dos efeitos de raridade, exterioridade e acúmulo inerentes aos enunciados, de forma que depois, para detalhamento da formação dos objetos, tenhamos já um respaldo amplo da metodologia arqueogenealógica foucaultiana para análise dos discursos.

Tendo em vista que as produções discursivas remetem umas às outras e estão em meio à ação de instituições e práticas, analisar uma prática discursiva requer um olhar atento não apenas ao que se quis dizer, mas também às técnicas e aos objetos que esses ditos produzem (FOUCAULT, 2008).

Considerar que existe um efeito de raridade em relação aos enunciados significa que nosso estudo “quer determinar o princípio segundo o qual puderam aparecer os únicos conjuntos significantes que foram enunciados” (FOUCAULT, 2008, p. 135), de forma que: nem tudo sempre é dito; os enunciados são estudados no limite que surgem à exclusão de todos os outros, tendo uma dinamicidade própria; e o domínio enunciativo está em seu lugar próprio, o objetivo não é descobrir significados ocultos abaixo da linha de emergência. Foucault (2008, p. 136) ainda complementa que nos cabe questionar ao enunciado “que posição singular ocupa, que ramificações no sistema das formações permitem sua localização, como ele se isola na dispersão geral dos enunciados”, ou seja, no que dele se desdobra, o que se conserva, o que transmite.

Em uma análise dos enunciados semiológicos cinematográficos, é indispensável considerarmos que eles são raros por não colocarem explicitamente tudo que podem significar, bem como um mesmo enunciado pode ser retomado/referenciado/transformado e, a cada um desses gestos, será único e terá seu próprio lugar, o qual será o foco para seu respectivo estudo, não qualquer inferência oculta que eles podem pressupor. É claro que, para isso, é necessário o gesto da interpretação, este que Foucault (2008, p. 136) diz ser “uma maneira de reagir à pobreza enunciativa e de compensá-la pela multiplicação do sentido [...] determinar-lhe a forma específica”, assim um enunciado semiológico não é “pobre” por lhe faltarem elementos essenciais - seja imagem, som ou qualquer entrada imagética ou sonora -, mas deve ser interpretado pela pluralidade de significações que desdobra quando, por exemplo, falta um som a uma imagem, ou são empregados diferentes volumes em uma sequência melódica.

Com suas próprias regras de apropriação e utilização, a análise enunciativa foucaultiana também trata do elemento exterioridade. Nesse tratamento, o esforço empregado é para “restituir os enunciados à sua pura dispersão; [...] para considerá-los em sua descontinuidade” (FOUCAULT, 2008, p. 137), logo, eles terão o estatuto de acontecimento para, no estudo discursivo, serem passíveis de análise, bem como suas margens sempre povoadas por outros enunciados. Ainda a respeito da exterioridade, Foucault a aproxima da questão dos sujeitos do discurso:

[A análise enunciativa] supõe também que esse domínio enunciativo não tome como referência nem um sujeito individual, nem alguma coisa semelhante a uma consciência coletiva, nem uma subjetividade transcendental; mas que seja descrito como um campo anônimo cuja configuração defina o lugar possível dos sujeitos falantes (FOUCAULT, 2008, p. 138)

Dessa forma, na circulação dos enunciados e das práticas enunciativas, temos os lugares de sujeito a assumir, os quais se entrecruzam e se modificam, de modo que um mesmo indivíduo ocupa diferentes lugares concomitantemente ou se desloca entre um e outro, no exercício de tomar seu lugar no discurso corrente; como dito anteriormente, não é necessário proferir um enunciado para ser parte do domínio de seu discurso. Assim, “‘não importa quem fala’, mas o que ele diz não é dito de qualquer lugar” (FOUCAULT, 2008, p. 139), pois cada um desses lugares é singularizado pelos enunciados também singulares, e aqui os indivíduos ocupam suas posições de sujeito conforme os enunciados circulam.

Considerar essa singularidade não significa dizer que a dispersão dos enunciados é uma grande desordem ou que seria impossível ter rigor analítico em sua descrição. Pelo contrário, uma terceira característica da análise enunciativa é seu efeito de acúmulo, o qual nos guia a entender que os enunciados são remanentes, ou seja, “se conservaram graças a um certo número de suportes e de técnicas materiais” (FOUCAULT, 2008, p. 140), pelos quais podem ser esquecidos, retomados, destruídos, e cabe à análise observar o que, nos entornos, foi realizado a partir desses esquecimentos e dessas retomadas ou destruições.

Estendendo essa concepção ao campo cinematográfico, ela contribui grandemente para compreendermos de que forma imagens e sons atuam na manutenção de uma memória, por exemplo, ou porque certos enunciados são reativados ou transformados se uma certa canção, já composta e executada em acontecimentos anteriores a um filme, se junta à trilha sonora deste filme e produz novos significados. Assim, os enunciados não se agrupam sempre da mesma forma ou por uma simples justaposição, mas se juntam na forma de aditividade, são recorrentes no sentido que possuem antecedentes e podem reorganizá-los ou redistribuí-los, segundo novas orientações; como é o caso de enunciados musicais que se reorganizam para acompanhar uma cena, ou uma montagem imagética que se apoia em modelos anteriores para desestabilizar a ordem dada, já que a arte trabalha com uma ordem outra.

Para seguir à formação dos objetos, conforme Foucault propõe, não podemos deixar de pontuar que o trabalho descritivo dos enunciados não pretende resgatar um momento fundador deles, muito menos a instância de um autor. Pelo método foucaultiano, os enunciados são tratados “na densidade do acúmulo em que são tomados e que, entretanto, não deixam de modificar, de inquietar, de agitar e, às vezes, de arruinar” (FOUCAULT, 2008, p. 141), tanto a si mesmo como seu campo conjugado. É com essa concepção que estabelecemos o que Foucault denomina positividade do discurso, a qual é explorada após a formação dos objetos.

Com vistas a detalhar essa formação, Foucault questiona seus regimes de existência a partir de três tópicos que, aqui, tomamos a liberdade de relacioná-los sucintamente com a linguagem musical-cinematográfica:

- **as superfícies primeiras de emergência** devem ser demarcadas, conforme o método foucaultiano, para que se atribuam qualificações a(os) objeto(s). Convém ressaltar que “essas superfícies de emergência não são as mesmas nas diferentes sociedades, em diferentes épocas e nas diferentes formas de discurso” (FOUCAULT,

2008, p. 46), logo, as mesmas superfícies podem se modificar ou novas podem surgir, como é o caso de colocarmos o cinema (aqui especificamente o de animação) como campo de estudos das humanidades;

- por sua vez, as **instâncias de delimitação** são descritas por sua ação direta na atribuição de verdades aos discursos, constituindo um mecanismo externo de controle do discurso. Como exemplos, Foucault (2008) cita a autoridade religiosa, a justiça e a crítica literária e artística; todas permanecem em suas ações ainda contemporaneamente, em específico esta última que pode ditar regras de formação ao discurso cinematográfico, por exemplo, desde aos gêneros fílmicos até às avaliações do que seria um “bom filme”.
- enfim, as **grades de especificação** são os sistemas “segundo os quais separamos, opomos, associamos, reagrupamos, classificamos, derivamos” (FOUCAULT, 2008, p. 47), uma vez que o objeto “não preexiste a si mesmo” (FOUCAULT, 2008, p. 50). Com apoio nessas grades, o processo de análise discursiva também se torna preciso mediante a especificação do objeto.

Ainda a respeito da formação dos objetos, a filosofia foucaultiana destaca que “uma formação discursiva se define (pelo menos quanto a seus objetos) se se puder estabelecer um conjunto semelhante” (FOUCAULT, 2008, p. 49-50); desse conjunto, pode-se extrair as já mencionadas regularidades, as leis de aparecimento, e os mesmos objetos podem ser (re)agrupados de acordo com diferentes grades de especificação. Para exemplificar: filmes animados podem ser selecionados e colocados sob estudo por seus *designers* gráficos, conjunto este diferente de outro que pode se formar caso sejam selecionados por sua trilha sonora, que também será diferente de outro que use o país/cultura de produção como critério de recorte, e assim por diante.

Quaisquer que sejam as grades de especificação, as instâncias de delimitação e as superfícies de emergência, é correto dizer que

A prática discursiva constitui o lugar onde os objetos se formam ou se deformam, onde aparece ou se apaga uma pluralidade emaranhada de objetos de discurso. Assim, analisar um discurso é fazer aparecer um conjunto de regras próprias a uma prática discursiva (NAVARRO, 2020a, p. 21).

Na demonstração de possíveis gestos metodológicos foucaultianos e também para exemplificar uma superfície de emergência conforme Foucault (2008) conceitua, elencamos algumas pesquisas desenvolvidas pela chave teórica foucaultiana, intercaladas aos conceitos que são explicados no decorrer dos outros tópicos deste capítulo.

Encontramos em Navarro (2020b) um estudo sobre as disciplinas, que manipulam os corpos a fim de torná-los dóceis e, assim, constituem uma prática discursiva na qual o corpo como objeto se forma conforme regras próprias daquilo que, mais adiante na teoria foucaultiana, é intitulado biopoder. Este é um “tipo ideal de poder que tem por alvo garantir a vida do sujeito” (NAVARRO, 2020b, p. 220), e envolve tanto formas de docilização como de resistência.

Em seu caminho de analisar os acontecimentos dessa prática, à qual atribui a definição de “prática discursiva da dominação masculina”, Navarro (2020b, p. 221) destaca que o corpo pode ser um meio “pelo qual possa ocorrer uma descontinuidade do sujeito em relação consigo mesmo e com certas práticas que tenderiam a discipliná-lo”. Em posse dos enunciados, escavados arqueologicamente em meio à dispersão, é possível entender esse jogo do corpo como um lugar de conflitos e disputas pelo saber, no qual se constitui o processo de subjetivação, vislumbrado pelo exercício analítico que o autor realiza com um conjunto de enunciados que tomam o corpo masculino como referência à observação de contracondutas.

Os enunciados aí inseridos são tanto imagéticos, como capas de revistas, quanto verbais, na forma de transcrições de falas das pessoas em questão, ou até mesmo a combinação de ambos os materiais. Primeiro, é constatada a figura do homem em posição superior, que demanda e de quem é demandado poder, autoridade e imposição de si mesmo; mediante práticas discursivas de contracondutas e resignificação da masculinidade, surge o papel do “novo homem”, também cartografado por enunciados em capas de revista e publicações em redes sociais. Neste movimento, Navarro (2020b, p. 240) considera que “vai se formando a rede enunciativa que gravita em torno do enunciado-ação ‘ressignificar-se’”, e corpos não viris que confessam se apresentam por estas práticas de acordo com outras regras, podendo existir “outros enunciados que a série evoca, silencia e/ou nega” (NAVARRO, 2020b, p. 246) para demonstrarem como se constitui o corpo masculino neste tratamento discursivo, nesta superfície de emergência.

Não menos pertinente ao exercício de fazer aparecerem tais regras de formação (o qual, inclusive, se aplica a muitos outros corpos e objetos, como demonstrado no estudo supracitado), resgatamos aqui a concepção da positividade – a partir das características de raridade, exterioridade e acúmulo dos enunciados – de um discurso, conforme definida por Foucault (2008), que a caracteriza através do tempo e além de obras individuais. Para o filósofo “a positividade desempenha o papel do que se poderia chamar um *a priori* histórico” (FOUCAULT, 2008, p. 144, grifo do autor), que se define como um conjunto

de regras de uma prática discursiva, sendo ele próprio transformável. A razão pela qual se denomina *a priori* esta positividade reside na sua capacidade de definir “um campo em que, eventualmente, podem ser desenvolvidos identidades formais, continuidades temáticas, translações de conceitos, jogos polêmicos” (FOUCAULT, 2008, p. 144).

Além do desenvolvimento desses pontos, a positividade também acompanha a caracterização do poder em fase posterior de Foucault, uma vez que o poder tem sua produtividade discursiva, não sendo apenas repressor. Na impossibilidade de se delimitar todas as produções dessa positividade, temos a definição do que é chamado de arquivo, que engloba

sistemas que instauram os enunciados como acontecimentos [...] e coisas [e também] faz com que tantas coisas ditas por tantos homens, há tantos milênios [...] tenham aparecido graças a todo um jogo de relações que caracterizam particularmente o nível discursivo [...] segundo regularidades específicas (FOUCAULT, 2008, p. 146).

Com tal embasamento, também se verifica que o arquivo não pode ser descrito em sua totalidade. É nesse caminho conceitual que se justifica o uso de recortes e a seleção de práticas discursivas para suas respectivas descrições. O arquivo é “a lei do que pode ser dito, o sistema que rege o aparecimento dos enunciados como acontecimentos singulares” (FOUCAULT, 2008, p. 147). Assim, na pluralidade contemporânea de práticas possíveis, tal sistema de enunciabilidade “é o que diferencia os discursos em sua existência múltipla e os especifica em sua duração própria” (FOUCAULT, 2008, p. 147, grifo do autor).

Ademais, o limiar de existência do arquivo “é instaurado pelo corte que nos separa do que não podemos mais dizer e do que fica fora de nossa prática discursiva” (FOUCAULT, 2008, p. 148), de maneira que o trabalho arqueológico consiste na descrição dos discursos na forma de práticas específicas no arquivo, abertos à repetição e à enunciação em modalidades outras, como é o caso de se enunciar o cotidiano ou a realidade nas telas cinematográficas.

Seguindo esse método de trabalho, Milanez (2012) também realiza um exercício de análise com materiais multimodais, a saber, um conto intitulado “A queda da Casa de Usher” e o filme baseado no conto, “Casa de Usher”, e cada um desses possui suas próprias regras de formação e de enunciação. Para lançar um olhar discursivo aos materiais, o autor os organiza conforme esquemas que se constituem, posteriormente, em

uma série, pela qual, em meio às regularidades que apresenta, são constatados lugares de enunciação e campos de memória que sofrem deslocamentos entre o conto e o filme.

O estudo constata que “há um feixe de intersecções [...] que formam um campo de memória do filme na medida em que essas intersecções constroem e recompõem a ambiência de horror e desordem mental postulada no conto” (MILANEZ, 2012, p. 581), e direcionando o foco ao eixo cromático-discursivo da produção fílmica, é possível fazer uma leitura do figurino e dos créditos iniciais em relação aos seus respectivos esquemas de cores para identificar regularidades e regras de formação da narrativa, que diferem daquelas utilizadas no conto.

Ao se constatar que determinadas cores exercem determinadas funções na motivação da história, no movimento de analisar os créditos, depois o figurino, e retornar aos créditos, o autor delimita as regularidades descontínuas de forma que “o campo da memória, assim, encurta os espaços temporais, naturalizando a distância entre os tempos e apresentando a possibilidade de leituras fora do tempo contínuo” (MILANEZ, 2012, p. 587). Na impossibilidade de se recuperar todo o arquivo a respeito do uso de cores semelhante a este em um filme, o recorte realizado naturalmente permanece aberto à repetição e a outras enunciações.

As concepções teóricas e os gestos metodológicos de pesquisa na área foucaultiana expostos até aqui servem de respaldo ao esforço analítico empreendido para as posteriores análises do dispositivo musical-cinematográfico. De igual modo, as relações estabelecidas com o cinema iluminam o caminho pelo qual essa arte é entendida pelas lentes de estudo aqui utilizadas. Dando continuidade à fase de produção de verdades, a seção seguinte aborda questões sobre o dispositivo, conforme definido e exemplificado por Foucault, não perdendo de vista os elementos do enunciado até então colocados e também tecendo aproximações com os produtos cinematográficos.

2.2 DAS SINGULARIDADES DO DISPOSITIVO COMO CHAVE DE LEITURA AOS DISCURSOS

Assim como na seção anterior, nesta, vamos nos detemos à explicação de Foucault acerca do dispositivo, de maneira a atender ao primeiro objetivo específico do trabalho e, posteriormente, traçar respostas à pergunta de pesquisa.

Para os estudos discursivos foucaultianos, estudar os saberes e tudo o que a eles é implicado acarreta, também, o estudo do poder. A fim de que os discursos sejam ditos,

reproduzidos, modelados, enfim, existam socialmente, os saberes perpassam as forças do poder, as quais os moldam, atribuem características, além de conferir ou não credibilidade a eles, conforme determinada ordem discursiva.

Segundo Sousa (2013, p. 213), na perspectiva foucaultiana “[...] não existe um poder único, mas relações de poder e, na atualidade, um biopoder que se mascara de formas de saber para a garantia de uma vida mais feliz, mais justa, mais democrática”. Para analisarmos essa rede complexa que é o poder, muitas entradas são possíveis e, dentre elas, o que Foucault chama de dispositivo inevitavelmente marca presença por ser o elemento que define as direções dessa rede. O dispositivo é abordado por Foucault e estudiosos subsequentes como

[...] um conjunto decididamente heterogêneo, que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas. Em suma, o dito e o não dito são os elementos do dispositivo. O dispositivo é a rede que se pode estabelecer entre esses elementos (FOUCAULT, 2019, p. 364).

Em vista disso, o dispositivo é delimitado como aquilo que **faz ver** determinadas formas do discurso. Este último é, também, imanente ao dispositivo, uma vez que se modela a partir dele.

Não menos importante, o dispositivo, conforme a concepção foucaultiana, é dotado de uma positividade, assim como o poder, pois congrega os espaços e o dito e o não dito no sentido de produzir algo e formar saberes e discursos (FOUCAULT, 2019). No encontro desse elemento com o(s) sujeito(s), aflora sua característica de tornar visível, fazer aparecer os poderes e seus consequentes movimentos (sociais, identitários, resistentes, dentre muitos outros). Nesse entrecruzamento de saberes e poderes é que ocorrem os processos de subjetivação, no nível microfísico do poder, nos e pelos quais os sujeitos se inserem, se modificam, suspendem e adotam crenças, se subjetivam ao que ali é apresentado.

Ao abordarmos os processos de subjetivação, não podemos desconsiderar seu processo par, que a filosofia foucaultiana define como objetivação. No seu estudo sobre o dispositivo da sexualidade, Foucault (1988) delineia alguns traços da analítica do poder, a saber: a relação negativa, a instância da regra, o ciclo de interdição, a lógica da censura e a unidade do dispositivo. Ainda que exclusivamente voltadas ao modo como o sexo era moldado e interditado pelo poder na ocasião da obra, essas características podem ser

rastreadas, também, em outros objetos de estudo, uma vez que, ao tratarmos dos dispositivos de poder, nos cabe “compreender o poder, primeiro, como a multiplicidade de correlações de força” (FOUCAULT, 1988, p. 88).

Dotado de tal multiplicidade, o poder se faz onipresente, de forma que “se produz a cada instante, em todos os pontos, ou melhor, em toda relação entre um ponto e outro” (FOUCAULT, 1988, p. 89). Sendo assim, entre esses pontos, sua produção interpela os indivíduos, objetifica-os nos e pelos discursos produzidos. Estes últimos, sumariamente, se articulam em: campos de saber, pois existe um saber sobre a sexualidade, por exemplo, ou sobre o público cinematográfico, ou ainda sobre determinadas produções fílmicas; tipos de normatividade, segundo os quais se define o que é aceito naquela ordem do discurso, o que é válido e quais instituições agenciam essa ordem; e formas de subjetividades, nas quais residem as posições de sujeito possíveis de serem assumidas. Assim se forma a tríade essencial do discurso: saber, poder e sujeito.

Tendo em vista que as relações de poder tampouco se situam em posição de exterioridade em relação a outros processos sociais (FOUCAULT, 1988), tanto uma normatividade como um saber podem objetivar um indivíduo, de forma que ele se subjetiva a essa objetivação tomando ações condizentes ao que lhe foi normatizado ou ações contrárias – na forma da resistência. De qualquer maneira, haverá objetos de interesse ao poder e aos saberes e, a partir deles, se constituirão as normatividades e as subjetividades.

No empreendimento dos estudos a respeito dos dispositivos disciplinares do poder, Foucault (2019, p. 43) concebe uma genealogia no sentido que “é preciso se livrar do sujeito constituinte, [chegar a] uma forma de história que dê conta da constituição dos saberes, dos discursos, dos domínios de objeto etc., sem ter que se referir a um sujeito”, assim como já preconizado em seu método arqueológico de não buscarmos um autor fundador do discurso. Também remetendo ao que já dizia a respeito de uma história geral na qual não se deve buscar origens, mas começos possíveis, o filósofo segue ao campo do poder com o mesmo entendimento que não há poder único ou unificado.

Dessa forma, “fazer a genealogia dos valores, da moral, do ascetismo, do conhecimento [...] será, ao contrário, se demorar nas meticolosidades e nos acasos dos começos” (FOUCAULT, 2019, p. 60-61). Este ideal embasa o presente estudo no sentido que, por meio das minuciosidades de regulação musical – as quais poderíamos considerar como elementos na rede do dispositivo musical-cinematográfico –, é possível vislumbrar alguns dos movimentos genealógicos dos saberes do cinema de animação, bem como os

poderes que o atravessam, ao serem veiculadas verdades, imaginários e propostas de sujeitos pelo material semiológico.

Na tarefa de sumarizar as características e adjacências do dispositivo concebido por Foucault, além de situar esse seu momento de pesquisa em relação aos dizeres arqueológicos, Sargentini (2015) destaca a pertinência de se manter um “pensar com Foucault” como norte ao se desenvolver um estudo discursivo. A isso, a autora ainda acrescenta que, para o filósofo, interessa o “modo como”, assim ele se propõe “a fazer a análise de um regime de práticas que lhe permitirá ver o modo como um dispositivo erige-se sustentado por uma rede de elementos” (SARGENTINI, 2015, p. 21). Tal feito se realiza de forma exemplificativa quando o filósofo descreve a instituição escolar e conjuntos de procedimentos de poder e vigilância, por exemplo.

Ainda que não exatamente situada no domínio desses procedimentos, a rede que sustenta um dispositivo pode ser analisada, conforme didaticamente citado por Sargentini (2015), ao se: a) formular uma questão de pesquisa com base na acontecimentalização, ou seja, o próprio sujeito que pesquisa é quem “corta” os saberes com os quais vai descrever os elementos discursivos; b) inscrever tal questão em um quadro de relações possíveis; e c) analisar as práticas nas quais estão envolvidos os elementos que, em sua diversidade, constituem o dispositivo em questão.

É com isso em mente que descrevemos, posteriormente, os pormenores do *corpus* selecionado (na subseção 2.3), tão heterogêneo em seus elementos constitutivos e envolto em práticas discursivas quanto se requiere de um material de pesquisa discursiva. Uma vez que os dispositivos ativos socialmente são identificados e descritos, ao menos em parte, em seu funcionamento, entrelaçamentos e sobreposições podem ocorrer, sendo mesmo uma característica comum, conforme Foucault identifica a partir de seu estudo do dispositivo de aliança e do dispositivo de sexualidade (SARGENTINI, 2015), sobrepostos de maneira que seus respectivos elementos mudam posições em sua sustentação.

Diante de todas essas características, mas não em última instância, o pensamento foucaultiano constata que o dispositivo possui uma função estratégica dominante, de forma que “se abre para um duplo processo: de sobredeterminação funcional e de perpétuo preenchimento estratégico” (SARGENTINI, 2015, p. 23), ao que esta última autora acrescenta que “para se estudar um dispositivo, vários gestos são necessários, dentre eles, desnaturalizar aquilo que se põe como assentado na história” (SARGENTINI, 2015, p. 26).

A título de exemplificação desse caminho de estratégias e desnaturalização, voltando-se às práticas de políticas públicas de saúde para demonstrar o caráter metodológico do dispositivo em um estudo discursivo, Franceschini (2019) descreve a atuação do dispositivo da sexualidade na resposta dada pelo Estado à propagação de infecções sexualmente transmissíveis, de forma que o controle biopolítico sobre a sexualidade dos indivíduos foi exercido para contenção da epidemia. Além disso, com base em cartazes de campanha de combate a essas infecções, o autor considera o funcionamento do dispositivo da aliança nos enunciados que, em resgate à moral cristã, também exercem controle sobre a prática da sexualidade dos sujeitos.

Alicerçado em tantos outros enunciados que concernem a atuação desses dispositivos em um recorte enunciativo específico e também na defesa de uma educação sexual, Franceschini (2019, p. 92) constata que os sujeitos podem “transformar-se a si e aos outros no exercício do dizer verdadeiro [de maneira que] a verdade possa, como o dispositivo, produzir formas outras de subjetividade”. Em vista de suas considerações, percebemos a íntima relação que o dispositivo guarda com a questão da verdade, tal como encarada pela perspectiva discursiva, não única e mutável.

Não menos caro à filosofia foucaultiana, já em sua fase genealógica, este conceito de verdade, no que tange à sua inexistência fora do poder ou sem o poder, leva as pesquisas da área a procurarem “como se produzem efeitos de verdade no interior de discursos que não são em si nem verdadeiros nem falsos” (FOUCAULT, 2019, p. 44), ao que se pode somar a atuação do dispositivo, incessante em sua rede de elementos também produtores da verdade. Não obstante, essa perspectiva de verdade respalda a utilização de filmes, sejam ou não da ordem do fantástico, para se mobilizar conceitos caros à sensibilidade humana, já que ainda se propaga, por meios e ambientes sociais diversos, o cânone de objetos acadêmicos frequentemente validados apenas por sua “seriedade” ou rigidez, excluindo da categoria agraciada aqueles que abordam assuntos sensíveis e complexos sem necessariamente complexidade de tratamento.

Tanto a ideia de um cânone de objetos propícios à investigação acadêmica como o movimento de sair do domínio deste cânone confirmam a defesa de Foucault (2019, p. 54) de que a verdade “está circularmente ligada a sistemas de poder, que a produzem e apoiam, [além disso], nunca se deixou de admitir que a produção da verdade acarrete efeitos sobre o sujeito”. Nesse sentido, inevitavelmente, o poder arrebatou, em diferentes intensidades, os sujeitos que tomam contato com ele e a ele se circunscrevem.

Também para demonstrar esse arrebatamento por um encaminhamento metodológico foucaultiano, resgatamos Baracuhy e Pereira (2013), que ensaiam considerações sobre a espetacularização dos corpos na mídia, tecendo uma relação entre o que Foucault entende por corpo – “preexiste como superfície e é transformável, moldável por técnicas disciplinares” (BARACUHY; PEREIRA, 2013, p. 318) – e por biopolítica, a tecnologia do poder para a gestão dos homens de forma que “produzam mais para a sociedade. O sujeito tem que ser saudável para que seja produtivo socialmente” (BARACUHY; PEREIRA, 2013, p. 319). A essa relação é indispensável pensar nos dispositivos, no caso das autoras, o disciplinar, o da segurança e aquele que opera ao nível de aspirações e desejos.

Reunindo saberes populares entre a população cerceada pela mídia a respeito de como adquirir o corpo perfeito, Baracuhy e Pereira (2013, p. 321) afirmam que “o corpo é sempre uma interpretação e o olhar interpretativo que o sujeito lança sobre seu corpo depende do olhar lançado pelo outro sobre esse mesmo corpo”. Nesse entremeio de olhares e interpretações funcionam os processos de subjetivação mediados por uma vigilância que é “algo desejado e não desprezado [...] o poder controlador passa a ser desejado como algo positivo e prazeroso” (BARACUHY; PEREIRA, 2013, p. 322), ao que retoma uma importante concepção foucaultiana: de que o poder é positivo e produtivo.

Nesse sentido de produtividade, as autoras também consideram que a relação entre corpo e poder seja paradoxal, à medida que se controla mais o corpo quando se detém maior atenção sobre ele. Atravessado pelos dispositivos, neste caso, da beleza, do bem-estar físico e emocional (para citar apenas alguns), o corpo contemporâneo deve ser saudável e se ajustar às normas. Pela leitura discursiva desse espaço que os dispositivos capturam, “não possuímos uma visão pura do nosso próprio corpo, mas somente uma ‘interpretação’ acerca dele” (BARACUHY; PEREIRA, 2013, p. 329), e semelhantes considerações podem emergir de muitas outras leituras de dispositivos, como esta usada de exemplificação de gesto metodológico.

Ainda no que se entende por genealogia, no âmbito do dispositivo, Foucault considera dois momentos essenciais para a gênese do dispositivo em torno do qual se organizam ordens de poder e saber. Primeiramente, conforme já mencionado, existe a “predominância de um objetivo estratégico”, para que, em sequência,

o dispositivo se constitu[a] como tal e continu[e] sendo dispositivo à medida que engloba um duplo processo: por um lado, processo de *sobredeterminação funcional*, pois cada efeito, positivo ou negativo, desejado ou não, estabelece uma relação de ressonância ou de contradição com os outros; [...] por outro lado, processo de perpétuo *preenchimento estratégico*” (FOUCAULT, 2019, p. 365, grifos do autor).

Como exemplificação do filósofo sobre esse preenchimento estratégico, é citado o meio delinquente, que passou a ser reutilizado com finalidades políticas e econômicas. De maneira semelhante, os momentos supracitados também serão considerados no rastreamento das características do dispositivo musical-cinematográfico para que se observe o que o preenche estrategicamente e qual seria seu objetivo em termos discursivos.

Em suma, ainda tomando as palavras de Foucault (2019, p. 242), “é pelo estudo dos mecanismos que penetraram nos corpos, nos gestos, nos comportamentos, que é preciso construir a arqueologia das ciências humanas”. Assim, nosso empreendimento analítico se pauta nas formas de disposição dos mecanismos culturais, do cinema e da música, mas com direcionamento à maneira pela qual penetram nos gestos e subjetivam os que se inserem na rede do dispositivo musical-cinematográfico.

Mediante essas características e propostas de análise discursiva, percebe-se a existência de jogos de linguagem musical, bem como a inscrição do dispositivo em um jogo de poder¹⁵ em concomitância à linguagem cinematográfica, o qual mexe com o imaginário construído na memória discursiva e o (re)constrói continuamente, como é característico do funcionamento do dispositivo: “quando há ruptura, o dispositivo precisa se reconstruir para capturar novamente o que escapou, por isso, ele tem caráter de atualização constante” (BARACUHY, 2018). Nesse viés, convém referenciar, para tom final desta seção, os elementos básicos de composição do dispositivo e respectivas características, conforme proposto por Deleuze (1996) e que aqui se sumariza:

- saber, poder e subjetividade e suas respectivas linhas estão sujeitos a variações e derivações, são cadeias de variáveis;
- a primeira dimensão são as curvas de visibilidade, cada dispositivo possui seu próprio regime de luz para constituir o visível e o invisível;

¹⁵ Conforme Foucault (2019, p. 367), “o dispositivo, portanto, está sempre inscrito em um jogo de poder, estando sempre, no entanto, ligado a uma ou a configurações de saber que dele nascem, mas que igualmente o condicionam”.

- a segunda dimensão são as curvas de enunciação, pelas quais se distribuem posições para se fazer falar. Somadas às de visibilidade, definem regimes pelo visível e pelo enunciável;
- a terceira dimensão se define pelas linhas de força, as quais agem como flechas entrecruzando todo o dispositivo e podendo cobrir ou retificar as linhas anteriores, é a dimensão do poder;
- por fim, as linhas de subjetivação pelas quais se desenvolve o si próprio, por oferecerem fuga, uma transposição em relação às linhas de força por meio de regras de orientação de si próprio.

Ainda resgatando a impossibilidade de se descrever um arquivo em sua totalidade – e estendendo tal fato ao dispositivo –, muitas das linhas mencionadas podem se situar nas subcamadas do dispositivo, e vale reiterar que elas não se excluem entre si, mas se interligam de forma a sustentarem o objetivo estratégico inerente ao dispositivo.

Em vista do pressuposto de que há um dispositivo, ao qual se pode atribuir a nomenclatura de musical-cinematográfico, em constante atualização e que se organiza conforme os elementos supracitados, detalhamos adiante pormenores da seleção do *corpus* instituído (com apoio de passagens de Foucault e de outros teóricos do campo do cinema), do qual se retiram excertos para a formação das sequências enunciativas, de forma que seja possível delinear o funcionamento do dispositivo e suas estratégias de organização.

2.3 DA SÉRIE ENUNCIATIVA PARA A INVESTIGAÇÃO DO DISPOSITIVO AUDIOVISUAL

Conforme as constatações foucaultianas, o sujeito que realiza a pesquisa encontra-se inserido em uma ordem de discursos, e “[...] ninguém entrará na ordem do discurso se não satisfazer a certas exigências ou se não for, de início, qualificado para fazê-lo” (FOUCAULT, 2014, p. 35). Dessa forma, a série enunciativa é especificamente construída pelo recorte que realizamos a esta pesquisa: cenas extraídas de *Viva, a vida é uma festa* e *Up, Altas aventuras*, as quais se constituem enunciados, que são organizados em sequências enunciativas. Assim, a musicalidade discursiva no meio cinematográfico é acessada por essas SEs pelas quais cartografamos como se compõem as relações de saber e poder nessa materialidade específica. Tal corte também se justifica em vista da

impossibilidade da descrição total do arquivo do saber cinematográfico musical ou do cinema de animação.

