

## Entre as imagens e as melodias do cinema: delineamentos do dispositivo musical-cinematográfico pela trilha sonora de animações

Between the cinema images and melodies: outlines of the musical-cinematographic dispositive trough the animation soundtrack

Íngrid Lívero<sup>1</sup>

Universidade Estadual de Maringá - UEM

ingridlivero@hotmail.com

**RESUMO:** O discurso do meio cinematográfico da animação vem desempenhando papel preponderante nas condutas que podem