Por esse caminho, é possível desenvolver um estudo das condições que permitem à compreensão tomar seu lugar, o que dá existência a determinadas “sociedades de discurso” como Foucault (2014, p. 36) intitula, e nelas “a troca e a comunicação são figuras positivas que atuam no interior de sistemas complexos de restrição”. Enfim, em uma sumarização que bem representa essas características, “o discurso nada mais é do que um jogo de escritura, [...] de leitura, [...] de troca” (FOUCAULT, 2014, p. 46).

A partir dessa postura, podemos delinear o tipo de análise empregado, que toma o enunciado como unidade de estudo do discurso. Estabelecem-se, então, dois gestos metodológicos de Michel Foucault (2008):

- isolar a instância do acontecimento discursivo para não o relacionar à atividade fundadora de um autor, de uma época – uma vez que não se busca uma continuidade ininterrupta ou a origem de uma história global –, mas sim a outros enunciados;
- recortar uma série enunciativa para verificar as relações entre os elementos dessas séries e o modo como eles significam e constroem sentidos sobre o acontecimento.

Com a orientação desse método e no esforço de atender aos objetivos propostos, é descrito, a seguir, o processo de constituição da série enunciativa da qual foram extraídas as sequências, pensadas de forma que fosse possível responder à pergunta de pesquisa.

Para uma sistematização dos passos seguidos, a seleção de segmentos foi feita primeiramente pela captura dos filmes de seus respectivos DVDs, pelo recorte de cenas e pelo acesso à trilha sonora reunida em álbuns no aplicativo Spotify. Com esses processos concluídos, construímos categorias prévias para a separação das cenas, as quais passaram por refinamento com algumas exclusões para, então, novas categorias serem construídas.

Tratando-se de uma pesquisa discursiva foucaultiana, o fator **regularidade** foi um, se não o principal, elemento motivador para os recortes e (re)organizações das cenas em sequências. A partir delas, em primeiro plano, foram separadas as categorias “Música corrobora à imagem” (C) e “Faixas cantadas” (FC) para as cenas de *Viva, a vida é uma festa*; por sua vez, para *Up, Altas Aventuras* foram feitas as categorias “Música-tema” (T) e também “Música corrobora à imagem” (C). Para ambos os filmes, as ocorrências de cenas que não se inseriam nessas categorias foram separadas em uma terceira, de faixas aleatórias, que, eventualmente, pudessem ser resgatas no processo de análise. No capítulo

4, fazemos a descrição desse processo de formação das sequências enunciativas – que alteraram essas categorias primeiramente postas no decorrer do estudo –, juntamente à descrição do dispositivo, como almeja o objetivo geral da pesquisa.

Para a seleção inicial das cenas, o critério seguido foi o de escolha pelo acompanhamento musical, independentemente do momento em que se encontrava a narrativa. Com o auxílio de *softwares*¹⁶ de captura de quadros sequenciais, cada cena selecionada foi decomposta em *frames*, os quais são utilizados para ilustração e/ou exemplificação dos pontos principais da análise. Vale destacar que **todos os direitos de obra pertencem à Walt Disney Studios e à Pixar Animation Studios**, e os *frames* aqui reproduzidos são resgatados sem intenção de fins lucrativos ou de violação aos direitos autorais, servindo puramente para fins acadêmicos de investigação.

Tratando-se de um material semiológico, não apenas as cenas constituem o objeto de pesquisa, mas também o material sonoro. Por meio da plataforma Spotify de reprodução de músicas, obtivemos acesso ao álbum da trilha sonora de cada filme com as faixas de áudio, sendo selecionadas aquelas que foram reproduzidas em concomitância às cenas já escolhidas. Cada faixa tem a média de três a quatro minutos e, inevitavelmente, no caso de *Viva*, a letra das canções performadas com voz também foi procurada para análise em *sites* de letras de canções.

Para construir um estudo com respaldo abrangente, mas ciente das limitações pela diversidade de entradas possíveis ao material e com a teoria, também buscamos as cifras melódicas e partituras de algumas das faixas das trilhas. As notações musicais, pelas limitações necessárias a esta pesquisa, são utilizadas para exemplificação e ilustração do aspecto sonoro igualmente integrante do objeto e para atender ao segundo objetivo específico, de analisar essa constituição sonora em nível técnico.

Em vista do já mencionado fator de alcance dos filmes de animação, um olhar atento ao seu respectivo dispositivo musical-cinematográfico se justifica pelos possíveis efeitos subjetivadores que emergem na rede microcômica que os filmes constroem, especialmente os adotados para este estudo. Suas temáticas envolvem questões bastante caras à sensibilidade humana e à diversidade cultural, bem como tocam aspectos da memória, um dos pontos fundamentais aos estudos discursivos de Foucault. Em

¹⁶ Os *softwares* utilizados realizam a decupagem de um segmento de vídeo em *frames* no formato de imagens JPG, extraídos em intervalo de quadros ou de segundos. No caso dos *frames* aqui extraídos, foi utilizada a extração de intervalo de 50 quadros por arquivo de vídeo.

concomitância a ele, alguns pontos de autores do cinema são detalhados a seguir, também no sentido de contribuir à compreensão da constituição do dispositivo aqui em foco.

2.3.1 Das vozes do e sobre o cinema

As vozes de alguns dos principais teóricos que tratam da imagem e do som na sétima arte, embora não sejam os delimitadores principais, dialogam com o estudo discursivo do cinema pela sua materialidade semiológica. Mais por um esforço de delineamento de características do material fílmico, por meio da revisão de alguns dos conceitos tidos como essenciais no campo cinematográfico, esta seção pontua definições e conceitos caros ao referido campo, com base em literaturas da área (AUMONT, MARIE, 2004; FOSSATI, 2009; RANCIÈRE, 2009; XAVIER, 2005), para que se tenha em mente quais facetas de sua natureza saltaram aos olhos desde o momento de planejamento da pesquisa.

O resgate desses estudos, vale dizer, resulta por fazer parte do objetivo de estabelecermos pontes teóricas entre diferentes campos do saber para a análise discursiva que pode descrever o funcionamento do dispositivo musical-cinematográfico, uma vez que o enunciado não se apresenta totalmente visível e se situa para muito além de textos escritos e/ou falados. Nesse sentido, ao mesmo tempo em que é oculto por algumas das forças que o compõe, é visível por entre os saberes anteriores à sua manifestação linguística (seja ela verbal ou não). No presente caso dos enunciados fílmicos que permitem vislumbrar o dispositivo em questão, os saberes de áreas adjacentes se constituem parte de sua descrição, logo, é uma das partes do caminho para atendermos ao objetivo de descrever o dispositivo musical-cinematográfico.

Dessa forma, com a análise individual das cenas que permaneceram na pesquisa após o refinamento das categorias iniciais, destacamos que a discussão se direciona pelo olhar foucaultiano dirigido ao dispositivo musical-cinematográfico, em um esforço de abstração que promova conhecimentos suplementares aos já conhecidos do discurso.

Um ponto estreitamente ligado ao olhar dirigido ao cinema como um meio discursivo se encontra em Aumont e Marie (2004, p. 9), uma vez que esses autores consideram que “as condições materiais, e sobretudo psicológicas, da apresentação [do filme] ao público, e a cada espectador em particular, são modeladas pela existência de uma instituição, socialmente aceita e economicamente viável”. É bastante clara a inserção do mundo cinematográfico em uma ordem discursiva e social que se constitui de

instituições legitimadoras (conforme mencionado no capítulo anterior), de forma que um sistema econômico lucrativo em muito interfere na produção e no alcance de repercussão do produto fílmico.

Ainda assim, estar nos meados de tal sistema econômico não impede que o filme se desenvolva plenamente em suas capacidades de subjetivação do espectador; pelo contrário, a legitimação, seja em números de investimento financeiro, seja pelo rendimento que um elenco ou enredo promova ao estúdio produtor, também envolve termos artísticos de sensibilidade, uma vez que diferentes sensibilidades são expostas ao espectador, em tempo e espaço diferentes, logo pode acontecer a formação de comunidades, sensibilidades coletivas. Ao observamos a prática de ir ao cinema ou mesmo assistir a um filme em outros ambientes, constatamos que

Sentado no escuro, num estado de inevitável passividade, o espectador não domina a sucessão das imagens, e rapidamente é submergido pela cadência da projecção; a todo o momento o filme oferece-lhe uma importante quantidade de informações sensoriais, cognitivas e afectivas (AUMONT; MARIE, 2004, p. 43).

Em vista dessa grande quantidade de informações que toca diversos sentidos simultaneamente, as possíveis análises fílmicas – quer pelo âmbito discursivo, quer por outras lentes de leitura – se situam no nível descritivo e não modelador. Contudo, assim como a perspectiva foucaultiana ressalta que o arquivo é indescritível em sua totalidade, a análise do filme ou de qualquer uma de suas cenas não prevê uma descrição exaustiva de todos os elementos imagéticos e sonoros, e a própria escolha do que ser descrito se constitui parte da leitura e do exercício analítico, seja esta escolha explícita ou não.

Já no exercício de escolha a respeito do que descrever e analisar, estendemos as considerações de Rancière (2009) ao cinema, pois, ao tratar do regime ético das imagens, o autor afirma que, em tal regime, “trata-se de saber no que o modo de ser das imagens concerne ao *ethos*, às maneiras de ser dos indivíduos e das coletividades” (RANCIÈRE, 2009, p. 29). Nesse sentido, podemos considerar a discursivização dos modos de ser que as imagens realizam no cinema animado como agentes dos modos de ser das coletividades. Além disso, as imagens também possuem um regime estético:

Distinção de um modo de ser sensível próprio aos produtos da arte. [O regime estético] remete, propriamente, ao modo de ser específico daquilo que pertence à arte, ao modo de ser de seus objetos. [...] as coisas da arte são identificadas por pertencerem a um regime específico do sensível (RANCIÈRE, 2009, p. 32).

Logo, tomando as animações e mesmo qualquer outro objeto fílmico, notamos seus respectivos modos de ser específicos da arte que é o cinema, envolvendo os múltiplos sentidos auditivos e visuais. Mais do que classificar uma produção como arte ou não arte, seu pertencimento a um regime do sensível nos leva à compreensão dos modos pelos quais o sensível é partilhado por um filme, como será demonstrado no capítulo 4 com as análises das sequências enunciativas que se guiam por uma descrição das maneiras pelas quais os elementos se organizam em ordem de produzir enunciados e discursos.

Retornando a Aumont e Marie (2004, p. 67), a respeito da descrição já em exercício neste trabalho, vale destacar que “a descrição, como qualquer transcodificação, é selectiva, [...] possui sempre vários níveis de significação”. Logo, ao usarmos como chave de entrada a perspectiva sonora-musical discursiva, muitas funções podem se mostrar: explicação, caracterização, descrição (AUMONT; MARIE, 2004, p. 194). Em suma, a própria seleção do que descrever demonstra o método de análise também já exposto anteriormente, e cada uma das funções identificáveis no material convergem, a certo ponto, para que o processo subjetivador de quem assiste se realize.

Como existem esses muitos níveis de significação, não é arriscado dizer que o microcosmo apresentado por uma produção cinematográfica funciona como tal: independente, ainda que ligado aos índices de realidade pelos quais o cinema se atrela ao mundo do espectador, mas com funcionamento próprio. Xavier (2005) contribui para as reflexões deste aspecto, uma vez que lê o espaço cinematográfico como aquele que sugere “sua própria extensão para fora dos limites do quadro, ou também a apontar para um espaço contíguo não visível” (XAVIER, 2005, p. 20), e este quadro não necessariamente precisa ser a tela do cinema, mas qualquer dos dispositivos eletrônicos pelos quais se pode reproduzir um filme.

Tendo isso em vista, entendemos que o que é apresentado para o espectador é uma faceta do que realmente pode existir para além dos limites do quadro, assim como, por meio dos processos subjetivadores, o sujeito que assiste pode estender sua compreensão daquele universo para além do que lhe é apresentado, em um nível interpretativo do discurso permeado pelo dispositivo musical-cinematográfico, no qual tomou o lugar de quem vê e ouve por determinado período de tempo. Um dos elementos essenciais a esta abertura para além do quadro é o movimento de câmera.

O movimento de câmera é [...] reforçador da tendência à expansão. [...] reforça a impressão de que há um mundo do lado de lá, que existe independentemente da câmera em continuidade ao espaço da imagem percebida. Tal impressão permitiu a muitos estabelecer com maior intensidade a antiga associação proposta em relação à pintura: o retângulo da imagem é visto como uma espécie de janela que se abre para um universo que existe em si e por si (XAVIER, 2005, p. 22).

Neste lugar, mesmo com a limitação de “ver o que a câmera vê”, múltiplos pontos de vista podem ser construídos, pois a tendência à expansão dos movimentos de câmera pode se realizar no acompanhamento de diferentes personagens, ou por técnicas panorâmicas de visão do espaço ou, ainda, por mudanças de planos por meio das quais se vê múltiplas perspectivas em um curto espaço de tempo. Ainda que Xavier (2005) não trate especificamente do cinema animado, essa possibilidade pode ser oferecida nesse gênero no momento da regulagem/montagem que vai buscar a focalização de acontecimentos com os quais o filme se constituirá, o que delineia a relação tecnologias de poder + tecnologias de animação, pois a escolha do que será mostrado se constitui um exercício de poder, bem como a noção da tela como janela corrobora a ideia de o microcosmo ser um espaço heterotópico dentro de outro espaço, que é o cinema.

Dessa forma, na ação de se estender para além do que lhe é apresentado, o sujeito dispõe de uma margem para se mobilizar em relação aos produtos cinematográficos, margem esta que envolve vários materiais além do filme, que também estão na rede de poder que inclui as mencionadas tecnologias da animação. Essas complementariedades ao universo da obra podem se dar em momento cronológico anterior ou posterior ao momento de assistir a película: por um trailer *on-line*, por resenhas e críticas em fontes diversas, ao tecer comentários em diversos ambientes de vivência (com a família, com amigos, na internet), dentre outros.

Assim, ao analisarmos de perto as modalidades enunciativas constituintes desse discurso, notamos que as posições de sujeito mudam, uma vez que além da posição de ver e ouvir, o sujeito pode tomar a de quem fala sobre a produção cinematográfica, no âmbito da comoção em tomar a atitude de ir ao cinema, ou de reunir colegas para assistirem ao filme juntos, ou de ele próprio, após assisti-lo, elaborar comentários e/ou resenhas. Novamente com menção à Rancière (2009, p. 36), “o regime estético [...] começou com as decisões de reinterpretação daquilo que a arte faz ou daquilo que a faz ser arte. [...] é antes de tudo um novo regime da relação com o antigo”, ou seja, ampliar interpretações ou mesmo mudar opiniões antigas mediante a novas execuções de uma produção cinematográfica também é uma forma de afirmar como arte.

Vale dizer que não é da instituição crítica do cinema que este sujeito fala, mas de um lugar que ainda modela em muito o discurso fílmico, mesmo sem ser formalmente uma instituição, que é o lugar do espectador/apreciador do cinema. Este mesmo indivíduo não é o sujeito espectador em qualquer lugar, pois assume outras posições em outras ordens e essas posições não se anulam mutuamente, conforme a explicação que Foucault (2008) oferece dessas modalidades, que discutimos nas seções anteriores.

Diante dessa extensão que a produção artística pode alcançar, é necessário o corte preconizado pela teoria foucaultiana, a separação de enunciados que constituem o caminho pelo qual podemos descrever as séries e os dispositivos. Como já mostrado, o corte na extensa dispersão de produções do cinema para esta pesquisa se deu nos filmes de animação e, posteriormente, em suas respectivas trilhas sonoras; destarte, as considerações que se seguem dizem respeito a essa modalidade fílmica.

De acordo com Fossatti (2009, n. p.), muitas das animações se perpetuam por entre públicos e pelo tempo devido a “sua técnica, estética e sensibilidade para dar vida a suas criações [...] por gerações, abrindo espaço para a vivência individual de fantasias inusitadas, sob um corpo comum”. A autora também ressalta que este gênero cinematográfico é sustentado pelo que se chama “metamorfismo universal”, que consiste, basicamente, na possibilidade de tudo criar e tudo se transformar, sem obediência a leis físicas ou ao tido como naturalmente correto na ordem do mundo real. Novamente, o cinema de animação possui técnicas próprias, seja em duas ou três dimensões, logo, podemos considerar que o dito metamorfismo encontra uma área ainda mais ampla de manobra nas técnicas de animação.

É possível também perceber, diante desses detalhes, que tal metamorfismo, somado à sensibilidade, é uma das técnicas de que se vale o dispositivo musical-cinematográfico, quanto às animações, para capturar seu público e estender seu domínio de subjetivação tanto ao sujeito espectador infantil (o “alvo”, por assim dizer, das produções animadas), que se encanta e prende sua atenção pelo mundo fantástico e constante humor inerente, quanto ao de qualquer outra faixa etária, o qual também pode se encantar pelo mesmo mundo em uma espécie de resgate à imaginação, em um efeito de reviver, por certo período de tempo, o mesmo encanto e humor que pode ter experienciado em um momento anterior de sua vida.

Esse movimento de que se vale as animações, na captura da atenção de indivíduos que se encontram em diferentes momentos de suas vidas, reforça a tese de uma história descontínua na qual inevitavelmente todos estão inseridos, mas que apresenta

regularidades que, quando colocadas em conjunto pelo corte que se realiza na gama de enunciados, nos permite vislumbrar as posições de sujeito que podem ser assumidas pelos indivíduos.

Um breve exemplo ilustra o movimento: um indivíduo, aos sete anos de idade, tem como animação preferida *A Bela e a Fera*, por causa dos personagens de objetos animados no castelo da Fera e pela música-tema, *Beauty and the Beast*, presente em sua trilha sonora. Ao reassistir a animação, já em meados dos trinta anos, ele ainda se emociona com a música, mesmo que o roteiro agora lhe pareça enfadonho e com os ditos “furos” de história. A canção significa diferentemente para o indivíduo nesses momentos distintos de sua vida; ao cortá-los e colocá-los em paralelo, percebe-se uma regularidade: o gosto do indivíduo pela canção, o qual pode lhe constituir um sujeito sensível às composições clássicas ou, ainda, um sujeito que compõe suas memórias afetivas por meio de canções ou experiências que lhe recordem a sensação de ouvir sua canção preferida. Enfim, ele pode ocupar diversas outras posições que estejam intrincadas com a experiência da subjetivação fílmica, realizada pelo produto de animação.

Por que o gênero animação? Frequentemente, vemos artigos reunindo filmes de animação que fizeram um sucesso estrondoso de bilheteria ou, ainda, listas de animações que comovem “todos os públicos”, como a compilação referida na parte introdutória deste trabalho; logo é perceptível o domínio de sensibilidade inerente ao gênero, moldável o suficiente para se estender por muitas posições de sujeito ocupáveis por indivíduos bastante heterogêneos entre si. Nessa empreitada, as técnicas, procedimentos de montagem e custos de produção sofreram mudanças e desvios desde a emergência do cinema animado.

Para que o chamado *efeito phi* – “aquele que promove a impressão de movimento” (FOSSATI, 2009, n.p.) – fosse aprimorado para entregar produtos animados que possuísem índices de realidade do psicológico humano, mas que não usasse necessariamente apenas de leis e potencialidades humanas, diversos acontecimentos tomaram lugar na evolução do fazer animações. O quadro a seguir reúne alguns desses acontecimentos, mas, convém ressaltar novamente, não visando ao traçado de uma linha cronológica ininterrupta, mas sim no sentido de recuperarmos alguns dos cortes que essa linha sofreu, as rupturas arqueológicas que permitiram a este gênero e às suas respectivas técnicas permanecerem em constante evolução e reconfiguração.

Quadro 3 – Resumo arqueológico de acontecimentos a respeito do cinema de animação

Acontecimento histórico	Para o cinema de animação
1908 – Emile Cohl produz <i>Fantasmagorie</i>	Técnica <i>frame a frame</i> para que houvesse movimentos fluídos.
1921 – Propagação da animação elástica	Não havia mais limites humanos para os personagens, que importavam características como esticar, encolher e se adaptarem a formas diversas.
1928 – <i>Mickey, o navegador</i>	Entra em cena a animação sonora.
1937 – Câmera multiplano	O uso de cinco lâminas para o desenho dos personagens se revelou trabalhoso demais ao cinema animado.
1940 – <i>Fantasia</i> e Mickey Aprendiz de Feiticeiro - Proposta da <i>United Productions of America (UPA)</i> para economia de traço.	- A combinação de “música erudita com desenhos animados, numa sinfonia de cores, formas e sons” (FOSSATI, 2009, n.p.). - Junto à economia existia um conteúdo satírico e conciso em oposição às propostas da Disney.
1950-1960 – Animações para televisão e a técnica Hanna-Barbera ¹⁷	Reação da Disney à simplificação de traço e da qualidade das animações do conceito UPA, como opção de barateamento de custos sem perda da estética.
1989 – Era de Ouro	<i>A pequena Sereia</i> (1989) e <i>A Bela e a Fera</i> (1991) marcam a retomada do gênero pelas produtoras em forma de longa-metragem.

¹⁷ William Hanna e Joseph Barbera foram os responsáveis pela técnica, iniciada no departamento de animação da Metro-Goldwyn-Mayer (MGM) e caracterizada pela simplificação. Conforme Fossatti (2009, n.p.), a técnica se valia de “poses-chave demarcadas pelo movimento das extremidades de seus personagens. Assim, tais quadros podiam ser aproveitados em animações subsequentes, simplificando o trabalho dos animadores, baixando os custos e favorecendo o lançamento contínuo”. Alguns personagens icônicos criados por Hanna-Barbera são os *Flintstones*, *Zé Colmeia*, *Scooby-Doo*, *Manda-Chuva* e *Pepe Legal*.

1994 – <i>O Rei Leão</i>	“Envolto por um conteúdo denso, elevou a beleza estética e a emoção” (FOSSATTI, 2009, n.p.), como uma entrada à abordagem de conteúdos sensíveis pela aliança de som e imagem que as animações apresentavam a um público não mais somente infantil.
--------------------------	---

Fonte: Elaborado pela autora, 2022.

Apenas por fins de organização, os acontecimentos foram dispostos conforme os anos e a cada reconfiguração de técnica ou de aceitação no mercado (ousa-se dizer, a cada reconfiguração dos dispositivos que atravessavam o cinema), que marca uma ruptura que levou os envolvidos na indústria cinematográfica a repensarem suas manobras. A cada “novidade” de um acontecimento, percebemos a reconfiguração do preenchimento estratégico do dispositivo, de maneira que pudesse atender à urgência histórica que se apresentou em cada época, fosse aprimorando técnicas de animação ou estendendo essas técnicas para além do cinema, como para a TV.

É notável que diversas produtoras disputavam o parâmetro de avaliação, mesmo com a Disney se sobressaindo no que dizia respeito à qualidade e tendo suas produções (*Mickey, o navegador; Fantasia; Rei Leão*) e técnicas (como a de Hanna e Barbera) como as determinantes do padrão a ser seguido para se alcançar sucesso na Hollywood das animações. Independentemente de qual produtora provinham as diferentes formas de fazer um cinema animado, estas objetivaram certos indivíduos, a partir de campos de saber, para estabelecer normatividades pelas quais os filmes e outras produções poderiam ser avaliados ou obteriam maior alcance de público. Resgatando Foucault (2014, p. 210):

Os circuitos da comunicação são os suportes de uma acumulação e centralização do saber; o jogo dos sinais define os pontos de apoio do poder; a totalidade do indivíduo não é amputada, reprimida, alterada por nossa ordem social, mas o indivíduo é cuidadosamente fabricado, segundo uma tática das forças e dos corpos.

Nesse sentido, é possível que tracemos o seguinte exemplo. O circuito da comunicação cinematográfica, no decorrer de seus acontecimentos descontínuos, acumulou saberes a respeito do que seria uma boa produção fílmica de animação, bem como sobre quais técnicas fariam essas produções gerarem lucro (como discutido adiante a respeito do nicho financeiro). As instituições envolvidas, principalmente produtoras e estúdios, foram estabelecendo normatividades, objetivando o público: quem pode/vai assistir a este filme? Quantas vezes ele deverá ser reproduzido e para quantos indivíduos?

Como serão conciliados todos os setores de imagem e som para que haja lucro? Todo esse sistema se torna um ponto de apoio do poder, o qual, no seu caráter positivo, irá produzir subjetividades.

Novamente com respaldo em Foucault (2014), as instituições de poder não foram simplesmente “postos de ordem” de determinadas disciplinas, “tornaram-se, graças a elas, aparelhos tais que qualquer mecanismo de objetivação pode valer neles como instrumento de sujeição, e qualquer crescimento de poder dá neles o lugar a conhecimentos possíveis” (FOUCAULT, 2014, p. 216). Dessa forma, não apenas a produtora de Walt Disney atuava nessa determinação do que era um material digno de chegar às telas, mas também o setor financeiro já visava baixos custos para altas e contínuas demandas, as quais gerariam um lucro também contínuo.

Este lucro se mostrou com o advento da computação gráfica, com a qual se estabeleceu solidamente o mercado de entretenimento intitulado cinema de animação (FOSSATTI, 2009), como um acordo entre o que as técnicas ofereceriam de melhor com orçamentos equilibrados. Não podemos desconsiderar, além disso, que tais técnicas da animação que pretendiam atingir o mercado estão ligadas às tecnologias do poder, como Foucault destaca (2014, p. 216) ao tratar do duplo processo dos sistemas tecnológicos: “arrancada epistemológica a partir de um afinamento das relações de poder; multiplicação dos efeitos de poder graças à formação e à acumulação de novos conhecimentos”. Logo, as técnicas e os novos conhecimentos a elas aliados são constituintes do dispositivo fílmico, que pretende estender seus domínios socialmente.

Adjunto à técnica computadorizada, é possível vermos mais nitidamente os saberes que entrecruzam esse mercado, também em relação: ao público-alvo (de crianças que não passariam mais do que uma hora na frente de uma tela à grande abrangência de idades) e aos conteúdos emocionais das produções (assuntos diversos, desde tabus a problemas psicológicos retratados de maneira sutil e não menos significativa), para citar apenas alguns.

Para diferentes tons de sensibilidade, visto o conteúdo satírico que acompanhou os desenhos para a televisão, as produções em computação gráfica se tornaram incisivas de maneira a contribuírem “com a formação de personagens complexos, envoltos por valores emocionais e dotados da mesma naturalidade observada nas produções anteriores” (FOSSATTI, 2009, n.p). Em vista da expansão do grau de complexidade, podemos constatar que “o conteúdo destas produções, muitas vezes, remete o espectador a dilemas existenciais, amenizados pelo onírico e pela fantasia que os envolvem”

(FOSSATTI, 2009, n.p). Assim, importa mais o envolvimento e seu grau de sucesso no processo subjetivador do que quão realista as personagens pareçam ou quão realista sejam retratados os males sociais, novamente, sem desconsiderarmos as técnicas de poder que, por meio das tecnologias de animação, atuam na constituição do sujeito espectador.

Como já mencionado em seções anteriores, o método isolado não pode apresentar um conjunto de verdades irrefutáveis, logo, nesse diálogo proposto entre discurso e cinema, múltiplos saberes emergem e se cruzam. A própria retomada e breves referências aqui feitas aos trabalhos de estudiosos da linha do discurso foucaultiano e o resgate de determinados conceitos do campo analítico do cinema e das animações demonstram o método de Foucault de escavar saberes, operar um corte e procurar o “como se faz”, “o que se diz sobre” determinado objeto, instituição ou qualquer outra instância social passível de análise. Em vista do caráter semiológico dos enunciados aqui tratados, após o traçado do caminho discursivo e cinematográfico, nos dedicamos às peculiaridades do saber musical no capítulo seguinte.

Com essas constatações e para finalização deste capítulo, lembramos que o olhar discursivo voltado ao dispositivo musical-cinematográfico, por meio da trilha sonora de filmes de animação, possui seus limites que, primordialmente, pretendem não se esgotar em si mesmos. Esse olhar almeja abrir novos caminhos por entre as relações de poder que constituem o tecido social, um poder que não é centrado e se movimenta por meio dos saberes circulantes. Da proposta da análise discursiva de produções cinematográficas, tantas outras podem encontrar terreno para se desenvolverem, tornando a pesquisa humanística cada vez mais rica no campo científico, seja ela discursiva, imagética, sonora ou a junção de todas essas materialidades.

3 POR UMA ESTÉTICA DO SABER MUSICAL

Ainda que o material de análise não se restrinja à parte musical constitutiva do produto cinematográfico – como se procura demonstrar no decorrer deste estudo, por meio de uma argumentação em prol da significação dos elementos semiológicos em conjunto –, detemos uma atenção especial, neste capítulo, à maneira como se compreende a natureza do elemento musical discursivamente.

Para tanto, tomamos como base as contribuições de Cazarim (2019), em um entrecruzamento da área da música com a do discurso, também recorrendo à Paschoal (2016; 2017), tanto para compreensão de peculiaridades técnicas dessa área artística como para atendimento ao segundo objetivo específico pautado na introdução deste trabalho: analisar a constituição das sequências audiovisuais na série em nível técnico musical e a atuação dessas particularidades como componentes do dispositivo musical-cinematográfico para a formação de posições de sujeito.

Dessa maneira, para adentrar às alianças que a teoria discursiva foucaultiana pode estabelecer com a teoria musical, não é possível desconsiderar que

o que se põe à disposição do público é o que ele escuta. E o que de fato ele acaba escutando, porque é o que lhe é proposto, reforça um certo gosto, estabelece os limites de uma capacidade bem-definida de audição, delimita cada vez mais um esquema de escuta (FOUCAULT, 2009, p. 394).

Esta afirmação de Foucault nos auxilia a entender a delimitação de certos públicos para certos gêneros cinematográficos e musicais, com base não apenas em um critério, mas em vários aspectos sociais e do poder que margeiam os indivíduos. Desde faixa etária até disponibilidade de acesso aos suportes em que os filmes e canções são veiculados, o público que tem contato com as produções, assim como com a música, cria seu próprio esquema de escuta e suas próprias preferências.

Nesse sentido, encontramos também um ponto-chave das contribuições de Michel Foucault para os estudos discursivos, que se reflete em estudos musicais: a singularidade de um sistema de produção. Conforme já explanado no capítulo anterior, a singularidade diz respeito à propriedade de um enunciado de ser repetido, expandido, esquecido, transformado, mas nunca ser o mesmo. Analisando o enunciado de acordo com as modalidades enunciativas propostas por Foucault (2008), ao mesmo tempo compreendendo que a formação de um objeto de pesquisa envolve várias instâncias

delimitadoras e posições de sujeito, é possível compreender o âmbito singular no qual cada enunciado emerge em diferentes épocas, proferido por diferentes sujeitos em diferentes lugares, ainda que os signos verbais ou semiológicos, por exemplo, sejam os mesmos.

Consoante a Cazarim (2019, p. 49), “um sistema específico de saber atravessaria do simples ‘discurso’ sobre o som à sua presença audível, ou, ainda, à determinação dos ‘conteúdos sensíveis’ postos em jogo em técnicas de composição e obras musicais”. Logo, o aspecto singular atrelado a cada composição melódica é um dos caminhos para se apreciar a sensibilidade inerente à produção musical, mesmo que não posta em concomitância com materiais imagéticos.

Valendo-nos da singularidade, no nível teórico, é possível estabelecermos algumas categorias de análise para este discurso, que conta com material sonoro. Além das já mencionadas (modalidades enunciativas, o “quem fala?” e “de onde fala?”, por exemplo), a sensorialidade da música se encontra em um nível mais técnico e também é posta em jogo em sua emergência discursiva. Independentemente da materialidade em que é reproduzida – sonora, ao se ter uma música executada, ou gráfica, quando se lê uma partitura –, o que pode ser analisado é o “nível específico da descrição arqueológica em que a música emerge como saber” (CAZARIM, 2019, p. 48), no cruzamento que este saber realiza com o saber discursivo pela perspectiva arqueogenealógica de Foucault.

Dessa forma, os elementos discursivos somados à categoria técnica da sensorialidade se constituem primordiais a um estudo cirúrgico do saber musical. Este saber, bem entendido, não se limita a

um conjunto de conhecimentos ou um domínio prático, mas [é] uma *forma* de cruzar os signos musicais sensíveis e conceituais, de atravessá-los, constituí-los, limitá-los, referenciá-los mutuamente – determina a emergência de sistemas de enunciados e signos sonoros, cuja especificidade constitui, por sua vez, a possibilidade de distinguir as diferentes *funções discursivas* que conceitos e técnicas assumem (CAZARIM, 2019, p. 48, grifo do autor).

Em direção semelhante à que o autor propõe, notamos que os conceitos e as técnicas musicais assumem funções discursivas em seus distintos meios de enunciação, logo, uma execução musical em um material fílmico (seja de animação, seja de outro gênero) não tem a mesma função discursiva de uma execução a céu aberto de uma orquestra ou em um espaço arquitetônico de um teatro, no qual algumas regras precisam ser seguidas. Em suma, os sujeitos envolvidos nesse processo discursivo também não

possuem as mesmas funções, visto que uma execução ao vivo necessita de músicos presentes com seus instrumentos, ao mesmo tempo em que a reprodução de uma gravação desses músicos pode se repetir infinitamente quando colocada como a trilha sonora de um filme.

A respeito dessas diferentes técnicas, encontramos em Paschoal (2017) constatações a respeito da repetição no discurso musical, a qual, conforme o autor, pode assumir a forma de “figura retórica propriamente dita” e de “recurso expressivo” (PASCHOAL, 2017, p. 217). Neste estudo, a técnica de repetição é exclusivamente posta em comparação à retórica, mas nessa posição é possível perceber que o subsídio do convencimento está na ação de **despertar e mover afetos**.

Esta ação pode ser aproximada à perspectiva de Rancière (2009) de uma partilha do sensível, pela qual se dá a “constituição de um mundo sensível comum, uma habilitação comum, pelo entrelaçamento de uma pluralidade de atividades humanas” (RANCIÈRE, 2009, p. 63). O autor ainda considera que é nessa partilha que reside a relação do trabalho com a excepcionalidade artística, de modo que a arte, em sua prática, não se coloca como exceção de outras práticas, mas sim como um modo de reconfigurar – aqui, acrescentamos despertar e mover – os modos de ser e dizer em outras instâncias sociais. Consideremos, nesse sentido, como o contato cotidiano com práticas artísticas, sejam musicais, plásticas ou audiovisuais, age nas condutas que tomamos para conosco e com outros sujeitos¹⁸.

Nesse caminho, consciente das muitas maneiras artísticas que tomam lugar no campo de vivência social, Paschoal (2017) também considera que, ao contrário do que se tem como difundido, não é apenas no estrato cantado que podem residir as figuras retóricas na música, mas no nível musical “puro”, que define como “aquele que não é condicionado por outro elemento” (PASCHOAL, 2017, p. 221), também se encontram as mais elementares ferramentas da repetição. Diante disso,

Não se fala [...] de persuasão em música, como no sentido retórico, mas veremos que muito se diz em relação aos afetos, por meio dos quais, justamente, se convence e se persuade, ou seja, ao se falar da possibilidade de aproximação entre as duas artes pela via do objetivo principal do discurso retórico, devemos dizer que esse expediente está intrinsecamente relacionado à “arte” de despertar e mover afetos (PASCHOAL, 2017, p. 218).

¹⁸ Na perspectiva defendida por Rancière (2009), o que afeta um indivíduo também afeta o outro, assim o sensível seria o “afeto que afeta”.

A título de ilustração dessa moção de afetos, reproduzimos trechos da partitura da canção *Married Life*, motivo musical condutor de toda a narrativa de *Up, Altas aventuras*, conforme expomos no capítulo referente à descrição do dispositivo musical-cinematográfico. Nesta versão, na indicação de andamento, encontramos a sugestão de 175 bpm (batidas por minuto) junto à palavra *Lively*, em tradução livre, “vivamente”, conforme mostrado na Figura 1.

Figura 1 – Primeiro recorte da partitura de *Married Life*



Fonte: Superpartituras (2022).

As notas nas pautas superiores (clave de sol) dos compassos 4 ao 7 e 12 ao 15 se repetem e constituem a linha principal da canção tema. Por sua vez, as notas das pautas inferiores (clave de fá), a fim de definir o ritmo $\frac{3}{4}$ valseado à execução da canção, se repetem, não necessariamente constituindo uma linha melódica. Em funções distintas, essas repetições têm a orientação de serem executadas vivamente, o que já não acontece em outro momento, do compasso 72 ao 75, em que as mesmas notas se repetem conforme demonstrado na Figura 2:

Figura 2 – Segundo recorte da partitura de *Married Life*



Fonte: Superpartituras (2022).

Percebemos uma diminuição para 100 bpm e a indicação *expressively*, em tradução livre, “expressivamente”. Diante de tal indicação, com o **piano**¹⁹ adicionado ao que antes era um **mezzo forte**, o músico que executa tal trecho faz uma diminuição progressiva de velocidade e volume, bem como pode realizar ligeiras mudanças no tempo destinado a cada nota para que, expressivamente, reproduza a mesma linha melódica que, anteriormente, reproduziu em tom distinto e vívido.

Por meio de tais peculiaridades vemos que a repetição musical tem funções diversas em sua empreitada de suscitar emoções, aspecto este que podemos considerar uma regularidade enunciativa nos termos do dispositivo. Realçamos tal aspecto ao nos determos nas análises das cenas fílmicas no capítulo seguinte, pois, neste momento, o que é pertinente destacar se refere à possibilidade de mudança que ocorre entre a leitura de uma partitura e aquilo que é reproduzido instrumentalmente. Essa leitura se faz necessária para atendimento do segundo objetivo específico deste trabalho, uma vez que realçar os níveis técnicos do campo musical nos possibilita cartografar a constituição das sequências audiovisuais, as quais são atravessadas pela atuação do dispositivo em rede.

Para que o movimento de despertar afetos se realize, não necessariamente se segue, de forma rígida, partituras e notações musicais, as quais podem ter passado por mutações ao decorrer do tempo, conforme passavam às mãos de diferentes instrumentistas. Nesse fato, percebe-se a inconstância inerente à música, não como uma característica negativa que lhe tire credibilidade ou refinamento artístico, mas como algo a ser buscado por cada sujeito que execute determinada peça musical. Nas palavras de Paschoal (2017), ao mencionar a imitação presente na retórica, esta se define

como *aemulatio*, ou seja, propunha não uma imitação fiel, sem criatividade, mas, antes, uma imitação criativa, sempre com o intuito de superar os “originais”, [que] os motivos (musicais)²⁰ devem ser mantidos na mente de forma que o compositor possa se expressar confortavelmente (PASCHOAL, 2017, p. 222, grifo do autor).

Dessa forma, tomando o exemplo anterior, a própria reprodução de *Married Life* na película fílmica à qual pertence passa por mudanças de ornamentação musical, a fim

¹⁹ Letra “p”, minúscula, que aparece entre as duas pautas: “pp”, “mp”, “mf”, “f” e “ff” (pianíssimo, mezzo piano, mezzo forte, forte, fortíssimo) são outras marcações usadas para indicar a intensidade com que se deve tocar os compassos sucessivos.

²⁰ Motivo musical é a menor unidade reconhecível em uma obra, pode ser utilizado como partida para se criar todo um compasso mais extenso; ele é repetido simplificada ou com arranjos e transposições por toda a peça musical.

de oferecer terreno propício à criação de diferentes emoções a tocarem o espectador. Paschoal (2017) também ressalta que a repetição de determinado trecho pode criar outros efeitos, como o de eco ou de ênfase por um ritmo constante, acrescentando ainda que “a função da música é ‘affectus movere’. Assim, certamente, os ornamentos [...] não são usados para fins puramente técnicos: baseiam-se, sobretudo, na possibilidade de mover afetos” (PASCHOAL, 2017, p. 223), pois a criação artística não tem o dever de convencer.

Por meio das técnicas dessas criações artísticas, um dos muitos âmbitos que podem ser constantemente (re)modelados é o da memória, neste caso, a memória auditiva, a qual possui muitas entradas de leitura possíveis, mas a característica que aqui toca a leitura discursiva de canções inseridas em um filme é a da capacidade de se formar mediante a retenção de imagens que se constroem através dos sons:

As imagens produzidas na memória [...] embora se deem mais comumente através da “leitura” de uma partitura, só é possível a partir da produção “interna” de sons na mente do intérprete-leitor, e suas imagens, se não são elas propriamente acústicas, são predominantemente formadas a partir dos sons (PASCHOAL, 2016, p. 147).

Uma experiência bastante comum que exemplifica essa capacidade da memória auditiva consiste em ouvir uma canção de olhos fechados, para que os pensamentos fluam livremente e criem associações com a melodia. Ou, ainda, o uso de peças musicais clássicas em desenhos animados (e tantos outros filmes que não necessariamente pediriam o acompanhamento sonoro de uma peça clássica), as quais, mesmo após um período de tempo, permanecem memorizadas na mente do espectador juntamente às imagens do respectivo desenho; podemos perguntar a este espectador qual é o compositor de tal peça e ele pode não saber responder, mas saberá citar determinadas cenas do desenho nas quais a linha melódica era executada e o levou a decorá-la.

Importante também assinalar que tais canções, por vezes, contam apenas com a parte instrumental, não sendo associadas a palavras e frases cantadas e não por isso se tornam menos eficientes na criação de repetições ou no resgate de memórias. Como afirma Paschoal (2017, p. 153), “a recepção musical depende, inclusive, de quanto o ouvinte consegue escutar e de todas as suas outras referências, pessoais e musicais”. Sendo assim, a situação da peça clássica executada em um desenho também exemplifica e até mesmo respalda a potencialidade da música instrumental em incitar a memória do

ouvinte e/ou espectador a buscar referências, o que também é o caso de canções dos anos 1980/1990 serem reproduzidas em filmes contemporâneos de ficção científica que, ao destoarem ou complementarem as imagens, criam referencial na memória.

Já nesse caminho da música e da imagem concomitantes, as técnicas exploradas até então, quando emergentes da imagem cinematográfica e, especificamente, na rede do cinema de saberes, poderão assumir, ainda, outras funções discursivas, a fim de corroborar o tom emocional da cena ou destoar completamente dele, por exemplo. Em ambos os casos das funções discursivas assumidas por uma técnica musical, ela está sujeita a ser integrante da rede formada por discursos, instituições e tantos outros elementos que são adiante explorados pelas lentes foucaultianas.

3.1 SOBRE O TRATAMENTO DISCURSIVO DADO AOS MATERIAIS MUSICAIS

Até então, discorreremos, neste capítulo, a respeito de algumas características sistemáticas e técnicas dos saberes que tocam a música. Também exemplificamos, brevemente e com respaldo fundamental nos autores já citados, uma das técnicas musicais mais comuns que é a repetição, à qual procuramos destinar um olhar discursivo foucaultiano no capítulo 4, tendo em vista que as séries enunciativas aqui estudadas são de natureza semiológica e, assim, são múltiplos os lugares de sujeito e subjetivações que podem ser constituídos por meio da ação do dispositivo musical-cinematográfico, cujo funcionamento pretendemos descrever em vias de atender à pergunta norteadora de pesquisa e ao objetivo geral.

Neste momento, ainda referenciando Cazarim (2019) e, em seguida, nos apoiando em parte das considerações de Leote (2015), discorreremos sobre o tratamento discursivo dado à música e a respeito de alguns pontos da aliança neurociência – arte, de forma que parte da profunda natureza dos sons seja sistematizada, utilizando associações com exemplos da música cinematográfica.

No esforço de lançar um olhar mediado pelas lentes foucaultianas ao saber musical, Cazarim (2019) considera existir certa primazia da estrutura sobre as obras musicais, as quais se limitariam a serem reproduções não dotadas de autonomia estética. Dessa forma, o autor pontua que o questionamento é a respeito da pretensão em

subjugar a ordem estética à ordem social, histórica, cultural, psicológica, biográfica, ou qualquer outra que seja, [já que é

amplamente aceitável e necessária a ação de pensar] em quais outros regimes de pertinência a criação musical poderia ser pensada [...] na ordem das formações estéticas (CAZARIM, 2019, p. 27).

Para tanto, a música deve ser pensada como objeto de saber, o qual se estende em si próprio em diversas modalidades: em gêneros musicais diferentes, em ambientes de reprodução acústicos/de estúdio/ao vivo, como som ambiente ou para narrar uma história apenas com notas melódicas. Em qualquer uma das formações que participe ou que crie para outras instâncias artísticas tomarem parte, o âmbito musical

seria, então, não meramente uma ciência que se ocuparia com a descoberta de leis intrínsecas as quais regem a estrutura física dos sons, mas aquilo que determinaria tanto as formas de expressar artisticamente essas leis quanto os princípios que garantiriam a possibilidade de constituição de formas musicais inteligíveis (CAZARIM, 2019, p. 34).

Não tão simples em sua constituição como se parece, mas sendo de fácil acesso, podemos citar como exemplo de tais “formas inteligíveis” as obras musicais estendidas ao domínio cinematográfico, já que produzem, ainda, outros saberes, diversos daqueles que, em primeira análise, podem imprimir em seus ouvintes. A própria facilidade de contato para com peças clássicas ou de compositores de fora da margem de celebridades proporcionada pelo cinema é uma conduta de construir enunciados musicais que não meramente retomam criações anteriores, pois “retomar é diferente de simplesmente rearranjar: não basta pôr em outra ordem ou de outro jeito, mas, arranjando os signos de outra forma, fazer com que eles *signifiquem de outras formas, outras coisas*” (CAZARIM, 2019, p. 60, grifo do autor).

Nesse sentido, uma peça clássica irá significar diferentemente ao ser reproduzida em um desenho animado, conforme já exemplificado, e ainda produzirá outros saberes a seu respeito e a respeito do filme no qual foi reproduzida se este for de suspense ou terror, por exemplo. O uso de uma mesma sequência sonora em diferentes momentos do filme, com ligeiras alterações de andamento ou de volume é, ainda, outra forma de cruzar os signos musicais, conforme exposto a respeito da anáfora musical. Enfim, as diferentes formas de rearranjos de um mesmo enunciado musical, ao serem encaradas pela teoria foucaultiana do enunciado, mostram a complexa rede que circunda as diferentes enunciações: em vista da mudança de sujeitos que falam, dos lugares de onde falam e o modo como dizem o que dizem, o enunciado musical, mesmo sendo a mesma canção, nunca será o mesmo, será singular em cada emergência.

Compreender essas formas musicais pelas lentes discursivas significa “descrever o que constitui um sistema específico de criação musical nos diferentes níveis de emergência de seus signos conceituais e sensíveis” (CAZARIM, 2019, p. 41), o que é aqui empreendido ao se descrever a produção de conteúdo musical a partir da superfície do filme de animação. Nessa superfície em particular, considerando que ela dá forma aos significantes não apenas musicais, mas também imagéticos, todos esses adquirem formas específicas quando postos em trilha sonora – por exemplo, ora com volume reduzido, ora como música-tema de personagens.

Nesse sentido, Cazarim (2019) exemplifica, por meio da pintura e da literatura, como os signos nessas artes não são meros correlatos materiais de sentidos, emoções ou percepções, “mas justamente o ‘lugar’ ou espaço em que qualquer ideia, afeto, percepção pode se formar” (CAZARIM, 2019, p. 62). Não é diferente com o artístico musical, ainda mais por seu caráter não exatamente material como as outras artes citadas, sendo, inclusive, a falta de material palpável/tátil um aspecto que expande seu potencial de alcance.

Tal potencial, pode-se dizer, é capaz de ser ainda mais amplificado quando se trata de uma multimodalidade como a dos produtos do cinema, pelos quais muitas subjetividades podem ser instituídas a sujeitos nem sempre alvos de uma película de animação. Muitas vezes ouvimos que um filme animado ou certo estilo musical é “próprio a crianças/adolescentes/adultos” de faixa etária X, quando, na verdade, os limites de alcance dessas produções se restringem às classificações etárias, nas quais se preserva um público mais jovem de produções que contêm assuntos inadequados ou ainda ininteligíveis a ele.

Entretanto, o movimento inverso, de um público mais adulto se sensibilizar com produções “infantojuvenis”, tornou-se mais comum do que se pensa. Em reflexão sobre as músicas erudita e contemporânea, Foucault (2009, p. 392) constata que a música tem “seus espaços, suas reuniões, [...] seu público cativo; assim como o outro grupo, tem seus valores de mercado, suas cotações, suas estatísticas”, o que nos auxilia a entender este acontecimento da formação de um público diverso em idades para uma mesma produção fílmica. Em ambos os movimentos mencionados, notamos o exercício de poder da crítica: controlar o dizer, o mostrar e o ouvir, nos termos em que a filosofia foucaultiana atribui à arte a função de des-ordem do discurso.

Creditada não apenas à música ou a qualquer outro elemento isolado, essa potência da des-ordem reside no intermeio dos signos artísticos nos e pelos quais os

saberes se interpelam. Para a investigação específica do signo musical como um domínio cruzado por saberes de outras ordens, cabe “determinar o regime de saber que atravessa o signo musical [...] [e] como se dá a constituição dos sistemas singulares de audibilidade.” (CAZARIM, 2019, p. 51). A isso o autor complementa que aliar Foucault aos sistemas de audibilidade permite percebermos a função dos signos musicais em sua sensibilidade dentro de um sistema criativo. Ao descrever que tipo de análise enunciativa seu método propõe, Foucault (2008, p. 30) afirma que

uma língua constitui sempre um sistema para enunciados possíveis – um conjunto finito de regras que autoriza um número infinito de desempenhos. [...] segundo que regras um enunciado foi construído e, conseqüentemente, segundo que regras outros enunciados poderiam ser construídos? [...] como apareceu um determinado enunciado, e não outro em seu lugar?

Desse modo, os desempenhos de uma mesma canção em um mesmo filme podem ser vários, assim como uma forma de enunciação idêntica (em termos técnicos) terá um desempenho diferente quando realizada em um outro espaço ou em outro tempo, ou seja, será um enunciado diferente, seu modo de aparecimento exclui muitos outros modos e outros enunciados que poderiam ter aparecido em seu lugar.

Os sistemas de audibilidade no âmbito das animações, a grosso modo, são ricos o bastante em seus desdobramentos para estenderem, por exemplo, em uma única produção, temas e subjetividades a diferentes faixas-etárias em intensidades também variáveis. Além disso, por um viés discursivo foucaultiano, abandonamos a crença de que exista um discurso ideal, pois as séries não seriam meros elementos de substituição ou troca; no que concerne ao âmbito artístico, significa dizer que

os enunciados, e talvez até mesmo os signos em geral, só adquiram sua unidade, seu sentido, numa forma de produção, num ordenamento específico, numa série de enunciados [...] é a forma da série que dá consistência aos sentidos que os significantes assumem (CAZARIM, 2019, p. 71).

Nesse sentido, independentemente da forma assumida pela série, o que salta aos olhos para uma leitura foucaultiana dos enunciados em seu respectivo recorte são as posições possíveis de se assumir dentro dele, de maneira que não se remeta a uma só entidade autora totalitária de tudo que foi proferido. Resgatando a discussão sobre a função do autor, Foucault (2009, p. 274) afirma que “o nome do autor não está localizado no estado civil dos homens, [...] mas na ruptura que instaura um certo grupo de discursos

e seu modo singular de ser”. Nesse corte, ele acrescenta “a função do autor é, portanto, característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade” (FOUCAULT, 2009, p. 274).

Muito mais do que uma característica assumida por um único indivíduo, essa função autor se estreita para com os saberes discursivos no campo musical ao constatarmos que cada reprodução melódica é única em si e irrepetível, ainda que se siga uma pauta ditada pelas partituras e cifras. Mesmo as faixas sonoras participantes do dispositivo musical-cinematográfico, em tese, idênticas, uma vez que estejam gravadas na película fílmica, podem soar e significar diferentemente, mediante as diversas formas de reprodução, bem como o ambiente físico e emocional no qual o sujeito que assiste se encontra a cada vez que está diante do filme como espectador. Dessa forma

[a posição autor] não é definida pela atribuição espontânea de um discurso ao seu produtor, mas por uma série de operações específicas e complexas; ela não remete pura e simplesmente a um indivíduo real, ela pode dar lugar simultaneamente a vários egos, a várias posições-sujeitos que classes diferentes de indivíduos podem vir a ocupar (FOUCAULT, 2009, p. 279-280)

É com base nesse pressuposto de vários egos ocuparem várias posições que Foucault (2009, p. 287) propõe a questão: “como, segundo que condições e sob que formas alguma coisa como um sujeito pode aparecer na ordem dos discursos?”. A ela, como possibilidade de resposta, o cinema se apresenta como a rede que figura enredos e personagens fictícios, sincronizados ou não a sonoridades que possibilitam a criação dessas posições-sujeito que oferecem as condições segundo as quais os sujeitos se colocam na ordem discursiva (de comoção por um lançamento, de entretenimento entre colegas, de se deslocar até o cinema como espaço propício à imersão etc.).

Em vista dessas sonoridades atuantes nos modos de existência, ainda, podemos considerar que os signos musicais adquirem formas específicas quando postos em trilha sonora, na linguagem musical do cinema, uma vez que o ato de expressar “quer dizer instalar-se na linguagem não para extrair dela, mas, nela, operar a constituição de novos sentidos, significações” (CAZARIM, 2019, p. 59). O mesmo autor também reforça que não é possível adotar a tese de que a música é simbolização/alusão ou alegoria, mas que se deve constatar “que tipos de funções musicais dar-se-iam entre os signos sonoros” (CAZARIM, 2019, p. 50), uma vez que a regulação melódica exerce sua função para

muito além de uma representação: funciona diretamente na constituição e discursivização de posições de sujeito.

Para cumprir tal função, uma série de elementos – aos quais Cazarim (2019) chama de “estetos” – são ativados simultânea e oportunamente. Grande parte dessas propriedades são inerentes ao som, mas passíveis de manipulação por quem se envolve em sua reprodução; algumas dizem mais respeito à parte estrutural das melodias, como é o caso das partituras, outras se situam ao nível epistêmico²¹, por exemplo, nas possíveis delimitações de épocas como Modernidade e Pós-Modernidade. Para o escopo desta pesquisa, resgatamos aqui alguns pontos de três desses estetos.

Uma das características que Cazarim (2019) define como esteto musical é a Direcionalidade: “aquilo que determina formas de organização espacial de obras musicais [e não] uma propriedade inerente aos sons, mas sim uma função que se exerce entre os sons” (CAZARIM, 2019, p. 102). A Direcionalidade pode ser identificada pela sequência de acordes de determinada canção, ou por suas variações dentro de um campo harmônico, que oferece as possibilidades pelas quais a melodia pode transitar a fim de ser consonante e oferecer prévias do som seguinte. É claro que acidentes podem ocorrer com a inserção de acordes de fora do campo harmônico, mas, quando isso ocorre, até mesmo ouvidos leigos em teoria musical percebem o som destoante que se reproduz, caso a nota forasteira não seja bem regulada com as notas antecedentes e posteriores.

Mesmo com composições cada vez mais inusitadas no sentido de fugirem à regra de uma direcionalidade perfeita, esse elemento se mostra um instrumento extremamente pertinente à articulação de sons, inclusive para se alcançar os efeitos desejados quando, por exemplo, se contrapõe uma música a uma cena fílmica ou a qualquer outro acontecimento de ordem não sonora. Também pela Direcionalidade, é possível formar sequências melódicas que atuam na memorização e, conseqüentemente, na Recordação, outro esteto aqui abordado.

A Recordação atua no sentido de temporalizar as sequências musicais, e sua função para a memória “é, auditivamente, a produção de efeitos de identidade entre

²¹ Ao falar em episteme, Cazarim (2019, p. 124, grifo do autor) menciona que seria pertinente “pensar as formas de articulação entre estetos e signos conforme as diferentes *epistemes* do Renascimento, da pré-Modernidade e da Modernidade”. Também em outros momentos, o autor utiliza “espaço de saber musical para se referir às delimitações de cada época de produções musicais; aqui, opto pelo uso de “episteme” por simples motivos de definição, nesse sentido de “faceta”, “recorte” de certo período de tempo no qual se produziram obras sonoras que apresentaram regularidades entre si, sempre tendo em mente a descontinuidade histórica proposta pela filosofia foucaultiana, a qual nega qualquer linearidade perfeita e sem rupturas.

momentos subjetivos distintos” (CAZARIM, 2019, p. 125). Antes de qualquer divergência quanto ao uso do vocábulo “identidade”, na perspectiva discursiva foucaultiana adotada neste trabalho, este conceito não é tratado como Cazarim o utiliza, mas, em seu lugar, falamos de posições de sujeito também constituídas pela Recordação no âmbito auditivo.

Conforme se apresenta nas séries enunciativas da trilha sonora cinematográfica dos filmes em questão, a questão da memória auditiva, seja por músicas tema ou qualquer outra estratégia imagética musical, permeia tanto o enredo fílmico das produções como o campo de memória do sujeito que as assiste e as escuta. Tal ponto é melhor exemplificado a partir da análise discursiva no capítulo subsequente; por hora, já ancorando o último esteto a ser resgatado aqui, a Recordação não é fruto da chamada Modernidade (na concepção de episteme musical), sendo anterior a ela, mas se faz presente em grade parte de suas produções.

Em seu domínio, a Modernidade conta com muitas formas de realizar o que se intitula hiperespacialização, pela qual as notas musicais se libertaram de grades de execução tidas como únicas e corretas de se seguir. Em momento fora da hiperespacialização, não seria possível executar a justaposição de notas para acrescentar sutilezas aos acordes predeterminados, assim como os compositores não se utilizavam da coda²² para acrescentar trechos às canções que não necessariamente já haviam sido preconizados pela escala fixa. Assim, as composições expandem a espacialização de seus sons por terrenos musicais além dos que a nota tônica determina, por exemplo.

Dessa forma, a hiperespacialização moderna se dá pela força dos sons, constituindo uma forma de saber “auditivo-manual: trata-se então de buscar formas de *manipular* o som” (CAZARIM, 2019, p. 113, grifo do autor). Tal percepção vem de encontro com o cerne da descrição discursiva do dispositivo musical-cinematográfico ao constataremos que, em suas configurações, sujeitos, instituições, enfim, as ordens discursivas agem na moldagem dos lugares vazios nos quais a subjetivação pode se realizar.

Em infinitas possibilidades de reconstrução, os processos subjetivos no âmbito musical, podemos dizer, trabalham em conformidade ao que a Modernidade também faz

²² A coda é um sinal que indica um corte na sequência das partituras musicais. Em canções que possuem repetição de trechos, para que não se fique preso circularmente nesses trechos, a coda indica que se pode sair da repetição para finalizar a canção com um trecho melódico final, o qual, geralmente, apresenta novas combinações de notas diferentes em comparação ao que se executava nas estrofes/refrão anteriores.

acontecer: um incessante fazer-devir, “na direção de fazer surgir o infinito devir-outro do som, [...] significar não é senão uma das formas de desdobrar a materialidade do som” (CAZARIM, 2019, p. 117). Ademais, lembrando da singularidade inerente às composições, bem como aos discursos musicais presentes no espaço do cinema e em tantos outros, as formas de regulação e desdobramento do som da Modernidade se estendem cada vez mais na rede discursiva de captura dos sujeitos.

Em vista da atuação desses nominados estetos na constituição das posições de sujeito pelo viés musical, mais no sentido de dialogar com conceitos e percepções semelhantes a respeito da música do que para adentrar profundamente em outra área que não a tocante do discurso foucaultiano, seguimos a uma breve revisão da intersecção da neurociência com a arte, especificamente em relação à percepção dos sons e qualidades sensoriais que permeiam materialidades semiológicas.

3.2 ALGUMAS ESPECIFICIDADES SENSORIAIS DOS ESTÍMULOS MUSICAIS

De natureza semelhante ao item 2.3.1, esta seção traz à tona uma revisão bibliográfica das considerações que Leote (2015) faz a respeito do imbricamento entre neurociência e materiais artísticos. De seu amplo trabalho respaldado em experiências físicas e presenciais, realizadas de forma concreta com públicos voluntários e/ou aleatoriamente capturados por suas propostas, destacamos o que a autora diz a respeito da dimensão sonora artística, tomando a liberdade de, em determinados pontos, aproximar tais saberes do presente objeto de pesquisa de forma ampla.

A respeito das experiências perceptivas, que são contínuas, entende-se que elas envolvem “tanto o fruir quanto o realizar Arte, por qualquer pessoa, apesar da diversidade de qualidades físicas, emotivas e cognitivas entre os indivíduos” (LEOTE, 2015, p. 24). Justamente nessas diferenças, acrescentamos, é que se dão diferentes processos de subjetivação, para que possamos singularizar cada vez mais nossas posições assumidas socialmente, renovadas a cada diferente estímulo ao qual somos expostos ou tomamos contato. Ainda em consonância à percepção, vale dizer que a produção de uma obra artística só se dá pela existência de processos perceptivos “antes, durante e após a sua execução. Esses processos são ajustados em camadas imbricadas, de forma não linear, sem controle total daquele que executa a ação” (LEOTE, 2015, p. 75). Tais estímulos não agem separadamente, pois, conforme a autora explica, eles

forneem elementos para a conscientização das sensações trazidas pelos diversos sentidos, [...] em operação simultânea, na construção do mapa mental, [constatando ainda que] grande parte das escolhas perceptivas que fazemos [...] alojam-se para sempre ou por algum tempo em camadas menos acessíveis da nossa consciência (LEOTE, 2015, p. 26).

Se tomarmos como ilustração dessa constatação a experiência cinematográfica, é possível entender o alojamento de memórias de determinados filmes por curto ou longo período de tempo, ainda mais se considerarmos todo o ambiente do cinema preparado para agir em todos os sentidos, de modo a fazer com que o espectador se sinta dentro do universo fílmico.

Tratando-se de materiais artísticos, um estímulo pode alcançar diferentes sentidos ao mesmo tempo, isso porque a multissensorialidade permite o “acionamento de múltiplos sensores naturais, em vários estados perceptivos do interator” (LEOTE, 2015, p. 27). Dessa forma, as multimodalidades constituintes dos materiais artísticos – sendo um dos exemplos mais evidentes os produtos do cinema – performam ativamente na provocação da multissensorialidade, que também é um elemento na rede do dispositivo, de forma que os sentidos trabalham em conjunto para que a obra seja assimilada ao máximo possível.

Dentre os muitos estímulos existentes que arrebatam nossa percepção, alguns o fazem sem esforço de nossa parte, sendo o som o exemplo por excelência, já que chega até a audição sem convite. Conforme os estudos da área da neurociência, as ondas sonoras são capazes de impactar todo o corpo, mas é com sua chegada ao “canal mais competente para a sua conversão em mapa metal sonoro” (LEOTE, 2015, p. 31) que são realmente ouvidas, inclusive na potência de constituírem o que a referida autora chama de paisagem sonora (*soundscape*).

A paisagem sonora é subjacente às percepções do som e, uma vez que cada indivíduo tem suas próprias capacidades de percepção dessas frequências²³, as paisagens possuem matrizes e variações únicas. Por matriz sonora, Santaella (*apud* LEOTE, 2015) explica que são os sons propriamente ditos, os quais, posteriormente, podem constituir uma linguagem musical ou de outra natureza - por exemplo, ruídos e barulhos de fundo

²³ Conforme Leote (2015, p. 30), “cada pessoa desenvolve capacidades próprias para perceber no espaço de frequências, combinadas com amplitude entre os graves (cerca de 20 Hz) e os agudos (cerca de 20.000 Hz).”

que não necessariamente se destacam à primeira audição -, mas, de qualquer forma, também atuam no desenvolvimento de uma linguagem hipermidiática²⁴.

Considerando que a acuidade auditiva não é idêntica, cada indivíduo traça um percurso auditivo sob a ação, conforme exemplifica Leote (2015), de fatores externos, internos, estados emocionais e tantos outros que interferem nos sensores naturais. Por esses meios,

é com esse conjunto que se forma individualmente, variável de momento a momento, que usamos para construir o nosso mundo e o nosso senso estético. [...] É na especificidade, originalidade da paisagem sonora, que apenas uma parte do espectro multimodal induz a multissensorialidade para o percebedor imerso – embora inconsciente dos eventos (LEOTE, 2015, p. 33).

Parece propício aproximar esta última consideração à experiência cinematográfica, em especial pelo fator de imersão e pela especificidade que podemos atribuir aos filmes de animação no que concerne à paisagem sonora. Não que esta seja completamente adversa daquela constituinte de outras modalidades fílmicas, pois cada uma, em sua originalidade, ocupará diferentes meios de conduzir os sentidos auditivo e visual de quem nela se insere ou a ela se expõe/é exposto.

Em suma, os processos perceptivos encarados pela perspectiva neurocientífica, resgatada por conceitos básicos de forma bastante breve aqui, angariam ainda mais detalhamento à leitura desses mesmos processos pela perspectiva discursiva, a qual ousa verticalizar ainda mais a análise de seus enunciados ao nível da abstração dos saberes e poderes que se inter-relacionam continuamente. Assim como há uma imensa margem de estímulos existentes entre a imagem e o som ou sua falta, a paisagem sonora e “a condução de impressão sonora dada no espectador, pelos sons *prometidos* ou *imagináveis* nas ações e diálogos em texto” (LEOTE, 2015, p. 41, grifos da autora) constroem experiências sonoras aos espectadores da arte semiológica, a qual, por suas regulagens microfísicas de percepção, conduz os sujeitos a posições diversas, em um processo contínuo de subjetivação pela sensibilidade.

Diante dos materiais que tocam diferentes sentidos humanos, pelos quais a imersão é proporcionada, convém resgatar novamente uma das grandes perguntas que

²⁴ Existem amplos estudos sobre a denominação mais adequada aos materiais audiovisuais que se valem da interatividade para exploração de conceitos complexos. Pelo escopo deste trabalho, não adentramos profundamente nessa discussão denominativa, apenas considerando o aspecto multimodal das produções cinematográficas.

guiam as análises foucaultianas: que experiência podemos fazer de nós mesmos? Com alguns dos conceitos do campo de saber da música e da neurociência (no que diz respeito à sensorialidade) expostos, nosso caminho analítico é enriquecido e, como sempre ressaltado, rumo a uma leitura discursiva da trilha sonora na cinematografia de animação.

Nesse sentido, é possível elencarmos brevemente alguns pontos que permeiam o cinema e são bastante caros à sua análise discursiva e à de seus elementos. Um deles é a questão da comoção social, pela qual pode acontecer organização de grupos de fãs, de comentários em redes sociais ou qualquer outro meio *on-line* de compartilhamento, enfim, os gestos que podem acontecer a partir do lançamento ou da sessão de um filme. Outro ponto bastante relacionado a esse é a questão do imperativo da felicidade, já discutido anteriormente, pelo qual há a demanda de “estar bem”, segundo múltiplos padrões, de se mostrar feliz e, para isso, é possível recorrermos ao cinema como um meio de lazer e cuidado para com essa felicidade.

Para esse cuidado, um terceiro ponto que podemos elencar é a imersão propiciada pela imagem e som do cinema que, na colocação de um espaço por determinado tempo, apresenta ao sujeito um microcosmo diferente e lhe permite, na posição física de espectador, assumir tantas outras posições subjetivas. Todos esses pontos e outros de outros âmbitos se apresentam como algumas das regularidades do cinema e possibilitam o processo de subjetivação que se dá nele e por ele.

Eles também se aliam a uma certa perspectiva de cuidado, o que Agamben (2009) trata como um “abandono” do sujeito, o processo de dessubjetivação implicada na subjetivação que não necessariamente exige um abandono total do sujeito antigo, mas que é provocado mediante às experiências que incitam a mudança de posição, também mediante à reconfiguração do dispositivo discursivo para capturar aquilo que deixou escapar. Na sutileza de sua (re)configuração, o dispositivo não necessariamente nos deixa cientes de sua captura, por exemplo, por meio do produto cinematográfico, bem como vai se usar de estratégias de vários campos de saber – como o musical, neste caso – em resposta a alguma urgência, seja ela a comoção social, o imperativo da felicidade ou qualquer outra.

As características específicas do campo musical do saber aliadas às da multissensorialidade se instituem, portanto, como alguns dos elementos na rede do dispositivo musical-cinematográfico. Com elas, será possível incrementarmos a investigação dos modos de funcionamento das sequências musicais selecionadas, ao nível

técnico da música e em concomitância com o visual – conforme preconizado nos objetivos geral e específicos.

Para descrever o funcionamento desse dispositivo musical-cinematográfico que atravessa o cinema, no próximo capítulo, é analisada a série enunciativa constituída dos filmes de animação cujas modulações sonoras e semiológicas definem o caráter produtivo do poder que envolve o cinema. Seus constituintes, na rede articulada que é o dispositivo – o qual, neste caso, envolve também teorias musicais e aspectos sensoriais para a compreensão de seu caráter discursivo –, são postos em investigação a partir do “modo como” participam da produção de subjetividades, assim como constata a filosofia foucaultiana.

4 O DISPOSITIVO MUSICAL-CINEMATOGRAFICO PELAS LENTES DAS ANIMAÇÕES

“A impressão de que o poder vacila é falsa, porque ele pode recuar, se deslocar, investir em outros lugares... e a batalha continua” (FOUCAULT, 2019, p. 235). Com esta máxima foucaultiana, após a exposição dos gestos metodológicos que cerceiam as pesquisas do discurso e dos conceitos que mais intimamente respaldam a abordagem discursiva aqui realizada, da música/trilha sonora, neste capítulo, trazemos as sequências enunciativas da série composta pelas cenas de *Viva, a vida é uma festa* e *Up, Altas Aventuras*.

Neste capítulo, se encontra o cerne da descrição do dispositivo musical-cinematográfico a partir das reflexões teóricas que o campo de estudos discursivos foucaultianos, aliado aos saberes da música e do cinema, propiciou. Vale pontuar que alguns conceitos se mostraram de maior produtividade para esta série enunciativa, principalmente os de enunciado, acontecimento, campo associativo e dispositivo discursivo, bem como as concepções de repetição musical e sistemas de audibilidade; assim, são essas as concepções tomadas como entradas discursivas para a análise das sequências enunciativas (SEs).

Para atender ao objetivo de identificar a formação de possíveis lugares vazios a partir da série enunciativa, os movimentos analíticos feitos adiante descrevem nuances do referido dispositivo por meio de uma leitura conjunta das cenas – imagem + sonoridade. Uma vez que foram expostos os princípios do discurso e do campo de saber musical, agora nos detemos nessa leitura para demonstrar como tais preceitos, ao mesmo tempo em que guiam o método, orientam a leitura dessa subjetivação diante da experiência cinematográfica-musical.

Conforme afirmado por Foucault, o investimento do poder se dá constantemente, em diversos lugares, em um deslocamento que lhe permite agir de forma microfísica. Isso posto, as atuações dessas linhas de força podem emergir em faíscas, a partir do ato de se assistir a um filme ou no campo cinematográfico de maneira geral, na regulação minuciosa de falas e, aqui especialmente tratadas, de melodias que sugerem interpretações e subjetivações. Essas regulagens não ditam as posições de sujeito que emergem, justamente por não deterem todos os significados que os sujeitos podem destrinchar, mas constituem seu campo de manobra para se apresentarem aos espectadores/ouvintes.

É indispensável também reforçarmos que “onde há poder, ele se exerce. Ninguém é, propriamente falando, seu titular” (FOUCAULT, 2019, p. 138), pois, ao tratarmos de um produto fílmico, o respectivo produtor, diretor ou qualquer das partes envolvidas não é seu titular, bem como, no cinema de animação, a voz do dublador exerce a maior força na constituição de um personagem, mas há margens, também ínfimas, que podem oferecer desvios ao que tal dublador tentou imprimir na *performance* do sujeito animado em tela. Em suma, a atuação direta na produção fílmica não implica pertencimento do produto a uma só instância, uma vez que o poder se exerce por entre as teias do discurso do cinema.

Conforme exposta a impossibilidade da descrição total de um grande arquivo, como este composto de duas animações (e o maior ainda, que envolve outras produções animadas), a entrada ao material é feita pela constituição de uma série enunciativa. Nela, estão as sequências enunciativas (SEs) que, cada uma a seu modo, possuem suas curvas de visibilidade – entendidas de acordo com a explicação de Deleuze (1996) de que cada dispositivo tem suas próprias curvas e suas próprias linhas de enunciação –, e é a partir dessas curvas e das linhas enunciativas da imagem e do som que agrupamos conjuntos de cenas de acordo com alguns critérios.

Após a seleção inicial, descrita no capítulo 2, de cenas que possuíam algum tipo de acompanhamento musical, elas foram divididas e reagrupadas em diferentes sequências enunciativas, separadas para cada filme. Os fragmentos de *Up*, *Altas aventuras* foram divididos em:

- SE1 – *Married Life*, título da música-tema do filme. Nesse conjunto, foram reunidos os excertos acompanhados por essa canção, independentemente de sua regulação de volume, andamento etc.;
- SE2 – por conveniência, nomeada como C (corroborativas). Foram reunidos os excertos em que o acompanhamento sonoro corrobora o efeito da imagem; ambos os canais de informação (visual e sonoro) trabalham em sincronia, a exemplo, uma canção calma para uma cena tranquila e sem maiores sequências de ação;
- SE3 – comicidade e sinestesia. Nessa sequência, se encontram os fragmentos em que imagem e som trabalham em sentidos opostos, seja para criar um contexto cômico, seja para atribuir pela música sentidos que se diferem dos atribuídos pela imagem.

Por sua vez, os recortes feitos de *Viva, a vida é uma festa* se dividiram nas seguintes categorias:

- SE1 – também por conveniência, intitulada C (corroborativas). Segue o mesmo critério de seleção da SE2 de *Up, Altas aventuras*;
- SE2 – memória cultural. Constituída por cenas em que o acompanhamento sonoro, de formas diversas (que são exploradas adiante na respectiva seção), resgata partes da cultura mexicana, demonstrando ritmos típicos, instrumentos e tradições;
- SE3 – faixas cantadas. Com o nome autoexplicativo, são os fragmentos que apresentam canções performadas pelos personagens; não deixam de também resgatar a memória cultural, e uma das faixas, *Lembre de mim*, se destaca pela presença no enredo e pelos efeitos que provoca a cada modulação, por isso é analisada separadamente das outras faixas cantadas.

O agrupamento dessas sequências enunciativas constituiu uma análise prévia daquilo que esboçam semiologicamente. Em um primeiro momento, fazemos o detalhamento dos fragmentos de forma individual com cada filme para, depois, ser possível entrelaçar algumas cenas de ambos os filmes que se aproximam, qualquer que seja a característica que as coloca em proximidade. Nesse sentido, aprofundamo-nos nessas possibilidades de sequências pelas quais o dispositivo musical-cinematográfico se organiza para a constituição dos lugares vazios de sujeito, não de maneira a procurar uma instância fundadora.

Assim como o cinema em si próprio tem suas curvas de visibilidade - o ato de se deslocar a um espaço específico, colocar-se diante de uma grande tela ou, ainda, sem envolver deslocamento, se privar de outros acontecimentos na própria casa para se ater às sucessões do filme –, o âmbito musical também conta com regulagens peculiares de forma que “não seria possível tomar a composição musical apenas no que diz respeito à sua escritura, à partitura ou a outros meios de registro como formalização ‘lógica’ das ideias musicais” (CAZARIM, 2019, p. 41). É considerando este pensamento que as leituras das canções não necessariamente passam primeira ou exclusivamente por notações formalizadas de suas melodias; pelas lentes discursivas, cabe a nós mais investigar os modos de funcionamento dessas sequências musicais – objetivo elencado como um dos específicos deste trabalho.

Para iniciar o percurso por uma série enunciativa que cativa muitas gerações de espectadores (e aí retomamos, convenientemente, a provocação deste estudo), antes de chegarmos às sequências mencionadas, os holofotes são direcionados individualmente a uma das canções de *Viva, a vida é uma festa*.

4.1 LEMBRE DE MIM

Uma das formas de configuração do dispositivo musical-cinematográfico é a repetição de uma mesma sequência de notas ou uma mesma canção em momentos diferentes do filme. No caso das animações, conforme é explicitado no tópico sobre músicas que corroboram a cena, é bastante comum que a regulação sonora acompanhe o tom e os planos de ação da imagem, logo, diferentes execuções de uma mesma canção capturam a atenção especial do espectador para aquela sequência musical e o que ela significa no produto fílmico como um todo.

No gesto de extrair o enunciado do arquivo para interrogar sua função, três diferentes excertos em que uma mesma canção, intitulada *Lembre de mim*, é executada estão presentes em *Viva, a vida é uma festa*. Esta faixa possui ainda outras versões no álbum da trilha sonora original, gravadas por diferentes vozes, não exatamente as dos dubladores dos personagens que a reproduzem no filme, e tendo também algumas versões em português e outras em espanhol e inglês.

No filme, o primeiro momento (cena 8 do compilado²⁵) em que essa canção é reproduzida é dos 62'6'' aos 62'20'', um pouco à frente da metade do filme, parte na qual ainda não temos conhecimento total do roteiro e há muitas lacunas sobre o personagem que é creditado como autor dessa música no enredo, Ernesto de la Cruz, até então tido como antepassado de Miguel, o protagonista. O que se reproduz da canção são poucos segundos na cena e, pela pouca duração dela nesse trecho, o que devemos observar é o tom criado pelos segundos anteriores: clima de festa, sequências bastante curtas de ação de atividades diferentes, sempre envolvendo um grupo de personagens com uma focalização bem ampla do campo, conforme mostrado na Figura 3:

²⁵ Cena 8 disponível em: <https://bit.ly/3Ho6BhA>. Acesso em: 9 maio 2022.

Figura 3 – Primeira execução de Lembre de mim na festa de Ernesto de la Cruz



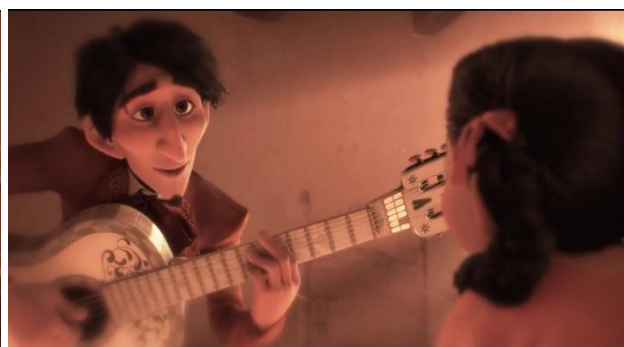
Fonte: *Viva, a vida é uma festa* (2017).

Já o segundo excerto (cena 11 do compilado²⁶) em que a canção é reproduzida se encontra dos 72'49'' aos 73'46'', cena na qual acompanhamos a descoberta de que o personagem Hector é o verdadeiro compositor da música dentro do enredo e pode desaparecer do Mundo dos Mortos; também assistimos à história por trás da composição de *Lembre de mim* por meio de um *flashback*, mostrado na Figura 4.

Figura 4 – a) Primeiro excerto do *flashback* de Hector com sua filha, em focalização ampla e (b) em focalização na expressão dos personagens



(a)



(b)

Fonte: *Viva, a vida é uma festa* (2017).

Enfim, o terceiro excerto (cena 20 do compilado²⁷) encontra-se ao final do filme, dos 90'26'' aos 91'54''. A essa altura, já possuímos conhecimento maior do roteiro e já ouvimos um trecho da música conforme fora composta no *flashback*; finalmente, nesse excerto, nos é apresentada uma versão maior de *Lembre de mim*, motivada por uma das

²⁶ Cena 11 disponível em: <https://bit.ly/3Cp9viv>. Acesso em: 9 maio 2022.

²⁷ Cena 20 disponível: <https://bit.ly/3wVE91F>. Acesso em: 9 maio 2022.

tramas principais, que é a personagem Mamá Inês não se esquecer do pai, Hector, que já está no Mundo dos Mortos.

Sendo uma sequência mais estendida, acontece a focalização estratégica nas reações dos personagens, não no ambiente, como o é no primeiro excerto. Há um grupo de personagens ao fundo, mas a atenção se destina a Miguel e Mamá Inês, de forma que “antes de ser um significante do ponto de vista das personagens [...] [o] enquadramento é também um significante do ponto de vista da instância narradora e da enunciação” (AUMONT; MARIE, 2004, p. 163). Somado ao enquadramento, demonstrado nas Figuras 5, 6 e 7, temos o andamento rítmico mais compassado da canção, com uma única voz que a enuncia e um único instrumento, elementos que tornam a execução musical sensibilizada; aos poucos, ela chega aos espectadores para ser assimilada – não necessariamente intensa em volume –, tanto pela letra como pela melodia.

Figura 5 – Primeiro enquadramento da cena da última reprodução de *Lembre de mim*



Fonte: *Viva, a vida é uma festa* (2017).

Figura 6 – Segundo enquadramento da cena da última reprodução de *Lembre de mim*



Fonte: *Viva, a vida é uma festa* (2017).

Figura 7 – Terceiro enquadramento da cena da última reprodução de *Lembre de mim*



Fonte: *Viva, a vida é uma festa* (2017).

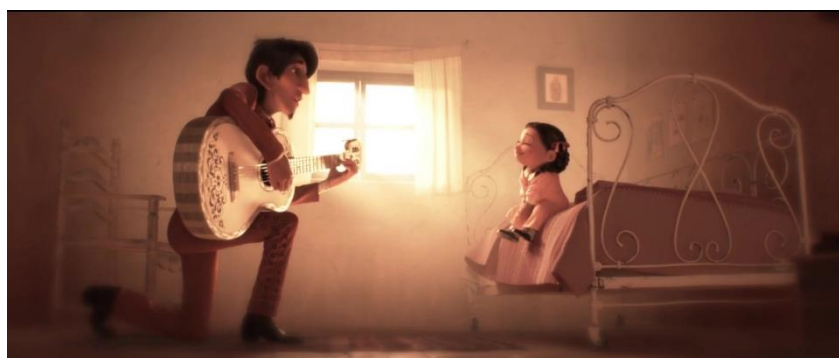
Nessa cena, também é possível observarmos o aspecto cromático de cores claras, tons amarelados que transmitem um aspecto aconchegante ao quarto de Mamá Inês, ao mesmo tempo em que remetem ao tom cromático utilizado no *flashback* em que é apresentada a versão original de *Lembre de mim*, conforme demonstrado nas Figuras 8 e 9:

Figura 8 – Aspecto cromático da cena 20



Fonte: *Viva, a vida é uma festa* (2017).

Figura 9 – Aspecto cromático da cena 11



Fonte: *Viva, a vida é uma festa* (2017).

Diferentemente do que acontece nesta última cena, a primeira execução de *Lembre de mim*, na cena 8, conta com muitas pessoas cantando, em clima de festa exacerbada, ao que a percepção do ouvinte telespectador pode não capturar de imediato, podendo até mesmo demorar a associar tal trecho melódico com os outros dois momentos em que a mesma canção é reproduzida. As modulações que regulam *Lembre de mim*, sendo uma das partes da rede do dispositivo, se mostram como uma das estratégias de reconfiguração deste para que, no âmbito cinematográfico, capture a percepção do espectador e a sensibilidade da composição musical, as quais podem escapar diante da sucessão de acontecimentos do enredo.

Para discutir essas sequências também a partir do domínio musical, é importante observar a partitura da canção *Lembre de mim*, notação esta que é de outro campo de saber e se supõe que deve ser seguida para a execução da música.

Figura 10 – Partitura da canção *Lembre de mim*

Remember Me
Adaptation from the movie Coco

The musical score for 'Remember Me' is presented in two systems. The first system (measures 1-10) begins with a piano introduction marked 'mp' and a tempo of quarter note = 72. The melody is in the right hand, and the accompaniment is in the left hand. The second system (measures 11-18) continues the melody and accompaniment, featuring a dynamic shift to 'f' and a 'diminuendo rit.' marking. The score concludes with a final measure marked 'pp' and 'TH'.

Fonte: Musescore (2022).

Essa mesma partitura subsidia a execução de todas as vezes que a canção é reproduzida durante o filme, o que nos faz perceber que, mesmo sendo algo que dita um modo de enunciação, as notas musicais escritas nas pautas não impedem regulagens diferentes de volume, intensidade ou andamento. Ao início da notação, como destacado na Figura 11, temos um *mp* indicando que ela não exatamente deve ser iniciada baixa ou suave (embora seja assim que a última ocorrência de *Lembre de mim* acontece no filme).

Figura 11 – Primeiro excerto da partitura de *Lembre de mim*



Fonte: Musescore (2022).

Já no compasso 10 (Figura 12), temos a indicação *pp* no momento em que quatro notas são tocadas simultaneamente, indicando que a concomitância das notas não é indício para tornar a música mais alta em volume ou intensidade do som, pois o recurso de muitas notas tocadas juntas pode, inevitavelmente, levar à execução mais forte e marcada da canção.

Figura 12 – Segundo excerto da partitura de *Lembre de mim*



Fonte: Musescore (2022).

A partitura também traz indicações de como a voz que canta pode se regular, por meio dos sinais abaixo da pauta superior, mostrados na Figura 13. Conforme a chave se abre, a voz pode crescer para cantar ou o instrumentista pode expandir a intensidade com que toca, seja qual for o instrumento; com a chave se fechando, há a indicação de que o canto ou a execução instrumental deve retornar ao volume/à intensidade com que iniciou aquele compasso:

Figura 13 – Terceiro excerto da partitura de *Lembre de mim*



Fonte: Musescore (2022).

Mesmo ditando modos de enunciação das notas musicais, exatamente com a mesma notação para as diferentes formas pelas quais *Lembre de mim* foi executada, a expressividade da(s) voz(es) que canta(m) se difere de acordo com o efeito que se dá pela concomitância com a imagem e pode, até mesmo, mudar o direcionamento da cena até o espectador. Por exemplo, a execução da música como foi feita na cena 8, caso acompanhasse a sucessão de acontecimentos que culminam na cena 20, não produziria os mesmos efeitos que são produzidos pela execução calma e compassada da canção.

Com isso, resgatamos, mais uma vez, o fato de o dispositivo estar ligado aos limites de saber, neste caso, saberes memoriais. As diferentes execuções de *Lembre de mim* condicionam a memória do espectador em relação ao próprio filme, e este mesmo dispositivo, que se atualiza pelas modulações, pode ser condicionado pelo andamento do enredo, uma vez que, por exemplo, a cena 20 demanda uma carga emocional intensa, em vista de sua localização ao final do filme e da importância que a memória, junto ao ato de se lembrar de alguém, - para impedir que sua existência seja anulada completamente – tem no enredo.

Tal movimento de valorização da memória pode se estender ao nosso próprio cotidiano, no que diz respeito à importância dessa ação de nos lembrarmos seja de pessoas, de acontecimentos, de lugares etc. para que seja mantida a reminiscência da memória. Assim como trabalha internamente no produto fílmico, o dispositivo sonoro também trabalha em prol da constituição dos personagens em tela e das posições de sujeito que assumem para que, ao assisti-los, os espectadores também possam assumir posições de sujeito semelhantes ou divergentes.

Essas posições se delineiam pela raridade e acúmulo da música *Lembre de mim* dentro do microcosmo fílmico. É possível discutirmos tal raridade mediante a observação de como cada enunciado da mesma canção é único, pois, ligeira ou largamente, há mudanças na execução da melodia, no andamento ou na voz/instrumento, ainda que a letra da canção e o campo harmônico que define a sequência dos acordes não mude de

uma versão para outra. Exemplifiquemos com dois trechos reproduzidos nas cenas utilizadas anteriormente.

- Trecho “*Lembre de mim, hoje tenho que partir, lembre de mim*” – na cena 8, não é distinguido em sua totalidade, ocorre maior ênfase no sintagma “Lembre de mim”. Já na cena 11, observamos um contexto para “hoje tenho que partir” ao vermos Hector cantando diretamente para Inês, com uma voz suave e o andamento normal da canção. Por sua vez, na cena 20, Miguel inicia a execução da música com este trecho em uma voz embargada, com lágrimas, na expectativa de que Inês reaja à melodia familiar a ela.

- Trecho “*Não importa a distância nunca vou te esquecer*” – é reproduzido apenas nas cenas 11 e 20; na primeira, percebemos que Inês, ainda criança, acompanha a música sem realmente se ater à letra, de forma que ficaria triste pela partida do pai, mas a segue alegre, enquanto Hector guia a melodia. Já na outra ocorrência, Miguel está nesse trecho quando Inês esboça alguma reação, o que lhe permite crescer um pouco a voz e seguir ao próximo refrão “Lembre de mim” acompanhado da avó.

No microcosmo fílmico, cada um desses trechos se constitui como enunciado, e cada enunciado se acumula de diferentes maneiras para acompanhar a moldagem do dispositivo sonoro nos diversos acontecimentos do filme. Ao observarmos tal acúmulo por uma lente mais afastada, que capture essa regularidade na dispersão do enredo, percebemos como a canção estabelece um fio de narração entre as personagens do Mundo dos Mortos e aquelas que ainda estão vivas.

Em partes, é também pela canção que a memória tanto da família de Miguel como de Mamá Inês se atualiza em relação a Hector, tendo em vista o efeito que ela provoca em Inês, que volta a conversar de forma coerente e não apenas por relapsos ao que os outros a sua volta falavam. O desencadeamento da memória de Hector para Inês acontece pela canção, que recorda a ela a ocasião em que seu pai lhe cantava quando saía para viajar e, decorrente disso, a família conhece a versão não contada da morte de Hector.

Assim, os enunciados que gravitam em torno do mesmo sintagma, “Lembre de mim”, exercem diferentes sentidos por sua raridade e seu acúmulo no decorrer do enredo. Em seu exercício, o dispositivo musical-cinematográfico, neste caso, se molda para reorganizar a memória junto com a afetividade, uma vez que as canções suscitam também outras afetividades conforme os sujeitos enunciadore mudam. Dessa forma, podemos considerar que a tríade “afetos, emoções e memória” sofre mudanças a partir de dado

acontecimento, neste caso, a maneira diferente pela qual a canção é executada a cada ocorrência no filme.

Cabe lembrar, também, que a construção da memória é do coletivo, seja dentro do próprio microcosmo do filme, seja as lembranças que os espectadores podem construir diante de sua projeção ou ao ouvirem sua trilha sonora. Conforme se constrói um domínio associado em torno de um dizer – como é o caso da canção *Lembre de mim* –, este dizer fica aberto à repetição, à transformação, tornando-se parte da memória coletiva do público que com ele se relacionou por sua reminiscência, em materialidades diversas, que remonta às ocasiões em que emergiu como enunciado.

Também no que diz respeito à memória coletiva, as execuções musicais de tom mais melancólico ou triste, em certos momentos, constituem a emoção dos personagens como algo bom, não necessariamente melancólico ou triste. Por sua vez, ao pensarmos em termos culturais, “lembre de mim” pode remeter à morte, a qual, na memória coletiva mexicana, não é tampouco vista como um acontecimento totalmente triste ou de luto, mas é celebrada todos os anos com decorações coloridas e festas, como a que ocorre na cena final de *Viva, a vida é uma festa*. Esse não é o mesmo tratamento da morte visibilizado em *Up, Altas aventuras* e, dessa forma, além de repetir e transformar, percebemos que os enunciados também podem estar na ordem do negar, dependendo da cultura, determinados aspectos, como a morte.

Semelhantemente, mas não de forma idêntica (pois cada enunciado é raro), a regulação da canção-tema do outro filme que constitui este *corpus*, *Up, Altas aventuras*, tem suas peculiaridades ao se moldar a cada enunciado semiológico de imagem + som, e são estas as regularidades mais minuciosamente descritas no tópico a seguir.

4.2 MARRIED LIFE

Essa sequência enunciativa toma emprestado o nome da música-tema de *Up, Altas aventuras*, a qual é uma das melodias mais exploradas no decorrer do filme e minimamente regulada para que, ao ser ouvida, sempre remeta tanto ao enredo quanto aos personagens principais, Carl e Ellie. Essa moldagem das notas musicais corrobora o afirmado por Aumont e Marie (2004), a respeito de canções-tema, que são a música “flexível por excelência, de uma plasticidade e servilismo ilimitados; de dominante melódico-sentimental, ela cria ligações entre passado, presente e futuro” (AUMONT; MARIE, 2004, p. 200). Assim, em sua potência plástica de criar tais ligações, no caso da

faixa *Married Life*, boa parte da história pano de fundo, anterior ao enredo do filme, é narrada contando apenas com a canção, no âmbito sonoro, sem qualquer fala, e com as imagens.

Em tradução livre, *Vida de casados* tem sua primeira ocorrência aos 4'33'' do filme²⁸, momento em que é possível notar que será uma canção recorrente na animação, pois acompanha a ocasião em que os protagonistas se conheceram. Ao olharmos discursivamente para essa canção à procura de novas ocorrências, percebemos uma das regularidades na dispersão em que se dá o enunciado de *Married Life*: ela acompanha os pontos-chave da história para que, por meio da repetição (ainda que em regulação de volume ou andamento diferentes), a percepção do espectador seja guiada para se atentar aos fatos da vida de Carl e como a sua memória de Ellie, aos poucos, também se transforma.

Tendo em mente que o enunciado não se dá de forma totalmente manifesta e “sempre representa uma emissão de singularidades, de pontos singulares que se distribuem num espaço correspondente” (DELEUZE, 2005, p. 15), os pontos nos quais a música-tema é executada são muitos na dispersão do enredo e, para atender ao objetivo de descrever o dispositivo musical-cinematográfico, as cenas elencadas são rapidamente descritas pelo seu enredo para que possamos nos utilizar de um maior espaço às características da sequência sonora que as acompanha. Em seguida, destacamos como essas regulações significam ao nível discursivo, em especial, da memória.

A segunda ocorrência²⁹ da canção acontece aos 7'16'' do filme, a partir do momento em que conhecemos a vida dos protagonistas casados após uma cerimônia, passando pela reforma da casa (realizada de acordo com desenhos de quando Ellie era criança), pelos passatempos que tinham e, inclusive, o serviço em um zoológico, mostrado na Figura 14, no qual aparecem os balões que, posteriormente, têm grande significado para a trama por serem o meio de Carl chegar à América do Sul, localização pela qual ambos nutrem grande paixão e isso já é apresentando, também, neste momento.

²⁸ Cena 2. Disponível em: <https://bit.ly/3rmsdFF>. Acesso em: 9 maio 2022.

²⁹ Cena 3. Disponível em: <https://bit.ly/3d61GUH>. Acesso em: 9 maio 2022.

Figura 14 – zoológico *South America*

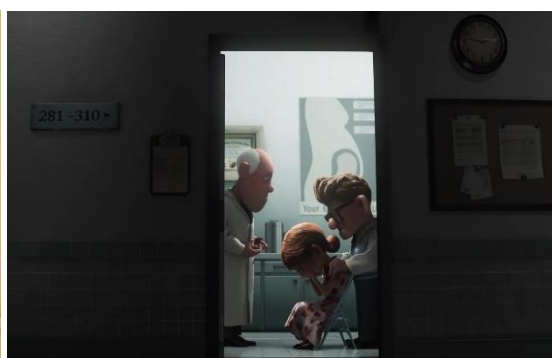
Fonte: *Up, Altas aventuras* (2009).

Durante essas cenas, a execução da música se dá no andamento padrão em que encontramos nos compilados da trilha sonora completa. Os instrumentos utilizados produzem um efeito de tranquilidade e sofisticação, indicando como ambos os personagens conviviam de maneira estável, até aos 8'39'', quando começam a planejar ter filhos. Logo após a cena em que estão arrumando um quarto de bebê³⁰ (Figura 15a), a transição para um ambiente hospitalar (Figura 15b) é bastante rápida e, junto a ela, o acompanhamento sonoro também esmaece e percebemos, apenas pelos recursos imagéticos, que Ellie não pode ter filhos.

Figura 15 – (a) Quarto do bebê de Carl e Ellie e (b) cena do hospital



(a)



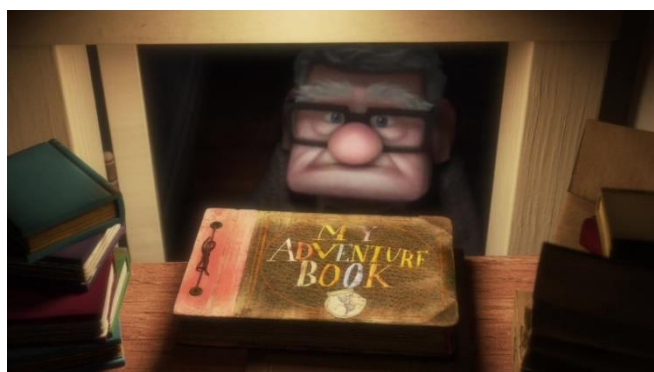
(b)

Fonte: *Up, Altas aventuras* (2009).

³⁰ Cena 3.1. Disponível em: <https://bit.ly/3loknHz>. Acesso: 9 maio 2022.

O retardamento da música, poderíamos afirmar, minimiza o fato que está sendo contado e que, com outro acompanhamento sonoro, poderia não ter a mesma carga de sensibilidade ou partir para uma significação mais obscura – a qual não se encaixaria no tom da animação. Uma execução da música-tema semelhante a esta se encontra aos 19'15''³¹, quando Carl reencontra o livro de aventuras de Ellie (Figura 16) e se apresenta um momento nostálgico, em que ele relê o livro (Figura 17), recorda os momentos com ela e tem a ideia de tentar novamente ir ao Paraíso das Cachoeiras, como ela desejava.

Figura 16 – Carl reencontra o livro de aventuras de Ellie



Fonte: *Up, Altas aventuras* (2009).

Figura 17 – Carl relê o livro das aventuras da esposa quando criança



Fonte: *Up, Altas aventuras* (2009).

Por mais alguns segundos após os 8'39'', a música permanece mais devagar e a melodia é executada apenas por um piano, até que Carl mostra novamente o livro de aventuras de Ellie e, assim, ambos começam a fazer novos planos. Nesse momento³², a música, em seu andamento normal – como executada dos 7'16'' aos 8'39'' – volta a ser

³¹ Cena 7 (execução 4). Disponível em: <https://bit.ly/318rpcR>. Acesso em: 9 maio 2022.

³² Cena 3.2 (execução 5). Disponível em: <https://bit.ly/3G89wd3>. Acesso em: 9 maio 2022.

retomada aos poucos, conforme a vida dos personagens também o é, após essa problemática. As figuras 18 e 19 demonstram situações cotidianas do casal enquanto envelhecem juntos.

Figura 18 – Primeira situação cotidiana, em que Carl quebra o pé



Fonte: *Up, Altas aventuras* (2009).

Figura 19 – Segunda situação cotidiana, em que o casal ainda trabalha como voluntário no zoológico



Fonte: *Up, Altas aventuras* (2009).

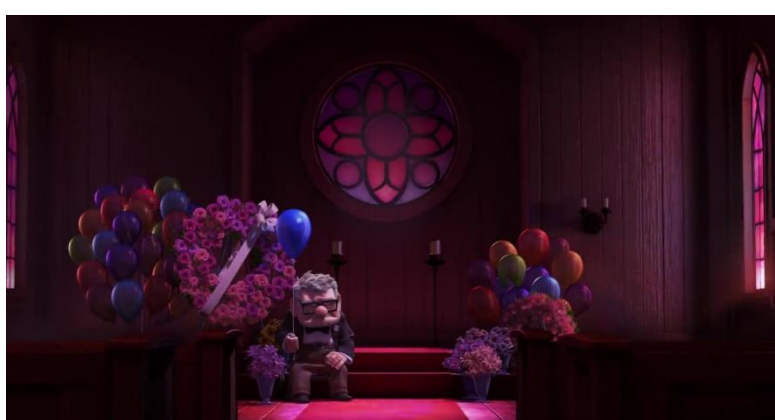
Acompanhamos também a passagem do tempo pelas cenas das gravatas (Figura 20), sempre tendo como pano de fundo a música-tema. Com a outra problemática de Ellie doente surgindo, a canção novamente se retarda, menos instrumentos são usados, o volume e o andamento diminuem conforme vemos Carl se despedir de sua esposa e lhe restar um único balão (Figura 21), igual ao que ele tinha quando conheceu Ellie e com o qual ele vai para casa. A execução da música-tema nesse momento se encerra, em *fade out*, com o personagem fechando a porta, à noite, como o término de uma vida que ele teve com Ellie, conforme mostrado na Figura 22.

Figura 20 – Passagem do tempo pela mudança das gravatas de Carl



Fonte: *Up, Altas aventuras* (2009).

Figura 21 – Funeral de Ellie



Fonte: *Up, Altas aventuras* (2009)³³.

Figura 22 – Carl retorna para casa sozinho



Fonte: *Up, Altas aventuras* (2009).

Até este ponto da história, a música-tema é, exclusivamente, utilizada como único recurso auditivo junto ao visual para narrar a história de Carl e Ellie. As execuções

³³ Cena 3.3 (execução 6). Disponível em: <https://bit.ly/3lqE7KL>. Acesso em: 9 maio 2022.

posteriores da mesma melodia sempre estão presentes em pontos-chave do enredo, mas esses não são necessariamente ligados à Ellie, de forma que acompanhamos o processo de Carl abandonar o sentimento de arrependimento em relação à viagem não feita com a esposa. Assim, observamos o acompanhamento da música sobre a forma de lidar com a morte em uma proposta bastante diferente daquela feita em *Viva, a vida é uma festa*.

A execução seguinte da canção se dá na revelação do Paraíso das Cachoeiras, aos 31'14''³⁴, e não é exatamente a mesma melodia que se reproduziu até então, mas uma modulação diferente, que se vale do mesmo campo harmônico. Aqui, resgatamos, para compreensão desse uso da música-tema em uma modulação diferente, o que Cazarim (2019) ressalta sobre a transparência do som:

a transparência de um dado conjunto de sons é a propriedade que estes têm de não oferecerem obstáculos à audição humana. [...] Os signos, se são transparentes, devem ser ocasião para o desenvolvimento da memória, ou melhor, não devem obstruir o desenvolvimento da memória. Sua consistência, portanto, é subjetiva, e não material (CAZARIM, 2019, p. 127).

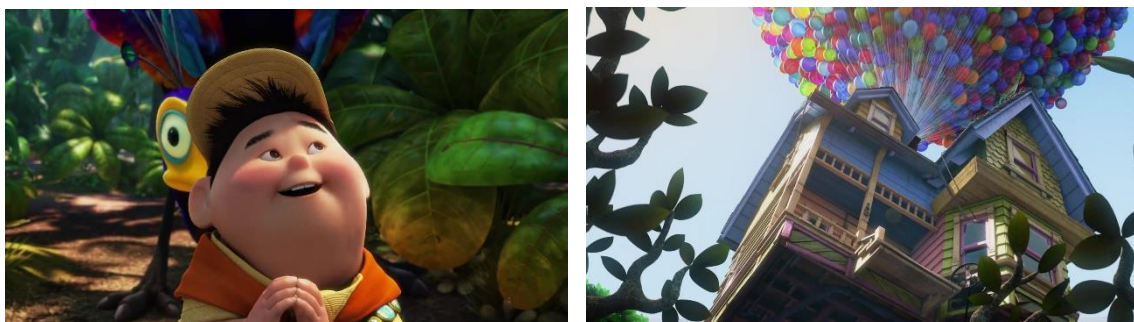
Dessa forma, uma música-tema acaba por ser constituída de signos musicais bastante transparentes, de maneira que, mesmo com reproduções diferenciadas, como a que *Married Life* assume nessa última cena, seja possível identificar o campo harmônico ou quaisquer outros indícios da música originalmente composta.

Essa mesma configuração da música-tema com uma modulação diferente ocorre aos 39'37''³⁵, cena na qual Russel quer que o pássaro encontrado os acompanhe e “conversa” com Ellie – dirigindo o olhar para a casa – para que ela convença Carl. Mesmo por poucos segundos, escutamos algumas das notas da canção-tema que conferem um tom cômico à situação, e vale notar que, uma vez que Russel se dirige à casa (Figura 23) como se fosse Ellie, é coerente que essa sequência melódica apareça de alguma forma.

³⁴ Cena 11 (execução 7). Disponível em: <https://bit.ly/3DiygNz>. Acesso em: 9 maio 2022.

³⁵ Cena 16 (execução 8). Disponível em: <https://bit.ly/3xIodjT>. Acesso em: 9 maio 2022.

Figura 23 – Russel conversa com a casa como se se dirigisse à Ellie



Fonte: *Up, Altas aventuras* (2009).

Mais uma ocorrência de *Married Life* vem aos 60'35'' do filme³⁶, nesse momento, também poucas notas da melodia original são reproduzidas, sendo que, na primeira sequência fílmica, mostrada na Figura 24, a canção não se relaciona diretamente ao fio condutor da narrativa de Ellie, como vinha sendo até a esta altura do enredo. A melodia, familiar pelas suas reproduções anteriores, se mostra mais como uma marcação da canção-tema que, poderíamos dizer, se expande para além da “vida de casados” de Carl e Ellie, começando a se constituir música-tema do enredo como um todo, que já não conta apenas com os dois no centro da narrativa.

Figura 24 – Fuga de Carl e Russel dos cães de Muntz



Fonte: *Up, Altas aventuras* (2009).

Nesse outro fio condutor que, conforme o filme avança, desemboca na atitude de Carl em seguir em frente após a morte de Ellie, a música-tema vai aparecendo mesclada a outras variações que, conforme explicado no tópico 4.4, visam corroborar o sentido intrínseco ao material imagético – por exemplo, cenas de ação com um andamento rápido

³⁶ Cena 22 (execução 9). Disponível em: <https://bit.ly/3xHQBm6>. Acesso em: 9 maio 2022.

que possuem músicas também de acompanhamento rápido e de volume mais elevado, ou cenas de suspense que têm consigo uma melodia mais baixa e que também propicia suspense no nível auditivo.

Dos 60'06'' aos 60'29'' do filme³⁷, podemos distinguir algumas poucas notas da melodia-tema, com um ritmo alegre que acompanha o momento de reencontro do pássaro com seus filhotes (Figura 25), o qual Carl e Russel também celebram em conjunto (Figura 26), sendo mais um momento em que a canção-tema não está diretamente relacionada à Ellie.

Figura 25 – O pássaro reencontra seus filhotes



Fonte: *Up, Altas aventuras* (2009).

Figura 26 – Carl e Russel celebram a conquista



Fonte: *Up, Altas aventuras* (2009).

As ocorrências dessa melodia seguem essa estratégia de variarem conforme demanda o tom emocional da parte imagética, porém um último elo com Ellie é

³⁷ Cena 23 (execução 10). Disponível em: <https://bit.ly/3roEaKY>. Acesso em: 9 maio 2022.

apresentado aos 71'48'', cena³⁸ na qual ouvimos a música-tema ao piano novamente, de forma suave, conforme Carl vê a parte do álbum de aventuras de Ellie que ele não sabia que existia, conforme reproduzido na Figura 27. Nesse instante, é marcado um ponto em sua jornada com a esposa, que lhe escreveu para seguir adiante, e a melodia ralenta³⁹ conforme ele chega a essa mensagem (Figura 28), crescendo em volume ao final e podendo envolver quem assiste em emoções semelhantes às do personagem.

Figura 27 – (a) Carl nota que existem mais páginas no livro de aventuras da esposa e (b) lê as páginas até a dedicatória final de Ellie a ele



(a)

(b)

Fonte: *Up, Altas aventuras* (2009).

Figura 28 – Carl reconhece que precisa seguir a uma nova aventura



Fonte: *Up, Altas aventuras* (2009).

³⁸ Cena 25 (execução 11). Disponível em: <https://bit.ly/3lqDJMo>. Acesso em: 9 maio 2022.

³⁹ O termo “ralentar”, no campo musical, indica o momento em que a execução da música deve diminuir em BPM (*beats per minute*), ou seja, a velocidade e, muitas vezes, o volume são diminuídos para atribuir um tom final à execução. Também pode aparecer em partituras como *ritardando*.

Em 76'30'',⁴⁰ a sequência melódica de *Married Life* aparece novamente mesclada com um acompanhamento sonoro de tom grandioso de aventura; a canção usa muitos instrumentos de orquestra e volume elevado para os arranjos que minimizam o efeito puramente nostálgico ou calmo que fora construído em suas primeiras ocorrências no enredo. Até 77'20'', temos uma espécie de preparação para as notas principais do tema entrarem (com focalização em Carl, conforme a Figura 29); essa preparação acompanha as complicações da história, com focalizações panorâmicas (Figura 30), e a decisão definitiva de Carl de resgatar o pássaro.

Figura 29 – Focalização junto da qual ocorre a preparação musical



Fonte: *Up, Altas aventuras* (2009).

Figura 30 – Focalização panorâmica do resgate do pássaro



Fonte: *Up, Altas aventuras* (2009).

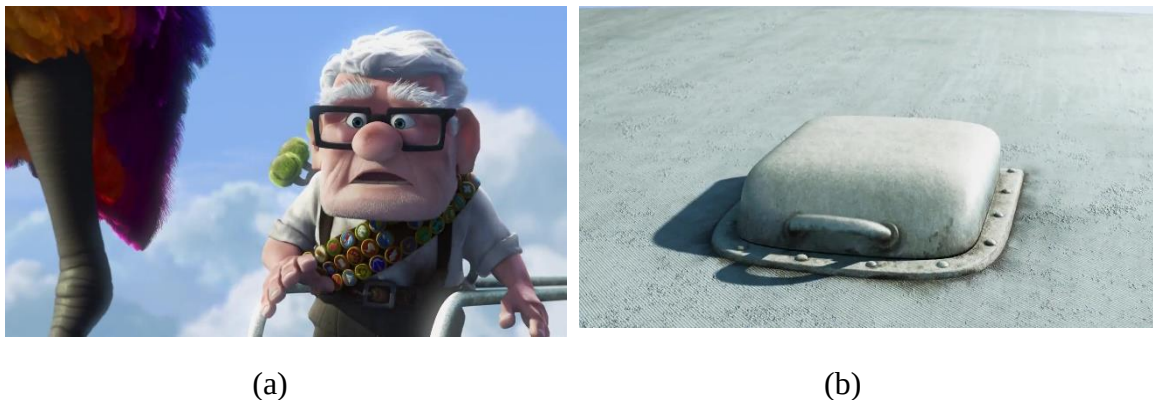
Outra modulação dessa natureza, de corroborar o que é mostrado imagetivamente, ocorre aos 83'14'' até 83'55'',⁴¹ em que há um clima de suspense devido à fuga dos personagens, assim, o ritmo se usa mais de notas curtas e repetidas, também com vários

⁴⁰ Cena 27 (execução 12). Disponível em: <https://bit.ly/3Eg3jv0>. Acesso em: 9 maio 2022.

⁴¹ Cena 28 (execução 13). Disponível em: <https://bit.ly/3d9zVKV>. Acesso em: 9 maio 2022.

instrumentos que constroem a imprevisibilidade da cena conforme seu andamento. As focalizações ora em um personagem específico, ora em uma visão ampla do campo – conforme mostrado nas Figuras 31 e 32 – também são montados para criar esse efeito.

Figura 31 – (a) Alternância de focalização entre os personagens e (b) pontos específicos do cenário



Fonte: *Up, Altas aventuras* (2009).

Figura 32 – Focalização ampla do campo após o momento de imprevisibilidade



Fonte: *Up, Altas aventuras* (2009).

Aos 86'38'', acompanhamos o retorno de Carl e Russel⁴² também em sintonia com a música-tema, que cresce em volume e expande a amplitude sonora, em um andamento calmo semelhante às primeiras ocorrências da canção, de forma a indicar a resolução do conflito principal. Além disso, podemos considerar que as falas dos personagens que dizem “Decolar?” e “Decolar!” apontam à nova aventura de ambos, efeito maximizado pela sonoridade no momento reproduzido na Figura 33.

⁴² Cena 30 (execução 14). Disponível em: <https://bit.ly/3ru7csC>. Acesso em: 9 maio 2022.

Figura 33 – Carl e Russel decolam em uma nova aventura



Fonte: *Up, Altas aventuras* (2009).

Enfim, as duas últimas ocorrências da música-tema acompanham a nova trajetória de Carl, bem como o abandono de seu sentimento de arrependimento para com Ellie sobre aquilo que não conseguiu realizar com ela em vida. Aos 87'35'', há a cena de entrega do distintivo a Russel⁴³ (Figura 34), a canção-tema começa tímida, apenas com som de piano e andamento devagar; conforme as ações se desenvolvem, ela cresce em um tom alegre e remete às ocorrências da melodia durante a história de Carl e Ellie. A focalização nas expressões dos personagens aqui também é estratégica para que seja criada uma interligação mais íntima de quem ouve e assiste para com os sentimentos deles.

Também é importante notar como o acompanhamento sonoro ralenta e finaliza com uma repetição de acordes conforme a cena de Carl e Russel se encerra (Figura 35) e o foco é direcionado à casa (Figura 36), deixada na cachoeira conforme os desenhos e a vontade de Ellie, a qual finalmente fica onde desejou desde a infância.

Figura 34 – Carl entrega a Russel o novo distintivo



Fonte: *Up, Altas aventuras* (2009).

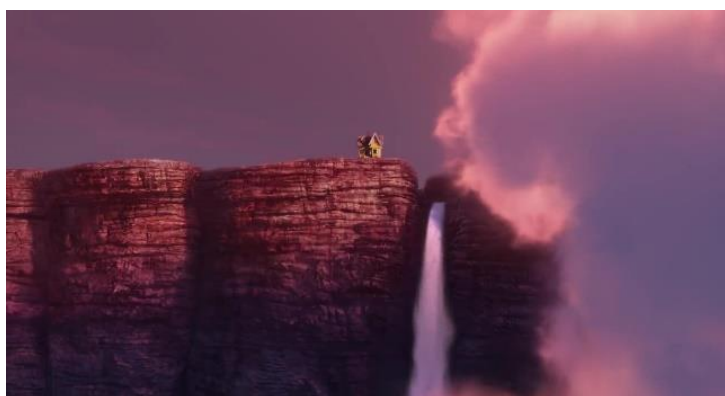
⁴³ Cena 31 (execução 15). Disponível em: <https://bit.ly/3xIpozP>.

Figura 35 – Carl e Russel tomam sorvete na calçada



Fonte: *Up, Altas aventuras* (2009).

Figura 36 – A casa é deixada no Paraíso das Cachoeiras, conforme o desejo de Ellie



Fonte: *Up, Altas aventuras* (2009).

Nos créditos finais, a música acompanha a exposição⁴⁴ das novas atividades de Carl e Russel no novo livro de aventuras, conforme demonstrado nas Figuras 37 e 38. A cada uma, os respectivos distintivos semelhantes aos que Russel tem em sua faixa estão espalhados pelas páginas, a música apresenta alguns outros instrumentos em sua reprodução e a melodia principal é reproduzida ao som de instrumentos também diferentes a cada vez que se repete, com o andamento próximo ao de um ritmo de *jazz*.

Pelo conjunto do som com as imagens das atividades cotidianas dos personagens, temos uma ambientação que remete à vida diária deles, uma rotina incrementada de situações simples que mereciam ser recordadas pelos acessórios colados junto às fotos, a nova rotina de Carl, mesmo que sem Ellie.

⁴⁴ Cena 32 (execução 16). Disponível em: <https://bit.ly/3IbxzcL>. Acesso em: 9 maio 2022.

Figura 37 – Aventuras cotidianas de Carl e Russel 1: (a) pescaria e (b) trilha

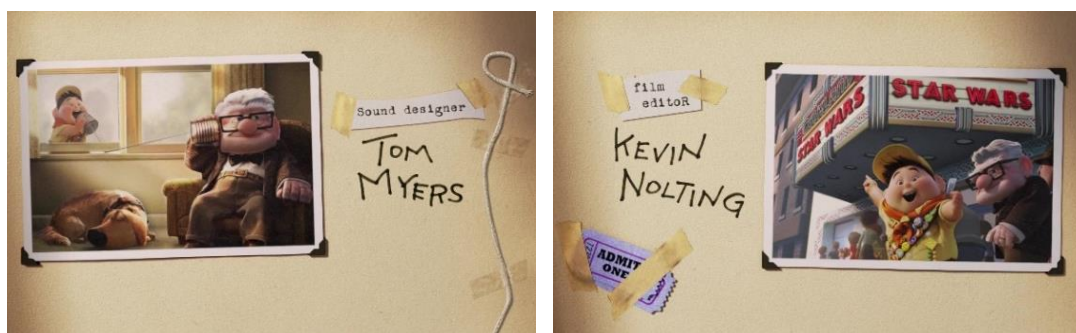


(a)

(b)

Fonte: *Up, Altas aventuras* (2009).

Figura 38 – Aventuras cotidianas de Carl e Russel 2: (a) telefone sem fio e (b) cinema



(a)

(b)

Fonte: *Up, Altas aventuras* (2009).

Com o mapeamento das ocorrências da música-tema feito até aqui, é possível percebermos que as regularidades não se restringem apenas ao fato de que é a mesma música que se reproduz nessas várias cenas. Tomando novamente as grades de especificação definidas por Foucault (2008) como sistemas de agrupamento e classificação dos objetos, podemos entender que este objeto música-tema *Married Life* de *Up, Altas aventuras* não preexiste, mas se delinea conforme os agrupamentos realizados pelos recortes das sequências enunciativas.

A partir desses enunciados semiológicos e das muitas variações assumidas pela melodia é que nos é possível especificar as configurações assumidas pelo dispositivo musical-cinematográfico no decorrer do enredo. Nesse sentido, também é válido tomar novamente algumas das dimensões desse dispositivo conforme as definições foucaultianas.

Sobre as suas curvas de visibilidade, no âmbito da música-tema, percebemos que esta não é totalmente expressa em todas as vezes em que é reproduzida, vistas as mudanças de andamento, de volume e melodias ligeiramente diferentes que ainda se situam no mesmo campo melódico e remetem à melodia concebida na partitura.

Por sua vez, podemos destacar que as curvas de enunciação da música-tema se definem pelas variações que, sendo curvas que definem o visível e o enunciável, podem corroborar o que é expresso imagetivamente sem deixar de remeter à memória da canção, de lembrar ao espectador que aquela é a melodia que acompanha os personagens desde o início do enredo e não por isso vai se limitar a uma só forma de ser enunciada.

Enfim, no que diz respeito às linhas de força e de subjetivação, vemos que a música-tema age em conjunto com a imagem para entrecruzar o dispositivo no âmbito sonoro (que não se limita às canções reproduzidas, incluindo também falas e efeitos auditivos) e, dessa forma, agir também no poder da imersão, a qual conduz às subjetivações e provoca mudanças de posição de sujeito ou as delineia.

A sequência enunciativa *Married Life*, como exposto, traz muitas nuances e se constitui um recurso-chave. No campo de animação do cinema, o uso de *leitmotifs*⁴⁵ não se limita a este produto fílmico, visto que ter não apenas uma problematização, mas também uma canção norteadora tem sido, em produções contemporâneas, uma importante estratégia para garantir alcance de público e permanência do enredo no imaginário cultural, constantemente reconstruído diante de versões diferentes, *covers* e outras reproduções da mesma canção em contextos diversos daquele no qual foi apresentada, o filme.

Seja por um motivo ou por outro, este imaginário cultural se constrói frequentemente por meio das produções cinematográficas que chegam até nós cotidianamente. Em vista da afetividade intrínseca às subjetividades que se dão pela musicalidade cinematográfica, nos é possível mudar, compartilhar, moldar a já referida tríade (afetos, emoções e a própria memória), (re)construindo-a a partir das articulações que o dispositivo musical-cinematográfico ensaia para com os domínios associados ao que é apresentado pelo microcosmo fílmico. Este movimento de moldagem da memória da música-tema de *Up*, com outras configurações, também pode ser observado em algumas faixas específicas de *Viva*, no que diz respeito à memória cultural.

⁴⁵ Nomenclatura para músicas-tema, do alemão “motivo condutor”.

Sem adentrar na discussão de maior ou menor veiculação de determinados filmes⁴⁶, as animações que colocam sob os holofotes tradições, costumes ou qualquer mínima faceta de uma cultura fora do eixo estadunidense/inglês (o qual domina as produções cinematográficas) atuam diretamente na percepção dos espectadores, com os hábitos que fogem do cotidiano da maioria deles, e na manutenção da memória coletiva e individual. É o caso de *Viva*, com sua ambientação visual e sonora nas raízes mexicanas, que ora sutilmente, ora expressamente, destaca aspectos dessa herança cultural fora do eixo de prestígio estadunidense, além de subjetivar quem assiste a refletir sobre essa herança e suas possíveis semelhanças para com a realidade cotidiana.

Considerando o objetivo de identificar os modos de funcionamento das sequências enunciativas musicais e os descrever para também descrever o dispositivo musical-cinematográfico, a discussão que realizamos na próxima seção tem como foco a SE de enunciados de *Viva, a vida é uma festa* que discursivizam, pela imagem e pelo som, os aspectos culturais e memoriais mexicanos.

4.3 MEMÓRIA CULTURAL – O MÉXICO MUSICAL

Diante das múltiplas sensibilidades que foram sendo escavadas no decorrer das análises do presente empreendimento teórico-discursivo sobre o cinema de animação, um dos caminhos que poderia ser considerado “óbvio” seria o do tratamento das sequências musicais cantadas e/ou que resgatam os ritmos mexicanos, país em que se situa o enredo de *Viva, a vida é uma festa*. Longe de permanecermos estanques na obviedade, a sequência enunciativa formada pelos fragmentos desses ritmos mexicanos, sob a lente discursiva, demonstra a articulação estratégica do dispositivo musical-cinematográfico em atendimento a certa urgência histórica.

Sob o rótulo “memória cultural”, as cenas que compõe a sequência analisada neste tópico foram selecionadas pelo parâmetro anteriormente mencionado: trechos do filme em que a cultura musical mexicana mais se fazia aparecer no enredo, fosse cantada ou

⁴⁶ É verídico que produtos cinematográficos de grandes estúdios, como é o caso dos aqui utilizados como arquivo para a extração da série enunciativa, recebem maior quantidade de insumos e investimentos para sua produção e divulgação. Uma análise discursiva não despreza tal fato, mesmo que não seja direcionada exclusivamente para uma leitura do alcance de produções norte-americanas *versus* produções de quaisquer outras regiões. Este poderia ser outro viés de leitura do discurso que pode se mostrar bastante produtivo; para o presente estudo, consideramos que as animações selecionadas são, sim, do dito “eixo de prestígio” estadunidense, e este fator não é puramente negativo, uma vez que se utiliza de recursos para impulsionar a exposição de N tradições ou subjetivações que se diferem do comumente visto no cinema norte-americano.

não, em vista do fato de a música ser uma forma de linguagem, neste caso, para relatar o contexto e as tradições nos quais os personagens estão inseridos.

Junto a essa constância da música mexicana, presente desde as canções cantadas até os fundos musicais para cenas de diálogo, nos é apresentada a relação da família do protagonista, Miguel, com a música, relação na qual percebemos a forte presença das tradições familiares e o ideal de honrar os antepassados e seguir seus passos. Todos esses fatores delimitam as margens de ação dos integrantes da família Rivera, inclusive definindo o que seria um comportamento transgressor que rompesse tais laços: ser músico.

A seguir, apresentamos uma breve transcrição das falas da primeira cena do filme, mais especificamente, dos 1'50'' aos 2'57'',⁴⁷.

E a Mamá não podia ficar chorando pelo músico que se mandou. Depois de eliminar toda a música da sua vida, arranhou um jeito de criar sua filha. Arregaçou as mangas e aprendeu a fazer sapatos.

Podia ter feito docinhos, fogos de artifício ou calções brilhantes para lutadores, mas não, ela escolheu sapatos. Ensinou sua filha a fazer sapatos, depois, ensinou seu genro, e aí os netos também aprenderam. O negócio foi crescendo junto com a família.

A música destruiu sua família, mas os sapatos reconstruíram. E essa mulher foi minha tataravó, Mamá Amélia.

Fonte: Transcrito pela autora, 2022.

Por esta breve introdução, narrada por Miguel, é possível entendermos traços de um dispositivo familiar que subjetiva os indivíduos dessa família a sempre seguirem a mesma profissão, de sapateiros, bem como de não expressarem qualquer forma de música sob a supervisão dos membros mais velhos, como mostra a Figura 39.

Figura 39 – Ofício da família Rivera



Fonte: Viva, a vida é uma festa (2017).

⁴⁷ Disponível em: <https://bit.ly/3O112Ja1>. Acesso em: 9 maio 2022.

Ao mesmo tempo, em uma espécie de entrecruzamento de saberes, podemos considerar que Mamá Amélia, a mulher que “não ficou chorando pelo músico que se mandou”, foge ao que era esperado e tido como normal a uma mulher em sua situação, abandonada pelo marido, até mesmo na escolha de uma profissão para trazer sustento, sozinha, à sua filha: sapatos, não “docinhos” ou “calções brilhantes”. Dessa forma, estabelecemos a compreensão de ao menos um dos motivos pelo qual a herança dos antepassados é tão restritamente resguardada, tendo em vista que Amélia pôde dar seguimento e fortalecer seu clã familiar por conta própria.

Também nessa cena inicial – a qual é toda acompanhada por suaves melodias de violões que recordam os temas mexicanos – é que conhecemos a relação de Miguel com Mamá Inês, personagem que, no clímax e desfecho da história, tem grande papel na manutenção da memória da família. Ironicamente, Inês sofre de Alzheimer e notamos, no decorrer do filme, o modo de cuidado do restante da família para com ela, voltado exclusivamente à prevenção de estresse ou de qualquer perturbação, inclusive não validando coisas que ela diz ou dando a ela a devida atenção em vista de suas falas raras e desconexas. Miguel, nesse contexto, é o único que demonstra atenção, para além de um cuidado médico, com a bisavó, como mostrado nas Figuras 40 e 41.

Figura 40 – Passatempos de Miguel com Mamá Inês 1



Fonte: *Viva, a vida é uma festa* (2017).

Figura 41 – Passatempos de Miguel com Mamá Inês 2



Fonte: *Viva, a vida é uma festa* (2017).

Considerando esses fragmentos que materializam o cuidado, podemos compreender o significado produzido na cena 20, mencionada no tópico 3.1, na história apresentada, pois a coragem de Miguel de ir contra os princípios tradicionais da família e entoar a canção para a bisavó é motivada por sua relação com ela, pela esperança de que ela irá ativar suas memórias ao ouvir as notas. Essa relação é contada no transcorrer de todo o enredo, tanto pela linguagem imagética (por exemplo, as cenas das quais as figuras 40 e 41 são fragmentos) quanto pela linguagem musical, conforme explorado a respeito da canção *Lembre de mim*.

Contudo, não apenas a memória no âmbito coletivo da família Rivera é constituída no funcionamento do dispositivo musical-cinematográfico. No decorrer do processo de corte das cenas, outros elementos estratégicos do dispositivo, tanto imagéticos como do enredo, em detalhes mínimos muitas vezes, saltaram aos olhos no que encaramos como uma grande parcela do campo associativo de uma importante comemoração do México: o *Dia de Los Muertos* (Dia dos Mortos).

Nessa produção fílmica, muitos ritmos do folclore popular e vocabulário típicos da cultura mexicana são inseridos em falas e canções, ocorrendo mesmo um hibridismo linguístico em canções que mesclam dois idiomas. Além disso, todo o enredo gira em torno da comemoração supracitada, na qual cada família prepara sua casa para celebrar a partida dos entes queridos que, conforme a crença, visitam o Mundo dos Vivos nessa única ocasião. Esse último elemento discursivo do dispositivo atualiza-se imageticamente no filme, com os personagens do Mundo dos Mortos desenhados na forma de esqueletos

contando, inclusive, com detalhes das tradicionais caveiras mexicanas, coloridas e com desenhos em arabescos florais, como mostrado nas Figuras 42, 43 e 44.

Figura 42 – Detalhes das caveiras mexicanas nos esqueletos 1



Fonte: *Viva, a vida é uma festa* (2017).

Figura 43 – Detalhes das caveiras mexicanas nos esqueletos 2



Fonte: *Viva, a vida é uma festa* (2017).

Figura 44 – Detalhes das caveiras mexicanas nos esqueletos 3



Fonte: *Viva, a vida é uma festa* (2017).

Na microfísica do poder em atuação no microcosmo fílmico, mesmo estando impedido pela família de tocar qualquer instrumento ou de cantar, Miguel é aquele sujeito que faz resistência a essas condições impostas, visto que segue treinando violão e acompanhando músicos às escondidas e, no *Dia de los Muertos*, ele encontra sua oportunidade de estreia na festividade local. Entretanto, após uma discussão com os pais e a avó, sua principal opositora ao desejo de seguir carreira musical, Miguel foge para o cemitério, no qual as pessoas estão realizando suas oferendas aos entes falecidos. É ali também que, na tentativa de roubar o violão do túmulo de Ernesto De La Cruz, seu grande ídolo, o menino acaba deslizando ao Mundo dos Mortos, onde encontra seus parentes falecidos e sai em busca de uma maneira de retornar ao Mundo dos Vivos.

Dessa forma, tendo como norte motivacional a música durante todo o filme, seja por Miguel ou por outro personagem, várias canções originais, escritas exclusivamente para o longa, foram reproduzidas conforme características de ritmos tradicionais mexicanos. Além de se ancorar no folclore, esse rastro de memória dos gêneros musicais inclui Mariachi, *huapangos*, *rancheras* e baladas também inspiradas na Era de Ouro do cinema do México. Mesmo com a larga presença de músicas, o filme não se insere no gênero musical, o que contribui, inclusive, ao balanceamento entre elementos narrativos imagéticos e sonoros que contem a história de Miguel, habitante nativo do México e intimamente conectado às suas tradições.

Não apenas as músicas, mas também os elementos coloridos dos cenários (exemplificados nas Figuras 45 e 46), a montagem detalhada do altar dos Rivera (mostrada na Figura 47), incluindo as oferendas e os momentos cômicos, inseridos na trajetória de Miguel por entre os mortos, mediam a exposição de aspectos da cultura mexicana para o mundo no cinema, especialmente a respeito do seu tratamento para com a morte.

Figura 45 – Rua da cidade natal de Miguel



Fonte: *Viva, a vida é uma festa* (2017).

Figura 46 – Passagem de Miguel por artesanatos de rua



Fonte: *Viva, a vida é uma festa* (2017).

Figura 47 – Altar de oferendas da família Rivera



Fonte: *Viva, a vida é uma festa* (2017).

Em atendimento ao terceiro objetivo específico da pesquisa, a fim de buscar os elementos do campo associativo em atuação no exercício de poder do dispositivo musical-cinematográfico, adentramos na escavação de saberes locais a partir de algumas ocorrências da pré-produção do longa *Viva, a vida é uma festa*, de maneira a demonstrar a produtividade que o filme, entendido como acontecimento, oferece à pesquisa discursiva da trilha sonora cinematográfica, além de ser elemento de um campo associativo no qual gravitam os conceitos de morte em diferentes tratamentos, discursivizados aqui na animação.

Antes do resultado na forma do longa-metragem pronto, diante do anúncio da Disney, em 2013, de que seria produzido um filme a respeito do Dia dos Mortos mexicano, controvérsias surgiram por diversas mídias. Circularam pela internet petições

para o cancelamento do projeto, pautadas no argumento de que, advindo de uma empresa estadunidense e não do país a ser retratado, o longa corria altos riscos de trazer imagens estereotipadas e caricatas da cultura mexicana, em especial dessa celebração dos mortos, que é uma das mais antigas e seguidas por gerações a fio no país.

Em matéria de Maria Isabel Carrasco Chards⁴⁸, encontra-se uma breve citação de Octavio Paz, poeta mexicano e vencedor do Prêmio Nobel de Literatura de 1990, a respeito do tratamento que o país confere ao fenômeno da morte e que se torna passível de conhecimento no longa animado:

A palavra morte não é pronunciada nem em Nova York, nem em Paris, nem em Londres, porque queima os lábios. O mexicano, ao contrário, está familiarizado com a morte... conta piadas, aproxima-se a ela, dorme com ela e a comemora. [...] é verdade que há talvez tanto medo em sua atitude como na dos outros, mas pelo menos a morte não está escondida (PAZ *apud* CHARDS, 2017, *on-line*).

Tal especificidade da maneira como encarar a morte, talvez mais comumente do que seria o esperado na cultura ocidental, provoca estranheza e/ou resistência por parte dos “de fora” da cultura. Chards (2017, *on-line*) acrescenta que “mesmo quando as imagens se tornaram bastante populares internacionalmente (você sabe, as caveiras de açúcar, por exemplo), ainda é bastante difícil explicar a natureza da festa”.

Dessa forma, considerando o alcance midiático do estúdio responsável pela produção, o receio por parte dos viventes da cultura se alastrou principalmente pelo perigo de “turismo cultural”, termo explicado por Bonnici (2011, p. 22) como um “exotismo que percebe o ‘outro’ e a sua cultura como essencialmente diferente e inferior à própria”, turismo este que não se restringe ao idioma ou à retratação de cidadãos mexicanos, por exemplo, mas que adquire popularidade comunicacional e comercial de propagar estereótipos e sentimento de “tolerância” para com o diferente.

A fim de contornar as críticas e trazer um conteúdo rico em detalhes, uma vez que “a cultura é um elemento constitutivo de outros processos sociais, não o seu simples reflexo ou representação” (EAGLETON, 2000, p. 51), os produtores responsáveis mergulharam em vilarejos e cidades mexicanas para compreender, ao menos próxima e

⁴⁸ A matéria intitulada “9 coisas que você deve saber antes de assistir ‘Viva – a vida é uma festa’ da Pixar” foi veiculada no portal *Dom total*, em 29 de novembro de 2017. A autora é mexicana, o que lhe confere uma posição de sujeito dita “com propriedade” para expor suas opiniões a respeito da produção cinematográfica de seu país natal, e foi traduzida por Ramón Lara. Disponível em: <https://domtotal.com/noticia/1211638/2017/11/9-coisas-que-voce-deve-saber-antes-de-assistir-viva-a-vida-e-uma-festa-da-pixar/>. Acesso em: 10 fev. 2022.

inseridos nas ordens discursivas da população, os funcionamentos culturais do Dia dos Mortos. Dentre os elementos para resgate da cultura mexicana, encontram-se:

- **personagens históricos** – conhecida pelos vários *easter eggs* que planta em suas animações, a Pixar não poupou referências em *Viva, a vida é uma festa*, inserindo esqueletos personalizados de pessoas icônicas da história do México, por exemplo, Pedro Infante e Jorge Negrete (atores da Era de Ouro do cinema mexicano), o Grande Santo (o lutador mascarado), María Félix (atriz), Frida Kahlo e Diego Rivera.

Figura 48 – (a) Frida Kahlo e (b) María Félix em *Viva, a vida é uma festa*



(a)



(b)

Fonte: *Viva, a vida é uma festa* (2017).

Figura 49 – Celebidades mexicanas históricas presentes no longa, da esquerda para a direita: (1) Emiliano Zapata, (2) Cantinflas, (3) Pedro Infante, (4) El Santo, (5) Jorge Negrete e (6) María Félix.



Fonte: *Viva, a vida é uma festa* (2017).

- ***xoloitzcuintle*** – a raça de cães *xolo*, mostrada na Figura 50, foi inserida na animação pelo personagem Dante (Figura 51), fiel amigo canino de Miguel que o segue, por acidente, à Terra dos Mortos. Na tradição, principalmente da região colombiana, os *xolos* eram tidos como animais sagrados enviados para guiarem as almas ao *Mictlan* (submundo), e os altares de oferendas costumam ter estatuetas desses cães para garantir ao ente falecido o retorno para o seu mundo.

Figura 50 – Cão *xolo*



Fonte: American Kennel Club (2022).

Figura 51 – Dante, personagem do longa



Fonte: *Viva, a vida é uma festa* (2017).

- ***alebrijes*** – no filme, são mostrados como os guias espirituais dos falecidos, os *alebrijes* povoam a Terra dos Mortos; foram desenhados por um escultor da Cidade do México após ter alucinações com animais híbridos e coloridos, aos quais dava forma em esculturas. O sentido do guia espiritual aliado à raça canina *xolo* se intensifica ainda mais

quando Dante se torna, ao final do filme, um *alebrije* para Miguel, conforme mostrado na Figura 52.

Figura 52 – Dante como *alebrije*



Fonte: *Viva, a vida é uma festa* (2017).

- *Santa Cecilia* – a cidade natal de Miguel (mostrada na Figura 45, anteriormente) não é exatamente uma referência única à Santa Cecilia Acatitlan, no México, mas sim é uma cidade inspirada em muitas do país. Não aleatoriamente, o local no filme foi assim nomeado devido à padroeira dos músicos, Santa Cecília, o que direciona um foco ainda maior à grande simbologia que esse elemento possui para o enredo e para a materialidade fílmica.

Conforme escavamos esses saberes locais, tal como foram inseridos na produção do longa, não dispensando os enunciados que emergiram no produto final, a análise discursiva empreendida foi dando contornos à existência de um campo associativo da memória cultural mexicana, em conjunto com as formas imagéticas anteriormente citadas. Esse campo cria condições para o resgate e acúmulo de saberes sobre tais tradições e modos de vida do país, bem como raridade/novidade dos enunciados ao serem proferidos no filme e, anterior ou posteriormente, em outro contexto.

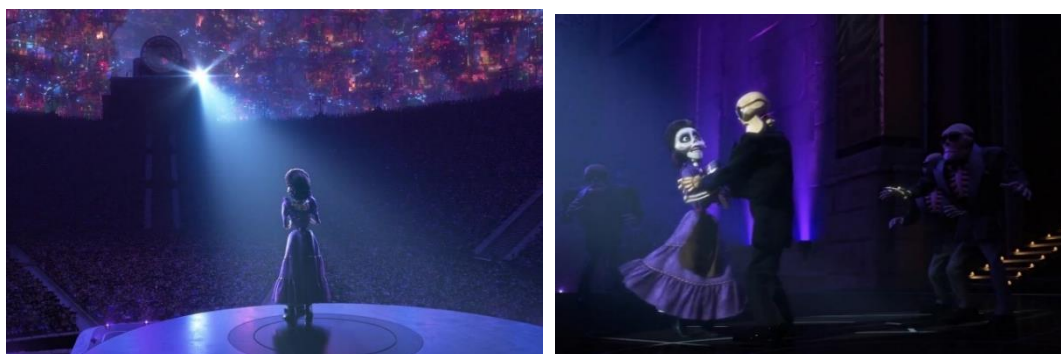
No empreendimento de reunir enunciados dessa natureza nesta sequência enunciativa, damos prosseguimento a algumas considerações mais detalhadas sobre ocorrências da cultura musical mexicana em *Viva, a vida é uma festa*.

4.3.1 *La Llorona*⁴⁹ (81'47'' – 83'50'')

A canção é proferida pela personagem Mamá Amélia, no enredo, a ancestral mais antiga da família Rivera e quem proibiu que qualquer descendente se dedicasse à música, como o fez seu marido, que acabou a abandonando. Por esse fato, Amélia deixou de cantar também na Terra dos Mortos, o que fazia quando viva, e a cena de *La Llorona* surpreende personagens e o espectador, uma vez que é em frente a um grande público que ela volta a cantar e, ainda, em uma situação que precisa escapar dos seguranças de Ernesto De La Cruz, a essa altura já conhecido como o vilão.

A sequência melódica da canção, desde o início, resgata um ritmo tradicional mexicano, bem como a letra, que não possui autoria única e é classificada como “tradicional”. O instrumental é reproduzido sutilmente em outros momentos do filme, mas na cena de Amélia tem sua *performance* completa.

Figura 53 – (a) Amélia canta *La Llorona* no palco de De La Cruz e (b) precisa fugir de seus seguranças



(a)

(b)

Fonte: *Viva, a vida é uma festa* (2017).

A composição de *La Llorona* como canção tem base em lendas tanto mexicanas quanto da América do Sul, que contam a história de uma mulher que, após ser traída pelo homem por quem se apaixonara, mata os dois filhos e tira a própria vida em seguida, cega pelo ódio que sente por ele; sua alma, então, é condenada a vagar pelo mundo, chorando, à procura de crianças que substituam seus filhos. Dentre as figuras equivalentes pelo mundo, no Brasil, a personagem é conhecida como a Mulher da Meia-noite ou a Mulher de Branco, na Venezuela é chamada de *La Savona* e, nos Andes, de *Paquita Muñoz*.

⁴⁹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hAYUQ1tJj0>. Acesso em: 10 fev. 2022.

Essa exterioridade constitutiva permite à análise resgatar traços de uma historicidade contida na referida composição. Embora a canção tenha um pequeno lugar de destaque no filme de animação, pouco mais de dois minutos, os referidos traços contidos ancoram o exercício de resgate, pela música, de aspectos culturais do país onde se passa a história de *Viva*. Apesar de a letra e a lenda de origem não necessariamente condizerem com a história de Amélia ou qualquer outra personagem e não serem o que deve se destacar em primeiro plano na cena, o ritmo se sobressai somado à tentativa de fuga da personagem.

Na versão brasileira do longa, a letra da canção é traduzida para o português, mas as vozes que a performam adotam, em certos momentos, o sotaque espanhol; na versão estadunidense, esta é uma das poucas faixas da trilha sonora que se manteve inteiramente em espanhol, sem mistura com o inglês. Ainda que a música não seja sutilmente reproduzida, sua inserção nessa cena inclui sonora e subjetivamente o aspecto cultural, enquanto o foco maior do espectador está na cena visual, que é importante para o clímax da história.

Em vista de suas articulações em rede, o dispositivo musical-cinematográfico, nesse caso, aciona, concomitante ou posteriormente, o campo associativo de enunciados de ritmos mexicanos e a respeito da lenda (para sujeitos que já a conheciam). Outros enunciados podem ser proferidos a partir desses, por exemplo, após a reprodução do filme, em momento que o espectador escuta uma das canções ou qualquer outra produção musical semelhante ou que remeta àquelas reproduzidas no filme.

4.3.2 *Proud Corazón*⁵⁰ (94'19'' – 96'07'')

Na cena final do longa, é reproduzida a canção *Proud Corazón* que, já no título, mostra o hibridismo de idiomas espanhol e inglês, o qual também ocorre na letra na versão estadunidense do filme, conforme mostrado na Figura 54. Em sua versão brasileira, o hibridismo⁵¹ também está presente entre o português e o espanhol, como mostrado na Figura 55.

⁵⁰ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=sLkDCF_EbqI. Acesso em: 10 fev. 2022.

⁵¹ Não é possível desconsiderar que tal hibridismo inglês/espanhol e português/espanhol também toca questões históricas, as quais não são detidamente expostas no corpo deste trabalho. O movimento que se tem da letra em inglês para o português é uma tradução, entretanto o fato de o vocabulário espanhol estar intercalado nas versões da canção também implica desdobramentos históricos e políticos advindos de processos colonizadores, pelos quais idiomas e culturas se misturaram e os quais constantemente são debatidos quanto às perdas e aos ganhos incididos pelos acontecimentos de dominação.

Figura 54 – Letra de Proud Corazón da versão estadunidense do filme

Letras

Say that I'm crazy or call me a fool
But last night it seemed that I dreamed about you
When I opened my mouth what came out was a song
And you knew every word and we all sang along

To a melody played on the strings of our souls
And a rhythm that rattled us down to the bone
Our love for each other will live on forever
In every beat of my proud corazón
Our love for each other will live on forever
In every beat of my proud corazón

Ay mi familia, oiga mi gente
Canten al coro, let it be known
Our love for each other will live on forever
In every beat of my proud corazón
Ay mi familia, oiga mi gente
Canten al coro, let it be known
Our love for each other will live on forever
In every beat of my proud corazón

Fonte: [LyricFind](#)

Compositores: Adrian Molina / Germaine Franco

Letra de Proud Corazón © Universal Music Publishing Group

Fonte: Letras.mus. (2022).⁵²

Figura 55 – Letra de *Proud Corazón* da versão brasileira do filme

Miguel: Posso estar louco, não sei explicar
Mas tive um sonho e você estava lá

Quando abri os meus olhos já me veio a canção
E você cantou junto este lindo refrão

E se fez melodia e as almas sorriram
Nas batidas tão mágicas dessa canción

O amor que nos une será para sempre
Na harmonia do meu corazón

O amor que nos une será para sempre
Na harmonia do meu corazón

Ay mi familia, oiga mi gente
Cante en coro nossa canção
O amor que nos une será para sempre
Na harmonia do meu corazón

Ay mi familia, oiga mi gente
Cante en coro nossa canção
O amor que nos une será para sempre
Na harmonia do meu corazón

Fonte: Disney Wiki (2022).⁵³

Em um ritmo alegre, que remete também às baladas do México, Miguel canta essa canção na festa do *Dia de Los Muertos*, um ano após sua aventura na Terra dos Mortos. Como característico de boa parte dos filmes animados, o desfecho é de sucesso para a

⁵² Disponível em: <https://www.letras.mus.br/viva-a-vida-uma-festa/proud-corazon/>. Acesso em: 10 mai. 2022.

⁵³ Disponível em: https://disney.fandom.com/pt-br/wiki/Proud_Coraz%C3%B3n. Acesso em: 10 mai. 2022.

maioria dos personagens, e a música contribui ao cenário alegre em que os conflitos foram resolvidos, além de contar com figurinos e elementos decorativos também tipicamente mexicanos, mostrados na Figura 56.

Figura 56 – Cena final da festa do *Dia de Los Muertos* dos Rivera



Fonte: *Viva, a vida é uma festa* (2017).

O conjunto do visual e do sonoro montam o ambiente que poderia pertencer a qualquer família mexicana. Com a letra composta pelo hibridismo com o inglês ou com o português, *Proud Corazón* é mais um exemplo de enunciado musical integrante do campo associativo discutido até então, bem como demonstra a eficácia da soma de elementos que exploram vários sentidos do espectador simultaneamente, em um efeito de acúmulo tanto dos enunciados musicais dentro do enredo como daqueles exteriores ao produto fílmico que também fazem parte da memória coletiva a respeito dessas tradições.

4.3.3 Sobre o tratamento dado à morte

A partir dos saberes culturais colocados na produção cinematográfica, na dispersão de enunciados imagéticos e sonoros, podemos observar a maneira de tratar a morte que o país – e outras localidades que adotaram tradições semelhantes – desenvolveu em sua memória coletiva. Conforme mencionado anteriormente, a concepção mexicana de morte refere-se mais a uma passagem a outra dimensão, na qual os indivíduos não podem mais ser vistos pelos vivos, do que a um estado de luto prolongado/permanente. Isso não significa que não há pesar pela partida de familiares, porém a crença em seu retorno durante o específico *Dia de Los Muertos* dá continuidade à tradição de se ver a morte muito além de um ponto final no mundo terreno.

Em construções imagéticas, percebemos, já no início do filme, uma possibilidade de ornamentação de altar aos falecidos. Ali e pelas cenas que percorrem a casa da família Rivera também estão presentes cores vivas e flores de um alaranjado brilhante, como mostra a Figura 57, as quais caracterizam a comemoração, bem como a paleta de cores do filme, que retoma tons vibrantes, inclusive no Mundo dos Mortos, como apresenta a Figura 58.

Figura 57 – Decoração de flores para o *Dia de Los Muertos*

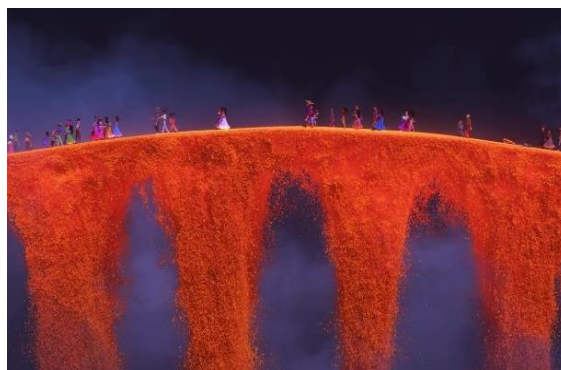


Fonte: *Viva, a vida é uma festa* (2017).

Figura 58 – (a) *Alebrijes* no mundo dos mortos e (b) ponte que faz a conexão com o Mundo dos Vivos formada por pétalas de flores



(a)



(b)

Fonte: *Viva, a vida é uma festa* (2017).

Nas construções musicais, por sua vez, as intensidades melódicas variam, mas é possível notar ritmos e melodias calmos, ao toque de instrumentos de corda, como violões, quando uma das personagens explica o que é a tradição de fotos no altar. Também se destacam os acompanhamentos sonoros nos segmentos do Mundo dos Mortos, que ora são cantados nos animados e rápidos ritmos mexicanos, ora são sequências que corroboram ao apresentado na imagem.

Diante dessas ocorrências musicais, podemos nos arriscar a dizer que nenhuma delas confere, em primeira instância, tons de luto ou saudosismo conforme entendidos pelas culturas cristãs, ocidentais e outras que encaram a morte majoritariamente pelo seu caráter de pesar, o que ilustra a demonstração da cultura na regulação de todos os materiais que constituem o filme. Além disso, ao mesmo tempo em que o filme, pelo âmbito sonoro, explora a relação da tradição mexicana para com a morte, as ocorrências semiológicas que remetem a esta relação dão ancoragem imagética às posições de subjetividades ali constituídas, fato esse que nos leva a interrogar o modo como os personagens desse microcosmo lidam com as tradições e com a morte e de que forma um espectador que não está inserido nessa cultura pode significar essa relação e, se possível, ter outra experiência com a morte, caso seja motivado a repensar suas crenças sobre a vida e a finitude do ser.

Nesse sentido, o movimento de despertar e mover afetos e emoções, conforme discutido com base em Paschoal (2017) no capítulo 2, se dá corroborado pelo âmbito musical, a partir de seus recursos expressivos. O autor mencionado trata da repetição no discurso musical para este movimento, mas aqui podemos acrescentar a produção das canções de acordo com os ritmos mexicanos e suas regulagens de andamento e volume também como recursos expressivos. Por esses meios, seja estranheza, seja uma visão de curiosidade, após ver a mudança que ocorre na memória da família protagonista (sempre em direta relação com a música), os indivíduos que ocupam a posição do sujeito que assiste podem assumir condutas em relação aos próprios afetos e sensibilidades.

De acordo com Foucault (2009, p. 332), a memória popular é “uma maneira de registrar a história, [...] toda uma tradição das lutas que se traduzia seja oralmente, seja através de textos, de canções etc.”. Por esta linha de raciocínio, podemos aí incluir o cinema como “uma maneira de *recodificar* a memória popular” (FOUCAULT, 2009, p. 332, grifo do autor), processo pelo qual *Viva* traz à grande tela o México musical, não como o primeiro ou o último a realizar tal ação, mas como um acontecimento, em termos foucaultianos, que recodifica a memória cultural por meio da configuração do dispositivo⁵⁴ musical-cinematográfico.

⁵⁴ Também conforme a perspectiva de Deleuze (1996), podemos considerar o tratamento cinematográfico dado à cultura mexicana por *Viva, a vida é uma festa* como uma transgressão do campo da invisibilidade, neste caso, falar sobre a morte em um filme de animação. O tema, por sua natureza comumente tratada de acordo com as crenças ocidentais cristãs, se constitui algo indizível, de fora da ordem do enunciável e dizível no discurso fílmico animado; contudo, com a referida recodificação da memória, ocorre também uma transgressão das instâncias de visibilidade e enunciabilidade inerentes ao dispositivo.

Em atendimento à urgência histórica de recodificar essa memória, o dispositivo se preenche estrategicamente nas regulagens semiológicas demonstradas, seja apresentando novas composições de canções com base nos ritmos tradicionais ou como paisagem sonora para os acontecimentos do microcosmo. De qualquer forma, as cores e os tons mexicanos, bem como aqueles que caracterizam o *Dia de Los Muertos*, se fazem presentes, inclusive para mediar a narração dos fatos, a descrição dos personagens e o acompanhamento de suas respectivas evoluções.

A linguagem da música, nesse quesito de se configurar estrategicamente em um produto fílmico, auxilia na manifestação discursiva cinematográfica de todo um saber a respeito da morte que a cultura mexicana detém. Resgatando a abordagem de Rancière (2009) sobre o regime estético das artes, mencionada no capítulo 2, a linguagem musical concomitante à música que dá visibilidade a esta cultura da morte é uma das formas de partilhar os afetos e as emoções, enfim, o sensível.

Conforme descrito nas análises dos elementos fílmicos nesta seção, a concepção da morte se difere de outras mais amplamente difundidas pelo mundo, por exemplo, a que emerge de *Up, Altas aventuras*, delineada principalmente pelo saudosismo e pela melancolia, os quais também são traduzidos pela linguagem musical, conforme demonstramos no tópico seguinte, junto a outras ocorrências do que chamamos de músicas corroborativas.

4.4 SEQUÊNCIAS MUSICAIS CORROBORATIVAS AO IMAGÉTICO

Sendo um dos usos mais corriqueiros de canções ou planos de fundo musicais em filmes, o método de aliar imagem e som de forma que um corrobora o outro é discutido neste tópico. Por uso mais corriqueiro entendemos que, em sua maioria, os produtos fílmicos utilizam acompanhamentos sonoros com tons e melodias que propiciem a maior imersão possível, logo, uma canção melancólica se articula com uma cena de *flashback* ou nostálgica, por exemplo, da mesma maneira que fundos musicais em volume baixo e notas de curta duração auxiliam a criação de suspense junto à montagem imagética.

Das sequências enunciativas extraídas do *corpus*, esta é a que inclui mais enunciados, inclusive pelo fato de o critério de seleção ter sido, primordialmente, extrair cenas que fossem acompanhadas musicalmente de alguma forma, independentemente do lugar que ocupavam no enredo. Nesses enunciados, que adiante são colocados em análise, podemos observar a demonstração prática do que Cazarim (2019) considera funções

discursivas do saber musical – questão discutida no capítulo 3 –, já que cada signo musical possui especificidades e assume técnicas que significam diferentemente no sistema de enunciabilidade sob investigação.

Como também dito no capítulo anterior, uma execução musical no cinema não tem a mesma função ou desperta os mesmos afetos que uma execução a céu aberto ou em um local próprio à apresentação exclusiva de peças musicais. Nas explorações anteriores dos enunciados *Lembre de mim*, *Married Life* e *Memória cultural*, percebemos as diferentes funções discursivas que as canções exercem em concomitância à imagem, seja para resgatar aspectos culturais à manutenção de uma memória, seja no papel de música-tema de personagens.

Assim, da série enunciativa que são os excertos dos dois filmes, os enunciados extraídos para a sequência enunciativa corroborativa também apresentam especificidades e subdivisões de regulação próprias. Além disso, nesta SE, nos é possível trabalhar concomitantemente com enunciados de ambos os filmes, de maneira que vislumbramos as possibilidades de aproximação por semelhança das técnicas musicais, as quais constituem uma parte do preenchimento estratégico no dispositivo musical-cinematográfico, além de sua ação em rede, mesmo que os enunciados que apresentam regularidades estejam dispersos em produções fílmicas diferentes.

Com essas considerações, dispomos, primeiramente, algumas ocorrências de modulações musicais dos enunciados semiológicos que preenchem, em volume e intensidade, as cenas que, em sua maioria, apresentam acontecimentos conturbados ou de rápido andamento com muitas informações imagéticas simultâneas.

4.4.1 Modulações de preenchimento musical

Por preenchimento, compreendemos a configuração do dispositivo musical-cinematográfico na qual os acompanhamentos musicais não são apenas faixas adicionais, mas um elemento que trabalha em conjunto com a imagem para propiciar a maior imersão possível. Assim como momentos de total silêncio ou apenas com falas no âmbito auditivo significam de uma forma, atraindo total atenção às falas ou à imagem, os enunciados nos quais há uma paisagem musical ou são reproduzidas canções com uma voz significam diferentemente, conforme a escolha de melodias é feita para contribuir com a apreensão dos múltiplos significados que a cena pode fazer emergir.

De posse desse aporte teórico-metodológico, entendemos que o referido dispositivo, ao se configurar para obter modulações de preenchimento, pode tanto ir na mesma direção que a imagem – por exemplo, uma cena de carga emocional melancólica é acompanhada de um fundo musical também melancólico – como em sentido contrário a ela – no caso de acompanhamentos musicais que conferem tom cômico a uma cena desastrosa ou absurda.

Em *Up, Altas aventuras*, aos 27'⁵⁵, ocorre uma desestabilização da história que conta com um fundo musical corroborativo. Até este momento, Carl conseguira levar sua casa em voo com os balões sem maiores problemas, mas se depara com uma tempestade que, durante toda a cena, bagunça tanto o interior da casa como a rota de viagem do personagem, bem como causa turbulências que são expressas pela chuva e pelos trovões, momento esse reproduzido nas Figuras 59 e 60. A cena é acompanhada por uma sequência musical também agitada, com notas tocadas rapidamente e que contribuem com o ambiente de caos produzido imageticamente.

Figura 59 – a casa de Carl é levada pela tempestade



Fonte: *Up, Altas aventuras* (2009).

⁵⁵ Disponível em: <https://bit.ly/3LOp7Bh>. Acesso em: 9 maio 2022.

Figura 60 – o interior da casa durante a tempestade



Fonte: *Up, Altas aventuras* (2009).

Um uso semelhante de uma sequência musical se dá aos 34'21''⁵⁶, momento em que será apresentado o pássaro bastante cobiçado no microcosmo do filme. Na cena, o enquadramento para quem assiste é o da visão do pássaro, que está em fuga; com o ponto de vista do personagem coincidindo com o do espectador, o que vemos é, consequentemente, apenas aquilo que o pássaro vê, como mostrado na Figura 61.

Figura 61 – (a) Ponto de vista do pássaro durante a cena de fuga e (b) quando o perseguidor surge



(a)

⁵⁶ Disponível em: <https://bit.ly/3JqQks5>. Acesso em: 9 maio 2022.



(b)

Fonte: *Up, Altas aventuras* (2009).

Durante a fuga do animal, a sequência musical reproduzida também contribui com a construção de certo suspense e apreensão. A melodia possui notas curtas e é tocada com instrumentos cujo som é alargado e grave; uma característica que confere diferencial a esse enunciado é que este fundo musical acompanha os movimentos do pássaro: na corrida, a melodia é executada sem interrupções; assim que ele é encurralado pelos cães (momento mostrado na Figura 62), tanto o volume como os instrumentos são diminuídos.

Figura 62 – O pássaro é encurralado pelos cães

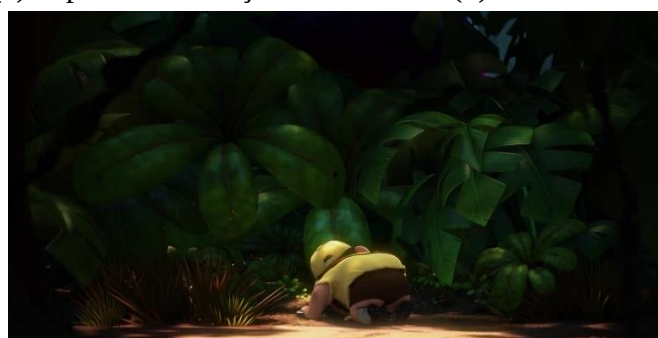


Fonte: *Up, Altas aventuras* (2009).

O enquadramento de cima, bem como o local que o pássaro está encoberto por sombras ajudam a manter o mistério que envolve a criatura. Também nesse acompanhamento, quando o pássaro está procurando rotas de fuga e olha rapidamente de um lado para o outro, o fundo musical sofre cortes, conforme a direção de sua visão muda, como exemplificado no excerto anteriormente citado, na nota 51.

Em sequência à cena de fuga, há um breve momento que antecede à apresentação do pássaro ao espectador, aos 37'20''⁵⁷, e novamente a modulação musical preenche a cena, corroborando o efeito de suspense. Russel se encontra abaixado, acreditando que o animal é de pequeno porte, ao que se segue a formação de uma sombra que cresce à medida que o volume do fundo musical também aumenta. As notas também sobem em uma espécie de escala e vão sendo mais estendidas em tempo, à medida que o pássaro mostra seu real tamanho (Figura 63).

Figura 63 – (a) O pássaro começa a se revelar e (b) sua sombra recobre Russel



(a)



(b)

Fonte: *Up, Altas aventuras* (2009).

A criação discursiva do suspense é seguida por uma quebra de expectativa, aos 38'⁵⁸, quando o pássaro se apresenta por inteiro para Carl e para o espectador junto à Russel: plumagem colorida, olhos bastante abertos e formato de corpo nada amedrontador (Figura 64), como o enunciado anterior nos leva a acreditar. Junto a isso, estão as ações

⁵⁷ Disponível em: <https://bit.ly/35YaYIK>. Acesso em: 9 maio 2022.

⁵⁸ Disponível em: <https://bit.ly/37BBqSM>. Acesso em: 9 maio 2022.

do pássaro em brincar com o menino (Figura 65), momento que é acompanhado pelo fundo musical suave, com trinados⁵⁹ que conferem um tom divertido ao que se passa imageticamente.

Figura 64 – Revelação completa do pássaro



Fonte: *Up, Altas aventuras* (2009).

Figura 65 – O pássaro brinca com Russel como seu filhote



Fonte: *Up, Altas aventuras* (2009).

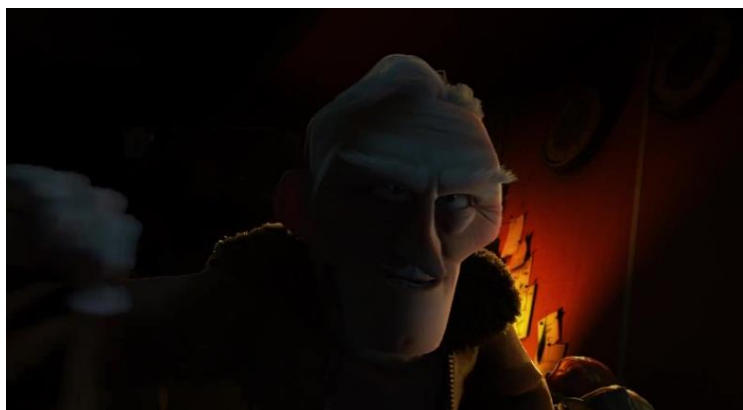
Uma modulação também de criação de suspense ocorre aos 59'⁶⁰, cena na qual Muntz começa a questionar o verdadeiro propósito de Carl estar no Paraíso das Cachoeiras. Conforme Muntz joga os capacetes da estante no chão e cita as pessoas que

⁵⁹ O trinado é uma marcação nas notações musicais que acrescenta mais uma nota à nota principal que está sendo reproduzida, de forma que o efeito é de que a mesma nota está sendo emitida por mais de uma fonte sonora ao mesmo tempo. No trinado simples, inclusive, uma nota um semitom acima ou abaixo é acrescentada para ser rapidamente revezada com a nota principal – por exemplo, um mi é a nota principal e é revezado rapidamente com um fá, um semitom mais alto – conferindo um efeito de prolongamento.

⁶⁰ Disponível em: <https://bit.ly/3O1zlQv>. Acesso em: 9 maio 2022.

ele já encontrara em busca do pássaro, o andamento do fundo musical é baixo, com som orquestral que tensiona a imagem e o diálogo. Aos poucos, Muntz se aproxima de Carl e Russel, e a música cresce em sintonia, até que é suspensa por completo, no momento em que os personagens escutam o barulho do pássaro e, então, se tem o clímax da cena.

Figura 66 – Muntz se aproxima para fazer Carl dizer a verdade sobre sua viagem



Fonte: *Up, Altas aventuras* (2009).

Figura 67 – O som do pássaro chama a atenção dos personagens



Fonte: *Up, Altas aventuras* (2009).

Um preenchimento diferente dos já mencionados para criar suspense diz respeito ao acompanhamento de momentos de carga emocional mais reflexiva, como acontece aos 48'22''⁶¹, logo após Russel compartilhar detalhes mais íntimos de sua vida com pais divorciados. Um fundo sonoro de volume reduzido e com andamento calmo acompanha a conversa, que termina com Russel resgatando uma fala semelhante à de Ellie, no início do filme: “Você promete? É de coração?”; Carl, nesse momento, se surpreende com a semelhança e percebe seu compromisso para com o resgate do pássaro e o retorno de

⁶¹ Disponível em: <https://bit.ly/3ukfapb>. Acesso em: 9 maio 2022.

Russel à sua casa. O enquadramento e a iluminação escurecida também corroboram a vinculação desse efeito mais intimista à conversa entre os personagens, como mostra a Figura 68.

Figura 68 – Momento após Russel compartilhar um pouco de sua vida com Carl



Fonte: *Up, altas aventuras* (2009).

Não apenas esse enunciado, mas os vários outros que foram analisados no tópico 4.2 e que são constituídos da música-tema de *Up*, podem ser lidos tanto a partir da modulação de preenchimento musical como também do tratamento conferido à morte nesse microcosmo. Diferente do *Dia de Los Muertos* mexicano na outra animação, aqui, grande parte dos enunciados compostos pela música-tema, *Married Life*, são relacionados à personagem que falece ainda no início do filme, de forma que sempre há um tom de pesar, saudosos, que acompanha Carl e guia suas ações.

Nesse sentido, percebemos as diferentes abordagens de um mesmo tema, em animações diferentes, sob perspectivas culturais diferentes. Trata-se de um tema ainda interditado, se quisermos fazer uso livre de um dos procedimentos de controle dos discursos, analisados por Foucault (2014), em um gênero cinematográfico como este, dado o público a que se destina. Em vista das diferentes intensidades das canções e dos fundos musicais que atuam na intermediação do tema aos espectadores, não apenas a visão da morte das diferentes culturas é exposta, mas também uma das maneiras pela qual o cinema de animação adota um assunto sensível de forma artística, no caso das produções em foco nesta pesquisa, especialmente contando com a parcela musical para formação dos seus enunciados.

A seguir, apresentamos algumas das configurações que o dispositivo musical-cinematográfico assume em *Viva, a vida é uma festa* e que se aproximam das que foram constatadas em *Up, Altas aventuras*. Os fundos musicais de *Viva*, em sua maioria, se baseiam em ritmos característicos mexicanos, bem como são reproduzidos por instrumentos típicos de cordas, mas cada modulação é regulada de uma forma e algumas delas executam o preenchimento da cena.

Já nos minutos iniciais do filme, o espectador é apresentado ao altar contendo as fotos da família Rivera. A cena é acompanhada de uma melodia calma, de poucos acordes dedilhados em um violão. Após a saída da avó de Miguel, contudo, a modulação adquire novos instrumentos em sua execução, e o ritmo acompanha o sentido de criar uma tensão na cena, aos 15'58''⁶², em vista de Dante ter subido à mesa para comer os alimentos da oferenda. Na tentativa de puxá-lo, Miguel derruba o porta-retrato de Mamá Amélia e o quebra, até este momento, a melodia vai aumentando em volume para ser rompida de repente com a quebra do objeto afetivo.

Figura 69 – (a) Dante sobe à mesa de oferendas e (b) o porta-retrato se quebra



(a)



(b)

Fonte: *Viva, a vida é uma festa* (2017).

⁶² Disponível em: <https://bit.ly/3Kp0rPy>. Acesso em: 9 maio 2022.

Também na criação de uma sequência tensionada, o momento em que Miguel foge de sua casa é acompanhado por uma melodia que se repete e corrobora a urgência que o personagem sente de se distanciar do local. Conforme anda pelas ruas⁶³, ele passa pela multidão, observa os rostos pintados das pessoas e as decorações feitas para o Dia dos Mortos, como mostra a Figura 70.

Figura 70 – Miguel foge pelas ruas no *Dia de Los Muertos*



Fonte: *Viva, a vida é uma festa* (2017).

A modulação assumida quando o protagonista desliza ao Mundo dos Mortos⁶⁴, pouco após sua fuga, também desempenha um papel narrativo, pois, no primeiro momento em que Miguel percebe quais são as pessoas que o veem, seu instinto imediato é o de fugir novamente, correr por entre os esqueletos, que também se assustam com o menino. Tanto ele como os já falecidos são circundados por uma luz embaçada que indica sua não presença no Mundo dos Vivos (Figura 71), uma imagem próxima a que o nosso imaginário atribui a fantasmas, e junto ao primeiro instinto de Miguel, se soma o fundo musical acelerado, que acompanha o personagem na tentativa de fuga e realiza aumentos de volume e intensidade a cada reação de espanto que o menino ou os falecidos esboçam.

Poucos segundos à frente, inclusive, a cena conta com uma focalização mais ampla do cemitério, e as posições dos esqueletos se assemelham às de criaturas como zumbis que, em breve resgate na memória popular, se movem lentamente e em direção a atacar seres humanos, como mostra a Figura 72.

⁶³ Disponível em: <https://bit.ly/3Jw3CDS>. Acesso em: 9 maio 2022.

⁶⁴ Disponível em: <https://bit.ly/3DVvU9u>. Acesso em: 9 maio 2022.

Figura 71 – Marca visual que distingue os vivos dos mortos



Fonte: *Viva, a vida é uma festa* (2017).

Figura 72 – (a) Focalização e (b) distribuição dos mortos em semelhança a uma cena de ataque



(a)



(b)

Fonte: *Viva, a vida é uma festa* (2017).

Porém, toda a tensão e todo o desejo de escapar desses esqueletos ainda não definidos como “vilões” ou “heróis” se esvaem no momento em que Miguel os observa a

uma certa distância. Nesse momento, o fundo musical é suspenso e, aos poucos, retorna, em *fade in*, com um andamento calmo que preenche um material imagético diferente: entes falecidos que observam seus entes ainda vivos e aproveitam as regalias do Dia dos Mortos, como podemos observar nas Figuras 44 e 71, já expostas anteriormente.

Durante todo este enunciado (dos 21'53'' aos 23'10'' do filme), a ambientação e a velocidade de processamento das ações em tela são corroboradas pelo andamento musical, que maximiza os efeitos, bem como a imersão propiciada ao espectador.

Passamos, agora, à análise de algumas ocorrências em que o âmbito musical dos enunciados se utiliza de um crescente em volume e intensidade como modulação para diferentes momentos dos enredos.

4.4.2 Modulações em crescentes

Uma das estratégias do dispositivo sob análise diz respeito ao uso da trilha musical cinematográfica em momentos nos quais é usado um enquadramento panorâmico, geralmente para apresentação de lugares ou objetos do enredo. Tal enquadramento expande a visão de quem assiste para o espaço do microcosmo, para além do plano recortado pelo formato da tela, bem como os acompanhamentos musicais se expandem em volume, intensidade e, muitas vezes, em número de instrumentos utilizados na execução.

Em *Viva, a vida é uma festa*, alguns enunciados dessa regulamentação se destacam. A primeira marcação ocorre na apresentação a Miguel – e ao espectador – do Mundo dos Mortos⁶⁵, aos 24'21''.

Figura 73 – (a) Enquadramento fechado nos personagens e (b) enquadramento panorâmico no Mundo dos Mortos



(a)

⁶⁵ Disponível em: <https://bit.ly/3E5ugCo>. Acesso em: 9 maio 2022.



(b)

Fonte: *Viva, a vida é uma festa* (2017).

Como ilustrado na Figura 73 (a), primeiramente, temos revelações, em planos mais fechados e com acompanhamento musical de andamento e volume suaves/baixos, do Mundo dos Mortos, com relances da ponte de pétalas de flores, por exemplo, e constantes focos no protagonista e no que ele progressivamente vê nesse mundo – seus passos na ponte de pétalas, os falecidos que se dirigem ao Mundo dos Vivos para a visita etc. Já em (b), temos a visão panorâmica desse mundo, à qual se soma o fundo musical em maior volume, fundo este que também tem sua melodia “mexicana”, a partir do uso de trompetes e de violão com leves batidas.

Outro exemplo da regulação crescente acontece aos 78’56’’⁶⁶, em que é apresentada a arena em que o *show* de Ernesto De La Cruz irá acontecer, ilustrada na Figura 74. Esse acompanhamento não possui um ritmo mexicano como guia. Em primeiro plano, entendemos que é um fundo musical e, nos segundos seguintes da cena, a execução é creditada à orquestra do *show*, ou seja, executada no interior do microcosmo, não somente em acompanhamento a ele de modo exterior, como é a maioria dos outros fundos aqui mostrados.

⁶⁶ Disponível em: <https://bit.ly/3uZpYYQ>. Acesso em: 9 maio 2022.

Figura 74 – (a) Visão panorâmica da arena do *show* de Ernesto De La Cruz e (b) orquestra que executa o acompanhamento musical



(a)



(b)

Fonte: *Viva, a vida é uma festa* (2017).

Mais uma ocorrência de um fundo musical corroborativo em crescente acontece aos 87'36''⁶⁷, momento no qual Hector está prestes a desaparecer do Mundo dos Mortos por ter sido esquecido por todos os familiares vivos. Também é o momento exato em que Miguel deve deixar o Mundo dos Mortos, e toda a sequência conta com a melodia crescente que contribui com o aumento da tensão para o espectador, junto às falas desesperadas de Miguel, em vista da falta de saídas possíveis para que os personagens tenham um final feliz.

⁶⁷ Disponível em: <https://bit.ly/3Js6ly7>. Acesso em: 9 maio 2022.

Figura 75 – Momento em que Miguel deve deixar o Mundo dos Mortos



Fonte: *Viva, a vida é uma festa* (2017).

Em contraposição a essa situação narrada, outra cena que conta com uma modulação crescente do acompanhamento musical ocorre aos 92'22''⁶⁸, quando Mamá Inês se recorda do pai após a canção de Miguel e resgata cartas que recebia de Hector, bem como o pedaço rasgado da foto colocada no altar das oferendas. Conforme é característico da personagem, Inês vai lentamente contando as memórias que tem do pai, bem como abre devagar a gaveta para retirar as cartas, assim, o andamento musical vai acompanhando suas ações suave e lentamente, não deixando de contribuir com a expectativa que a imagem também desperta, finalmente crescendo em volume ao mesmo tempo que o enquadramento foca o pedaço rasgado da foto, que se encaixa perfeitamente nas mãos de Miguel.

Figura 76 – (a) Inês retira suas cartas da gaveta e (b) o pedaço rasgado é juntado à foto completa



(a)

⁶⁸ Disponível em: <https://bit.ly/3KwczOO>. Acesso em: 9 maio 2022.



(b)

Fonte: *Viva, a vida é uma festa* (2017).

Seguindo para a outra produção sob análise, com ocorrências da modulação crescente do acompanhamento musical, *Up* une sua música-tema a essa regulação para marcar um notável momento: a casa de Carl sendo erguida pelos balões⁶⁹. Com o acontecimento fantástico ao próprio microcosmo em que o enredo se passa, que desafia as leis reais, a melodia que o acompanha se inicia tímida, como se estivesse sendo contida conforme os balões são soltos ao céu, e a casa começa a se desprender do chão; a força exercida para essa ação faz ranger a estrutura, e o fundo musical parece também estar “preso”, até que se liberta em volume e andamento no momento em que a casa alça voo. É nesse ponto, inclusive, que o acompanhamento novamente sofre modulações para retornar à música-tema.

Figura 77 – (a) A casa é forçada a se desprender e (b) finalmente alça voo



(a)

⁶⁹ Disponível em: <https://bit.ly/3rfilww>. Acesso em: 9 maio 2022.



(b)

Fonte: *Up, Altas aventuras* (2009).

O crescente da música expande seu alcance, assim como a casa ganha altitude com os balões. De maneira semelhante, aos 74'10'',⁷⁰, uma música de ritmo alegre, com notas tocadas repetidamente de maneira a manter esse andamento, é reproduzida conforme Carl retira os móveis da casa para que ela se levante novamente. A canção é reproduzida contidamente até que, quando retirados os móveis, ela explode com a realização da missão de tirar a casa do chão, retoma o andamento da música-tema e cresce continuamente.

Figura 78 – (a) Carl se desfaz dos móveis e (b) a casa se levanta novamente



(a)

⁷⁰ Disponível em: <https://bit.ly/3NYc9mm>. Acesso em: 9 maio 2022.



(b)

Fonte: *Up, Altas aventuras* (2009).

Enfim, além das modulações de preenchimento e crescentes, os enunciados da sequência enunciativa corroborativa também apresentaram uma peculiar característica de constância, a qual daremos atenção no tópico a seguir.

4.4.3 Modulações de um constante devir

Retomando novamente considerações feitas no capítulo 3 do presente estudo, destacamos aqui o incessante fazer-devir que Cazarim (2019) define como constituinte da Modernidade da música. Poderíamos considerar que, no campo cinematográfico das animações, uma estratégia moderna é a de incluir faixas musicais posteriormente divulgadas como temas dos filmes, mas que não necessariamente se repetem constantemente nos moldes de um *leitmotiv*.

Essas faixas musicais se conectam à memória popular infantojuvenil e, conseqüentemente, à de muitos outros sujeitos além dessa faixa etária, fato perceptível diante da constante reprodução da canção em outros momentos e espaços que não o produto filmico. Em dizer popular, uma canção ou ritmo que “gruda” na memória após o espectador passar pela experiência cinematográfica, pode-se dizer, constitui uma manobra moderna de estender o alcance dos filmes e, assim, contribuir com o preenchimento estratégico do dispositivo musical-cinematográfico.

No caso de *Up, Altas aventuras*, um incessante devir se dá pela música-tema que, conforme explorado no tópico 4.2, se conecta ao fio narrativo dos personagens principais de diferentes maneiras no decorrer do enredo. Não somente pela melodia que se torna familiar, mas também pelo âmbito imagético, opera-se um devir constante por meio dos

balões, que estão presentes desde o início da história de Carl e Ellie, como podemos constatar na ilustração das Figuras 14, 19 e 21, expostas anteriormente.

No curto tempo em que a vida do casal é contada ao início do filme, o que resta a Carl, após a morte da esposa, são os balões que eram distribuídos no zoológico e, posteriormente, são eles que o levam ao Paraíso das Cachoeiras. No decorrer da aventura, à medida em que é preciso cortar alguns balões, dado os empecilhos que surgem pelo caminho do voo, emerge na narrativa um movimento subjetivo de desprendimento de Ellie, em relação à vida que, até então, tinha vivido e aos sofrimentos causados pelo luto; aos poucos, o personagem deixa de se ligar exclusivamente à esposa e segue para as próximas aventuras, ou melhor, para outras possibilidades de experiência na velhice.

Já em *Viva, a vida é uma festa*, o constante devir acontece principalmente pela guia musical dos acompanhamentos, que é a música mexicana. Os acompanhamentos de ritmos típicos, usando sons de instrumentos também típicos, como o violão, ao compasso dos Mariachi e outros marcadamente oriundos do país, corroboram tanto a manutenção da memória cultural – como discutido no tópico 4.3 – quanto a permanência dessas melodias no imaginário dos espectadores após a reprodução do filme.

Para citar alguns exemplos, temos as seguintes ocorrências de *Viva* que ilustram esse constante devir:

- 32'15''⁷¹ – fuga dentro do Mundo dos Mortos, na qual Miguel escapa de seus entes já falecidos e todo o seu trajeto é marcado por um fundo de andamento rápido;
- 42'07''⁷² – é apresentado o submundo do Mundo dos Mortos, descolorido e escuro em comparação ao restante do espaço, no qual ficam os já esquecidos pelas famílias até que desapareçam por completo. Aos 44'30'', Hector reproduz uma canção popular calmamente, a qual ameniza o impacto do triste destino de outro personagem;
- 50'41''⁷³ – este é, talvez, o exemplo mais conhecido pelos espectadores, a canção *Poco Loco* executada por Miguel e Hector conta com misturas linguísticas dos idiomas, bem como um ritmo animado que é um exemplo da ocasião discutida anteriormente de uma canção “grudar” no imaginário do público, que a reproduz posteriormente;

⁷¹ Disponível em: <https://bit.ly/3upluVB>. Acesso em: 9 maio 2022.

⁷² Disponível em: <https://bit.ly/3xe9grs>. Acesso em: 9 maio 2022.

⁷³ Disponível em: <https://bit.ly/3O2rJx9>. Acesso em: 9 maio 2022.

- 80'30''⁷⁴ – enquanto a família Rivera tenta resgatar a foto de Hector da posse de De la Cruz, um fundo musical semelhante ao acompanhamento de antigas lutas e estrelas lutadoras mexicanas é reproduzido. Cada integrante tem sua própria maneira de driblar os seguranças e a música corrobora a breve confusão que se instala.

Diante das ocorrências corroborativas de ambas as animações, podemos confirmar a produtividade desse modo de funcionamento do dispositivo musical-cinematográfico, em vista das múltiplas subjetividades que podem emergir diante de uma ligeira alteração no ritmo, na melodia, no andamento ou no volume da parte musical do enunciado semiológico. Como observado na análise em nível técnico musical (conforme prevê o segundo objetivo específico deste trabalho) da música-tema de *Up, Altas aventuras* e nas derivações musicais mexicanas de *Viva, a vida é uma festa*, existe a possibilidade de mudança no processo de se executar o que está em uma partitura ou notação musical, pois a leitura não só do instrumentista, neste caso, mas também da parcela imagética que será reproduzida concomitantemente oferece margem de alteração para o que é executado instrumentalmente.

Ademais, em atendimento ao terceiro objetivo específico do presente estudo, constatamos a ação do referido dispositivo, na modulação corroborativa, conjuntamente com a imagem, para propiciar a imersão e, assim, definir posições de sujeito que podem ser ocupadas por quem assiste. Tais posições podem ser motivadas pelo despertar de afetos e de emoções, conforme destacamos no capítulo 3, processo este que se utiliza do meio semiológico para capturar os sujeitos na rede estratégica do dispositivo, afinal, mais de um sentido humano é ativado e recebe estímulos na experiência cinematográfica, de forma que se constitui um terreno propício, heterotópico, à subjetivação e à produção de enunciados, interligados uns aos outros em um tipo de discurso (FOUCAULT, 2008).

Uma última sequência enunciativa foi organizada, a partir de modulações da trilha sonora que não necessariamente ocorrem em concordância com a imagem, ao que nos é possível identificar efeitos cômicos e sinestésicos, como é explicado no tópico a seguir.

4.5 COMICIDADE E SINESTESIA

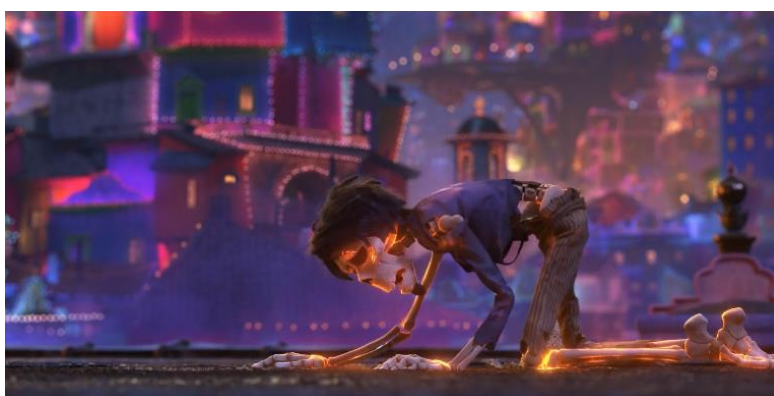
De acordo com as definições dicionarizadas, sinestesia pode ser definida como um cruzamento de sensações, uma relação espontaneamente verificada entre sensações

⁷⁴ Disponível em: <https://bit.ly/35UYFXc>. Acesso em: 9 maio 2022.

de caráter diverso, por exemplo, determinado som que pode evocar determinada imagem em particular, ou um cheiro que também pode remeter a uma imagem ou a uma cor⁷⁵. No âmbito cinematográfico, processos sinestésicos podem acontecer mediante uma regulação corroborativa de imagem e som, por exemplo; no caso das animações, podemos estender essa especificidade aos enunciados semiológicos que realizam esse processo com personagens ou ações do microcosmo produzido.

Uma exemplificação bastante simples do processo sinestésico ocorre em *Viva*, com o efeito dos esqueletos que estão prestes a deixar o Mundo dos Mortos definitivamente. Aos 77'10'', inicia-se o momento em que Amélia conhece a verdade sobre Hector, no qual ela também fala sobre o esforço que fez para esquecê-lo; aos 77'49'',⁷⁶ Hector vai se aproximar dela para contar sua situação e todo o seu corpo brilha e treme, movimento somado a um efeito sonoro semelhante a ossos se chocando ao trememente, tornando a construção semiológica também sinestésica.

Figura 79 – Hector sente as consequências do esquecimento



Fonte: *Viva, a vida é uma festa* (2017).

Outra execução sinestésica ocorre aos 84'02'',⁷⁷ quando Amélia concede a Miguel sua benção para retornar ao Mundo dos Vivos. A pétala alaranjada, quando ela pronuncia o consentimento, começa a brilhar, e um efeito sonoro também é reproduzido de maneira que parece tornar audível o som que o brilho teria; à medida que Miguel estende a mão para pegá-la, o efeito aumenta em intensidade e volume, bem como o brilho da pétala, como mostrado na Figura 80.

⁷⁵ Definições de Oxford Languages.

⁷⁶ Disponível em: <https://bit.ly/3JtuYuf>. Acesso em: 9 maio 2022.

⁷⁷ Disponível em: <https://bit.ly/3jqEP9m>. Acesso em: 9 maio 2022.

Figura 80 – Amélia concede a Miguel a benção para retornar ao Mundo dos Vivos com a pétala de flor



Fonte: *Viva, a vida é uma festa* (2017).

Já em *Up*, a primeira ocorrência que pode ser considerada sinestésica está aos 1'10''⁷⁸, quando ocorre a transição de enquadramento para mostrar a sala de cinema onde Carl, ainda criança, assiste ao filme de Muntz. Além de uma sobreposição de espaços – tendo em vista a sequência que o foco segue: primeiro, somente no filme e, depois, na sala de cinema dentro do microcosmo de *Up* –, ocorre também uma mudança no som, uma vez que a narração do filme, agora, é uma reprodução secundária para a cena que, em primeiro plano, mostra o silêncio dentro da sala de cinema em que Carl se encontra.

Figura 81 – Sequência da mudança da tela para a sala de cinema em que Carl assiste ao filme de Muntz



Fonte: *Up, Altas aventuras* (2009).

Por esta mudança de volume e qualidade do som, que, na sala de cinema, remete ao som de filmes antigos, observamos o funcionamento de um efeito sinestésico corroborado pela mudança de espaços.

⁷⁸ Disponível em: <https://bit.ly/3uruQHi>. Acesso em: 9 maio 2022.

Mais uma ocorrência se dá aos 66'55''⁷⁹, em que é ateado fogo à casa de Carl e os balões estouram. Ao mesmo tempo, o retrato de Ellie cai da parede, e o panorama final desse acontecimento, ao contrário do que sempre foi a casa colorida, é a de uma construção escura e sombria. O som do crepitar do fogo, somado ao acompanhamento que cresce conforme o desenrolar da cena e cria a tensão da escolha de Carl entre salvar o pássaro ou a sua casa, propiciam também um momento sinestésico, além da parte visual e sonora do estouro dos balões.

Figura 82 – (a) Fogo ateado na casa e (b) o estouro dos balões



(a)

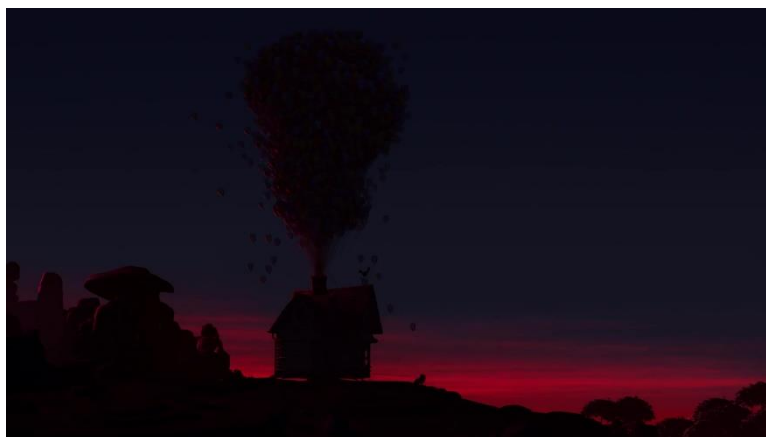
(b)

Fonte: *Up, Altas aventuras* (2009).

O acompanhamento musical vai diminuindo aos poucos até silenciar totalmente e é possível ver o amontoado dos balões esparsos que sobraram já disformes pela silhueta no escuro, o que antes era bem delineado, assim como o interior da casa, que é mostrado com cores pálidas e empobrecidas, enquanto Carl tenta arrumar o que restou dos móveis, como mostra a Figura 83.

⁷⁹ Disponível em: <https://bit.ly/3E64bmz>. Acesso em: 9 maio 2022.

Figura 83 – (a) A casa de Carl e sua silhueta após o fogo e (b) interior da casa



(a)



(b)

Fonte: *Up, Altas aventuras* (2009).

Uma última ocorrência sinestésica está aos 64'05'',⁸⁰, cena que se inicia com a perseguição de Muntz. O acompanhamento musical é de uma tensão crescente, em um ritmo estacato de notas curtamente reproduzidas e sendo repetidas; este acompanhamento é suspenso aos 64'58'', e o som tímido dos fios dos balões se cortando é a única entrada sonora por poucos segundos para, em seguida, retornar o ritmo estrondoso com a queda de Muntz, conforme ilustrado na Figura 84.

⁸⁰ Disponível em: <https://bit.ly/3vaEgpG>. Acesso em: 9 maio 2022.

Figura 84 – (a) Muntz fica preso aos fios dos balões e (b) momento que os fios se rompem



(a)



(b)

Fonte: *Up, Altas aventuras* (2009).

Por sua vez, a expressão da comicidade nas animações, como constatado em enunciados desta última SE retirados de *Up*, geralmente acontece pela execução de um fundo musical destoante do que a imagem expressa de imediato. Em definição dicionarizada, comicidade é a qualidade daquilo que é cômico e/ou engraçado⁸¹, o que se confere em alguns dos enunciados semiológicos do filme, mas também se estende a um exercício de filtrar o que está sendo dito pelos diálogos, o que será exemplificado adiante.

Aos 12'07''⁸², para mostrar a nova rotina de Carl, já anos após o falecimento de Ellie, é executada a ópera *Carmen*, de Georges Bizet, uma das mais entoadas até hoje, inclusive em amplo uso para acompanhamentos musicais em produções fílmicas. Essa execução musical, juntamente com as imagens da rotina estrita de Carl de se levantar, descer as escadas e tomar café da manhã para, então, sair até a varanda da casa confere um leve tom cômico em vista do andamento da canção semelhante a um tango com as imagens, por sua vez, mostrando ações remotas e com o personagem sempre com a

⁸¹ Definição de Oxford Languages.

⁸² Disponível em: <https://bit.ly/3O1aImZ>. Acesso em: 9 maio 2022.

mesma expressão que evoca um humor tedioso, acomodado às atividades que sempre ocorrem da mesma forma.

Figura 85 – (a) Carl descendo as escadas e (b) se dirigindo à varanda da casa



(a)



(b)

Fonte: *Up, Altas aventuras* (2009).

A presença de uma canção de ópera no filme animado também ilustra o já mencionado uso de peças clássicas para desenhos e quaisquer outras produções fílmicas contemporâneas, uso esse que demonstra uma parcela do domínio associado ao campo cinematográfico-musical. Pela escuta das notas, a memória do espectador é incitada a reconhecer a melodia recorrente, a buscar referências de em quais outros momentos ou ocasiões aquela canção foi reproduzida. Cada execução significa diferentemente, pois o contexto de emergência da peça – na época de seu compositor, em atendimento ao gênero ópera – possuía regras próprias, bem como os filmes derivados dessa ópera produzidos em momentos diferentes se organizaram cada um à sua maneira para reproduzir a canção, reprodução que não é igual às que ocorrem em filmes/desenhos para atribuir significações recorrentemente cômicas às cenas.

Outra ocorrência de uma configuração do dispositivo musical-cinematográfico que contribui com os efeitos cômicos da imagem acontece aos 25'18''⁸³, após Russel se esconder na casa de Carl e ser levado junto para a viagem. Conforme observa os itens da casa, o menino começa a falar apressadamente impressões aleatórias do que vê na estante, no livro de aventuras e no controle de voo da casa. As notas musicais ao fundo são repetidas em curto espaço de tempo no compasso, corroborando o tom inocente que as falas de Russel assumem.

Figura 86 – Sequência de Russel explorando a casa de Carl



Fonte: *Up, Altas aventuras* (2009).

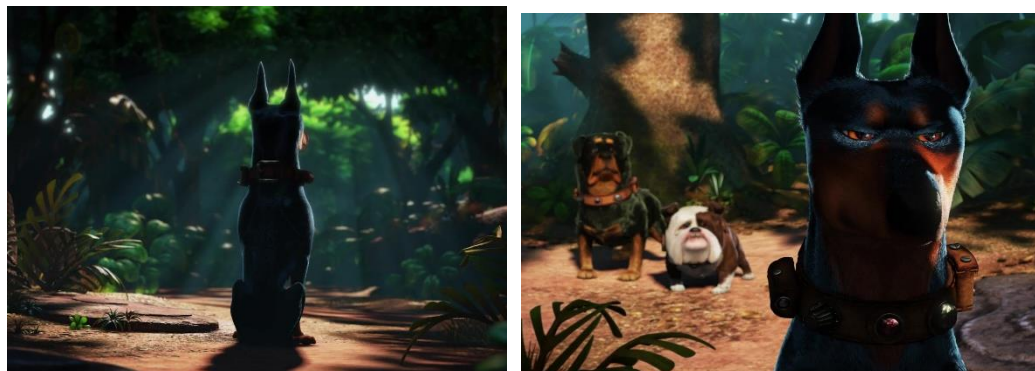
Semelhante ocasião cômica ocorre aos 42'50''⁸⁴, quando conhecemos as coleiras que permitem os cães de Muntz falarem. Nos momentos em que os animais aparecem, o dispositivo aciona a estratégia de inserir a parte sonora dos diálogos assíncrona à imagem, uma vez que os cachorros permanecem agindo como tal, mas não há movimento da boca para acompanhar as falas emitidas pelas coleiras. A situação cômica se dá quando é mostrado o personagem Alpha, líder dos cães, e que tem postura séria e selvagem. Entretanto, com sua coleira quebrada, o tom emitido pela voz é fino, assemelhando-se a

⁸³ Disponível em: <https://bit.ly/3LKGF0G>. Acesso em: 9 maio 2022.

⁸⁴ Disponível em: <https://bit.ly/3KwgPgX>. Acesso em: 9 maio 2022.

uma voz robótica que quebra a expectativa criada a respeito de sua aparência, como aparece na Figura 87.

Figura 87 – Sequência de apresentação do personagem Alpha



Fonte: *Up, Altas aventuras* (2009).

Aos 33'21''⁸⁵, outro efeito cômico emerge conforme os obstáculos para Carl chegar à cachoeira vão crescendo, mas ainda não assimilamos tais dificuldades como totalmente negativas, devido ao acompanhamento musical e à situação em si, com Russel ainda falando bastante de forma aleatória e não compartilhando as mesmas preocupações de Carl, apenas aproveitando seu momento na natureza, como mostra a Figura 88.

Figura 88 – As diferentes formas dos personagens de lidar com os obstáculos



Fonte: *Up, Altas aventuras* (2009).

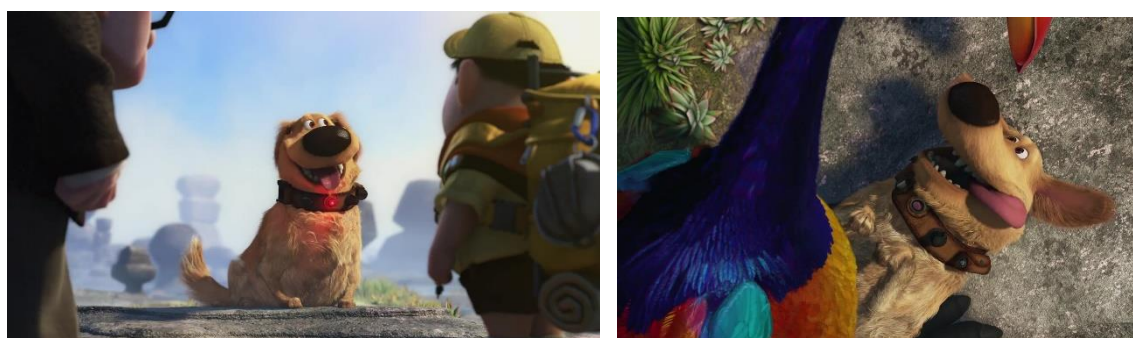
Nesse caso, podemos considerar que o acompanhamento musical filtra, de certa forma, os acontecimentos do enredo, uma vez que os personagens estão com dificuldades (chegar a tempo ao destino, policiar os balões de gás hélio que podem esvaziar em três

⁸⁵ Disponível em: <https://bit.ly/3NZbCR8>. Acesso em: 9 maio 2022.

dias, fazerem o trajeto caminhando por não conseguirem voltar para dentro da casa), mas ainda não há tensão ou suspense transmitidos ao espectador, que ainda tem margem para considerar a cena cômica.

Uma modulação do dispositivo musical-cinematográfico semelhante a esta ocorre aos 41'50''⁸⁶, em que o acompanhamento também é calmo, com volume reduzido e, junto à imagem, não cria um cenário de tensão ou perigo. Contudo, esse conjunto filtra o que está sendo dito pelo personagem Dug, que quer levar o pássaro como “prisioneiro”, o que reflete algo mais profundo e obscuro na trama da história: a busca desenfreada de Muntz pelo pássaro. A Figura 88 ilustra a parte imagética da cena e, como sua construção, contribui com o filtro do que a fala significa, com o ambiente claro, Dug com aparência amigável e sem perseguição ou encurralamento.

Figura 89 – Sequência de aspectos imagéticos da cena de apresentação de Dug



Fonte: *Up, Altas aventuras* (2009).

Enfim, na grande rede que se constitui o cinema, esse modo de configuração do dispositivo musical-cinematográfico pode ser um caracterizador do modo de narrar e mover emoções no cinema de animação. Pontos dispersos de comicidade e a exploração do âmbito musical para efeitos sinestésicos determinam um sistema de audibilidade para a inclusão e a regulação da trilha sonora, além de balancearem a abordagem de temas sensíveis, como a morte, no caso de ambos os filmes aqui trabalhados, e a duração estendida dos longas de animação; tal balanceamento não deixa de ser um preenchimento estratégico do dispositivo aqui em questão, de forma que pode capturar os sujeitos de diversas posições (telespectadores crianças ou adultos, pais etc.), simultâneas, por meio de um produto fílmico, anteriormente caracterizado por ordens e instituições discursivas diversas, como exclusivo a certo público infantojuvenil.

⁸⁶ Disponível em: <https://bit.ly/3NYvvrn>. Acesso em: 9 maio 2022.

Além da comicidade, a sinestesia é outro modo pelo qual as animações realizam o metamorfismo universal, sem obediência às leis da física, mas, ao mesmo tempo, confere uma instância musical que expressa sentidos tal qual a instância imagética. Em outras palavras, um enunciado semiológico – caso das cenas aqui componentes das SEs – pode emergir concomitantemente pelas linguagens da música e da imagem, em formações únicas que lhe conferem a característica de enunciado e, assim, pode definir o filme do qual é integrante como um acontecimento em ordens diversas do discurso.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS E EM CONTÍNUO

O empreendimento de estudar as minuciosidades da trilha musical-cinematográfica pela entrada discursiva foucaultiana, conforme dito ao início deste trabalho, emergiu da provocação a respeito de “filmes infantis que fazem adultos chorarem”. A partir dessa ideia, o gênero animação foi escolhido para que pudesse ser objeto de estudo, de forma a contribuir para os muitos desdobramentos que os gestos metodológicos foucaultianos – de isolar uma instância discursiva e recortar uma série – possibilitam continuamente a análise dos discursos.

Assumindo a hipótese de que a trilha musical estabeleceria relações e configurações suficientes para ser tomada como um dispositivo, a extração de enunciados semiológicos do grande arquivo e sua organização em sequências enunciativas objetivou, no sentido geral, a descrição do funcionamento do que seria o dispositivo musical-cinematográfico. Mais especificamente, com a delimitação da série enunciativa e a análise da constituição das sequências audiovisuais em nível técnico, foi possível identificar alguns modos de funcionamento das SEs constituídas de imagem e som, assim obtivemos os materiais e as problematizações necessárias à defesa da existência de processos de subjetivação discursivizados nos filmes elencados.

A partir desses processos, elencamos algumas possíveis respostas à pergunta de pesquisa: qual é o funcionamento do que entendemos por dispositivo musical-cinematográfico na produção de subjetividades por meio da trilha sonora de filmes de animação? Logo, nossa análise tomou as SEs formadas pelos enunciados dos filmes para estudo a partir do aporte teórico-metodológico foucaultiano e, a seguir, destacamos os caminhos pelos quais chegamos às possíveis respostas e alcances dos objetivos de pesquisa.

Os movimentos analíticos empreendidos vislumbraram algumas das formas pelas quais a produção de verdades e sujeitos ocorre em produções cinematográficas de animação. Percebemos, por esses meios, as diversas posições de sujeito que podem ser assumidas por quem assiste – sejam semelhantes ou opostas àquelas visibilizadas no microcosmo fílmico –, uma vez que os indivíduos são objetivados a serem espectadores, consumidores, assinantes etc. Além disso, destacamos as articulações imagéticas e musicais da animação, em nível técnico, que acontecem de forma a preencher estrategicamente o dispositivo musical-cinematográfico, o qual atravessa de modo

contínuo o espaço do cinema e captura os indivíduos, não necessariamente apenas aqueles os quais um filme de animação objetiva como público-alvo principal.

Pela configuração de se moldar estratégica e continuamente para capturar o que deixou escapar, o dispositivo musical-cinematográfico estende o alcance subjetivador dessas produções animadas para além do que muitas instâncias legitimadoras (estúdios, saberes que ditam a ordem do fantástico como exclusiva a crianças e adolescentes etc.) afirmam como um conteúdo apropriado ao público infantil/juvenil. Conforme Foucault afirma (2009, p. 343), “duas coisas ocorrem atualmente no cinema. De um lado, os documentos históricos, [...] por outro lado, há os personagens de ficção que, em um dado momento da história, condensam ao máximo relações sociais, relações com a história”. Assim, como demonstrado nas SEs de ambos os filmes aqui escolhidos, temas sensíveis como a morte são passíveis de abordagem nas animações, inclusive com êxito à medida que muitas possibilidades para além da realidade auxiliam no tratamento do respectivo assunto, no condensamento das relações sociais e com a história que o filósofo menciona.

Neste ponto, destacamos a relação do dispositivo com o nível técnico da música, explorada em atendimento ao segundo objetivo específico de analisar a constituição das SEs em suas particularidades e identificada nas diferentes modulações que um acompanhamento musical assume em concomitância à imagem, conforme demonstrado, principalmente nas análises de canções corroborativas e de música-tema. Tal relação alia sensibilidade e tecnologia de forma a demonstrar o funcionamento do dispositivo por uma abordagem arqueológica, uma vez que escavamos suas regulagens mínimas, descontínuas e dispersas no arquivo para entendermos seu trabalho em rede na ordem do cinema.

Nessa rede, se localizam os termos utilizados ao longo do trabalho, desde aqueles específicos do campo de saber musical até os do campo de estudos cinematográficos. Cada escolha léxica não se deu por acaso, pois a grande rede do dispositivo musical-cinematográfico mobiliza um campo associado de enunciados, com margens povoadas de inúmeros outros enunciados que se (re)atualizam constantemente. Assim, muitos dos termos e conceitos dessas diferentes áreas de conhecimento puderam ser aproximados dos conceitos discursivos e suas aplicações no objeto de estudo, conforme preconizado no primeiro objetivo específico, de entrelaçar pontes teóricas de diferentes campos do saber.

Ainda a respeito da sensibilidade aliada à tecnologia semiológica do cinema, em atendimento ao segundo e ao terceiro objetivos específicos, destacamos que ambos, *Viva, a vida é uma festa* e *Up, Altas aventuras*, apresentam acontecimentos, personagens e

cenários fantásticos, coloridos, além de situações cômicas pelas quais se pode provocar risos e estímulos semiológicos aos espectadores de qualquer faixa etária. Justamente pelo caráter aparentemente simples e de leveza de narrativa, as animações objetivam esses espectadores e conseguem propor subjetivações a eles, além de visibilizarem, em nível micro, muitas relações humanas não necessariamente protagonistas dos enredos. Nessas sutis relações reside a sensibilidade aliada à tecnologia da animação. A seguir, citamos alguns exemplos das produções aqui exploradas, os quais também se configuram como possíveis respostas à pergunta de pesquisa.

Uma primeira situação a ser destacada é a visibilização de relações familiares conflituosas com a família de Miguel, que segue as tradições não só culturais, mas também da memória específica de sua família sobre a música, a qual Miguel se opõe e faz resistência; também de cunho familiar, há a relação de Carl com Ellie, uma vez que ele se recusa a esquecê-la e viver diferentemente a partir do momento que se encontra sozinho. Tais situações expostas nas produções podem se assemelhar a situações vivenciadas pelo sujeito espectador, de forma a manejar seu respectivo campo de memória, modificando, acrescentando e ressignificando saberes.

Além das relações familiares, a apresentação de lugares, como o Paraíso das Cachoeiras, em *Up*, e os espaços inspirados em vilas e cidades mexicanas, em *Viva*, permitem, pelo tempo do filme e sem implicar a mudança de lugar físico, o deslocamento de quem assiste para esses lugares manifestados pelo discurso fílmico. Esta ação se constitui mais uma maneira pela qual o dispositivo atua no campo associado de memórias do espectador, atualizando saberes.

Algumas pautas morais e sociais também são manifestadas discursivamente nos enredos, que contam com as imagens e os acompanhamentos musicais para dar visibilidade a esses tópicos. Um exemplo é a perseguição incessante pelo pássaro em *Up* com a única finalidade de exibi-lo como uma posse, que aborda a captura de animais raros para fins ambiciosos, e a colocação de Muntz, o perseguidor, como a figura “vilã” que tem esse propósito que contribui na manutenção da memória, como se fosse dito “a atitude desse personagem é errada para com o animal”.

Outro exemplo de pauta abordada nas animações é a solidão e o tratamento familiar dos idosos. Em *Up*, em vista da rotina monótona e marcada por memórias dolorosas de Carl em meio a um espaço que se renovou, o personagem é colocado como uma figura destoante do mundo em avanço, situação que muitos da terceira idade também vivenciam entre o abandono e a solidão somados ao respeito com o qual são tratados. Em

sentido bastante próximo, o tratamento dispensado à Mamá Inês de *Viva*, por sua idade avançada e debilitações, se coloca para reflexão, uma vez que a personagem é abordada pela família como incapaz e alguém que deve ser protegida até das perturbações rotineiras mais banais.

Além deste, em *Viva*, podemos destacar como tópico social discursivizado pelo filme a importância de tradições para a memória coletiva de um povo. Assim como o perigo de um turismo cultural, caso indivíduos e instituições de fora desse campo discursivo o espetacularizem, o esquecimento de elementos culturais importantes à constituição subjetiva dos pertencentes àquela cultura pode acarretar a perda da memória coletiva, a qual ancora os enunciados e as condutas dos sujeitos que se afirmam como tais, atravessados pelos poderes e pela verdade que os circundam.

Todas essas relações exemplificadas podem não residir em um nível explícito/imediato dos filmes, mas, a partir da visão discursiva, podemos visualizar as dimensões do poder e as linhas de força que agem por ele para que esses enunciados semiológicos, em suas respectivas formas finais que chegaram ao público, tenham a potencialidade de constituir o dispositivo musical-cinematográfico e este, por sua vez, preencha estrategicamente os possíveis lugares vazios a serem ocupados.

Em vista da tríade sujeito – poder – verdade, a qual toma lugar protagonista nas pesquisas foucaultianas do discurso, a potencialidade das produções se relaciona com a arqueologia empreendida por Foucault tanto a respeito da vontade de verdade como da historicidade que circunda todos os discursos. Isso pôde ser vislumbrado nas análises à medida que atendíamos ao primeiro objetivo específico, pela delimitação da série enunciativa, e escavávamos as características da tríade manifestadas no discurso cinematográfico, estabelecendo as pontes teóricas entre diferentes campos do saber.

Por esses meios, as ações tomadas pelos personagens, as situações visibilizadas pela imagem e pelo som e as mensagens que se marcam pelos desfechos do enredo subjetivam o sujeito espectador a tomar posições, a agir de maneira semelhante ou diferente. Mesmo que o sujeito não tome atitudes parecidas ou não se relacione diretamente para com um personagem ou com a história, o funcionamento do dispositivo se realizou ao se configurar de maneira que tal sujeito assistisse à produção, prestasse atenção nela por determinado tempo e, até mesmo, expressasse opinião favorável ou desfavorável ao produto fílmico como um todo.

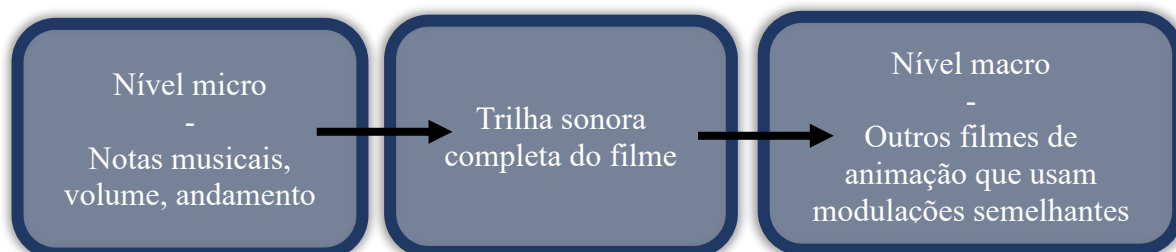
Diante dessas constatações, pontuamos, finalmente, algumas contribuições que o presente empreendimento analítico do discurso do cinema e do dispositivo musical-

cinematográfico angariam à teoria, à afirmação da produtividade do método arqueogenealógico para a investigação de subjetividades em diferentes campos de saber e poder.

Pelas configurações distintas do dispositivo aqui em análise, distinguimos algumas formas pelas quais uma produção, que discursiviza cinematograficamente certo discurso ou certa cultura, se organiza para capturar o maior número de sujeitos possível, inclusive dando abertura a outras formas de subjetivação pelo dispositivo musical-cinematográfico. No que diz respeito a ele, constatamos seu respectivo preenchimento estratégico pelas diferentes modulações e pela organização dos enunciados semiológicos, de maneira que atendessem à uma urgência histórica: quanto mais pessoas espectadoras de uma produção, quanto mais faixas-etárias consumidoras do cinema de animação, mais comentários circulam, mais clientes assinam serviços de *streaming* ou se inserem no mercado do cinema (pela compra de ingressos ou DVDs, por exemplo), assim, a permanência das produções desse cinema encontra terreno para se estender, bem como para aprimorar suas tecnologias de animação ao longo dos anos.

Essa permanência atua na organização das condutas dos sujeitos e não se limita ao estímulo de comentarem sobre um filme ou o avaliarem, mas também toca a formação de campos associativos comunitários, por exemplo, quando uma produção se torna acontecimento, como sendo a primeira a usar tecnologia X, ou se destaca pela bilheteria que lucra ou pelo assunto que aborda. Para tanto, a fim de que consigam mobilizar comoções e a sensibilidade que são discursivizadas pela sétima arte, os produtos fílmicos apresentam regularidades de configuração no que concerne às suas respectivas trilhas sonoras.

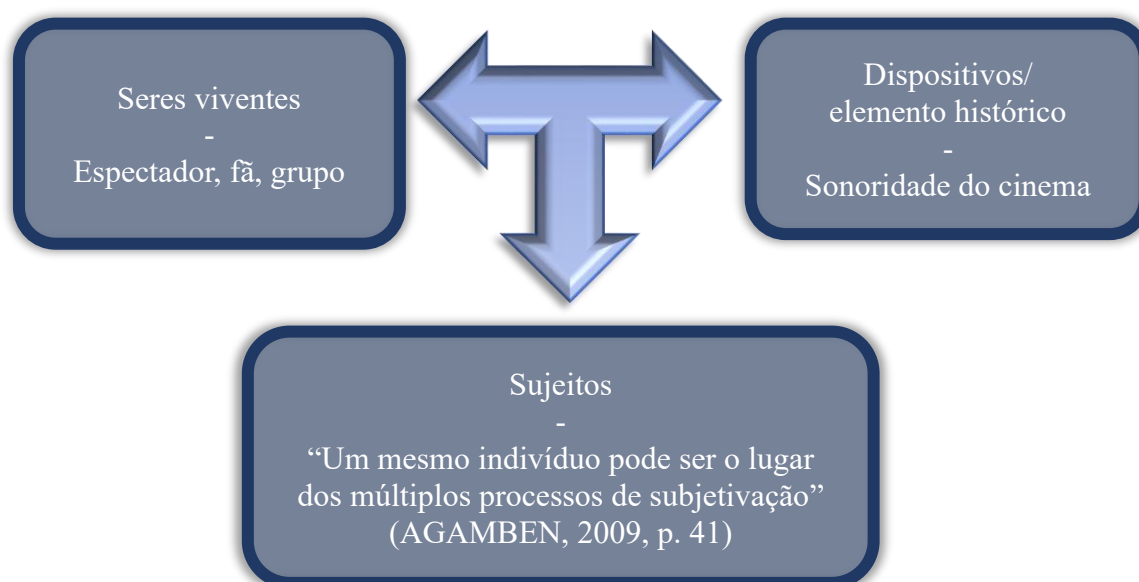
A partir do estudo das modulações que as trilhas musicais de *Viva, a vida é uma festa* e *Up, Altas aventuras* apresentam, percebemos uma gradação de regulação nos enunciados semiológicos, a qual é uma possibilidade de resposta à pergunta de pesquisa e não se limita a essas produções ou ao cinema de animação:



No âmbito individual de cada produção fílmica, as regulagens da trilha musical se dão ao nível micro por meio da intensidade das notas musicais, do volume e do andamento das canções, para citar apenas alguns pontos. O conjunto das canções ali reproduzidas, seus recortes e modificações no decorrer do filme compilam a trilha sonora completa, a qual também inclui outras entradas sonoras, como ruídos e falas dos personagens. Enfim, algumas das regulagens podem ser realizadas em outros filmes de animação, ou mesmo de outro gênero, para tornar visível seu discurso por uma configuração do dispositivo semelhante à assumida por ele em determinado produto cinematográfico.

Esta organização em rede do dispositivo musical-cinematográfico, bem como as relações de poder que o preenchem estrategicamente, guiam nossa visão à ação positiva inerente ao que Foucault compreendeu e estudou como dispositivo, não repressor todo o tempo, tampouco limitante no exercício do poder que se realiza nesse preenchimento. No caso deste dispositivo compilado pela musicalidade do cinema, percebemos que sua ação ocorre na produção e na manutenção da memória tanto na relação espectador X filme como nas posições de sujeito que podem se estender para o exterior do cinema.

Assim, em vista de sua constituição como elemento histórico e sua respectiva relação com os seres vivos (AGAMBEN, 2009), conseguimos ilustrar também o esquema de ação do dispositivo:



Por seres vivos, neste estudo, compreendemos os espectadores, organizados em grupos ou individualmente, e podemos incluir indivíduos envolvidos na pré-produção do filme até sua distribuição pública, todos de alguma forma capturados pela ordem discursiva que rege o produto a ser gravado e transmitido aos espectadores. O

dispositivo/elemento histórico explorado tem como cerne os elementos musicais presentes nos filmes que, no cruzamento com os seres vivos, dá emergência a posições às quais os indivíduos se subjetivam e, a partir delas, produzem seus discursos, manejam ordens de saber do já conhecido com o que lhe foi apresentado na produção fílmica.

O percurso apresentado neste trabalho, com a escavação de saberes a respeito do cinema de animação e suas músicas, a partir da seleção de sequências enunciativas para análise das três instâncias que constituem um dispositivo discursivo e que explanam o modo de funcionamento do dispositivo musical-cinematográfico, não deixa de se constituir um importante capítulo no empreendimento de uma arqueologia dos saberes musicais em concomitância à sétima arte. Dessa forma, podemos afirmar que o dispositivo musical-cinematográfico produz sujeitos, modos de dizer, modos de cantar e de se expressar musicalmente, além de operar diretamente nas teias de saberes que estão presentes, neste caso, no discurso fílmico, e nas quais podemos tomar posições e produzir nossos discursos diante do que nos é visibilizado pelo cinema.

Ademais, a produtividade da metodologia foucaultiana de estudo dos discursos pode se estender a outras entradas de pesquisa do campo cinematográfico. De igual modo, as entradas discursivas tomadas aqui para o cinema de animação podem ser adotadas para outros gêneros fílmicos e outros elementos dessa arte semiológica, por exemplo, para uma análise exclusiva da imagem, ou ainda para o modo como as instituições que definem a ordem discursiva para as produções do cinema tecem as relações de poder – e qual é a natureza dessas relações – entre produção e recepção de um filme.

Enfim, esperamos que a descrição do dispositivo musical-cinematográfico, objetivo geral deste trabalho, a partir das modulações musicais em filmes de animação tenha contribuído à diversificação de objetos de pesquisa no campo dos Estudos Discursivos Foucaultianos. Da mesma maneira, à medida que analisamos os caminhos de subjetivação possíveis por esses filmes, acreditamos que os métodos de investigação e as relações de saber estabelecidas entre os campos do discurso, da música e do cinema tampouco devem ser limitados a uma só pesquisa ou a determinados produtos fílmicos, afinal, a subjetivação pela arte no mundo contemporâneo desconhece fronteiras e, na posição de estudiosos foucaultianos do discurso, cabe-nos o mergulho na rede de poder e verdade para entender suas maneiras de ação e sua linguagem sobre os sujeitos, seja essa linguagem um controle de condutas, seja um “simples” filme de criança que faz adultos chorarem com suas canções.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, G. O que é um dispositivo? *In*: AGAMBEN, G. **O que é o contemporâneo?** e outros ensaios. Tradução: Vinicius Nicastro Honesko. 6. ed. Chapecó: Argos, 2009. p. 25-51.
- ANDERSON-LOPEZ, K.; J. LOPEZ, R. **Remember me**. Piano. EUA: [s. n.], 2017. 1 partitura. Disponível em: <https://musescore.com/user/26891801/scores/4871882>. Acesso em: 1 maio 2022.
- AUMONT, J.; MARIE, M. **A Análise do filme**. Lisboa: Texto e Grafia, 2004.
- BARACUHY, R. Cartografias discursivas: notas sobre as práticas do sujeito contemporâneo no espaço urbano. *In*: CONGRESSO ABRALIN EM CENA, 2018, Feira de Santana. **Anais [...]**. Feira de Santana: ABRALIN, 2018. p. 45.
- BARACUHY, R.; NOGUEIRA, K. O discurso da felicidade como tática biopolítica na revista SuperInteressante. **Revista Discursividades**, [S. l.], v. 2, n. 1, p. 76-96, 2018. Disponível em: <https://revista.uepb.edu.br/REDISC/article/view/882>. Acesso em: 7 maio 2022.
- BARACUHY, R.; PEREIRA, T. A. A biopolítica dos corpos na sociedade de controle. **Gragoatá**, [S. l.], v. 18, n. 34, p. 317-330, jul. 2013. Disponível em: <https://doi.org/10.22409/gragoata.v18i34.32974>. Acesso em: 7 maio 2022.
- CAZARIM, T. **Estética, saber e modernidade**: a arqueologia de Michel Foucault e os signos musicais. Curitiba: Appris, 2019.
- CHARDS, M. I. C. C. 9 coisas que você deve saber antes de assistir “Viva – a vida é uma festa” da Pixar. **Dom Total**, 2017. Disponível em: <https://bit.ly/3w9NoLN>. Acesso em: 1 maio 2022.
- DELEUZE, G. **Foucault**. Tradução: Claudia Sant’Anna Martins. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- DELEUZE, G. O que é um dispositivo? *In*: DELEUZE, G. **O mistério de Ariana**. Lisboa: Veja/Passagens, 1996. p. 83-96.
- EAGLETON, T. **A ideia de cultura**. Tradução de Sofia Rodrigues. Lisboa: Temas e Debates Actividades Editoriais, 2000.
- ENOQUE, R. L. S. **Arte Sonora**: problematização, conceitualização e composição. Dissertação (Mestrado em Música) – Setor de Artes, Comunicação e Design, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2018. Disponível em: <https://hdl.handle.net/1884/56959>. Acesso em: 7 maio 2022.
- FOSSATI, C. L. Cinema de animação: uma trajetória marcada por inovações. *In*: ENCONTRO NACIONAL DE HISTÓRIA DA MÍDIA, 7., 2009, Fortaleza. **Anais eletrônicos [...]**. Fortaleza: Alcar, 2009. Disponível em: www.ufrgs.br/alcar/encontros-

nacionais-1/encontros-nacionais/7o-encontro-2009-1/CINEMA DE ANIMACaO Uma trajetoria marcada por inovacoes.pdf. Acesso em: 7 maio 2022.

FOUCAULT, M. **A arqueologia do saber**. Tradução: Luiz Felipe Baeta Neves. 7. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

FOUCAULT, M. **A ordem do discurso**: aula inaugural no Collège de France. Tradução: Laura Fraga de Almeida Sampaio. 24. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2014.

FOUCAULT, M. **História da Sexualidade I**: a vontade de saber. Tradução: Maria Thereza da Costa Albuquerque e J.A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

FOUCAULT, M. **Microfísica do poder**. Organização, introdução e revisão técnica de Roberto Machado. 10. ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2019.

FOUCAULT, M. Outros espaços. In: MOTTA, M. B. (org.). **Ditos e escritos III**: Estética: literatura e pintura, música e cinema. Tradução: Inês A. D. Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Editora, 2009. p. 411-422.

FRANCESCHINI, B. “Da ‘A Arqueologia do Saber’ à Genealogia da Ética” ou Quando o futuro repete o passado: o cuidado de si e as políticas públicas de saúde na atualidade. **Revista Heterotópica**, [S. l.], v. 1, n. 2, p. 79-93, 2019. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/RevistaHeterotopica/article/view/52109>. Acesso em: 7 maio. 2022.

GIACCHINO, M. **Married Life**. Piano. EUA: [s. n.], 2009, 1 partitura. Disponível em: <https://www.superpartituras.com.br/up/married-life>. Acesso em: 1 maio 2022.

GIRAUTA, B. M. **Indeterminação musical e pensamento-música**. 2018. Dissertação (Mestrado em Literatura, Cultura e Contemporaneidade) – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018. Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/34822/34822.PDF>. Acesso em: 7 maio 2022.

GREGOLIN, M. do R. “O enunciado e o arquivo”: Foucault (entre)vistas. In: SARGENTINI, V.; NAVARRO-BARBOSA, P. L. (org.). **Foucault e os domínios da linguagem**: discurso, poder, subjetividade. São Carlos: Claraluz, 2004. p. 23-44.

GREGOLIN, M. do R. “Recitações do mito: a história na lente da mídia”. In: GREGOLIN, M. do R. (org.). **Filigranas do discurso**: as vozes da história. Araraquara: FCL/Laboratório Editorial/ UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica Editora, 2000. p. 19-34.

LEOTE, R. **ArteCiênciaArte**. São Paulo: Editora UNESP, 2015. *E-book*.

LOPES-ROSSI, M. A. G. Tendências atuais da pesquisa em linguística aplicada. In: SEMINÁRIO DE PESQUISAS EM LINGUÍSTICA APLICADA, 5., 2009, Taubaté. **Anais [...]**. Taubaté: Unitau, 2009.

MILANEZ, N. A “casa de Usher” de Roger Cor’man: o campo de memória e o cromático-discursivo no discurso fílmico”. **Revista Letras & Letras**, Uberlândia, v. 28, n. 2, p. 579-590, jul./dez. 2012.

NAVARRO, P. Estudos discursivos foucaultianos: questões de método para análise de discursos. **Moara** – Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Letras, [S. l.], v. 1, n. 57, p. 8-33, 2020a. Disponível em: <https://www.periodicos.ufpa.br/index.php/moara/article/view/9682/6672>. Acesso em: 5 ago. 2021.

NAVARRO, P. Masculinidades em disputa no campo enunciativo: corpo, poder e contracondutas. In: BRAGA, J.; FERNANDES, R.; TASSO, I. (org.). **Michel Foucault e os discursos do corpo**. Campinas, SP: Pontes Editores, 2020b. p. 219-248.

PASCHOAL, S. A relação entre memória, afetos e performance de música instrumental. **Revista Música**, [S. l.], v. 16, n.1, p. 139-160, 2016. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revistamusica/article/view/125010>. Acesso em: 7 maio 2022.

PASCHOAL, S. Anáfora ou repetição em Música: figura e recurso expressivo. **Revista ouvirOUver**, v.13, n.1, p. 216-230, 2017. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/35495>. Acesso em: 7 maio. 2022.

RANCIÈRE, J. Dos regimes da arte e do pouco interesse da noção de modernidade. In: RANCIÈRE, J. **A partilha do sensível: estética e política**. Tradução: Mônica Costa Netto. 2 ed. São Paulo: EXO experimental/ Editora 34, 2009. p. 27-44.

SARGENTINI, V. M. O. Dispositivo: um aporte metodológico para o estudo do discurso. In: SOUZA, K. M.; PAIXÃO, H. P. (org.). **Dispositivos de poder/saber em Michel Foucault: biopolítica, corpo e subjetividade**. São Paulo: Intermeios; Goiânia: UFG, 2015. p. 17-27.

SOUZA, K. M. A História da Sexualidade e outras histórias do presente. In: MARQUES, W.; CONTI, M. A.; FERNANDES, C. A. (org.). **Michel Foucault e o discurso: aportes teóricos e metodológicos**. Uberlândia: EDUFU, 2013. p. 197-215.

UP, ALTAS AVENTURAS. Direção de Pete Docter e Bob Peterson. Produção de John Lasseter, Jonas Rivera e Andrew Stanton. Estados Unidos: Pixar Animation Studios e Walt Disney Studios, 2009. 1 DVD (96 min.), son., color.

VIVA, A vida é uma festa. Direção de Adrian Molina e Lee Unkrich. Produção de Darla K. Anderson e John Lasseter. Estados Unidos: Pixar Animation Studios e Walt Disney Studios, 2018. 1 DVD (105 min.), son., color.

XAVIER, I. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. 3 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

YOUDELL, D. Fabricating “Pacific Islander”: pedagogies of Expropriation, Return and Resistance and Other Lessons from a “Multicultural Day”. **Race Ethnicity and Education**, [S. l.], v. 15, issue 2, p. 141-155, 2012. Disponível em:

<https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/13613324.2011.569243>. Acesso em: 29 abr. 2022.

ZHAO, W. China's Making and Governing of Educational Subjects as "Talent": a dialogue with Michel Foucault. **Educational Philosophy and Theory**, [S. l.], v. 52, issue 3, p. 300-311, 2020. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/00131857.2019.1646640>. Acesso em: 29 abr. 2022.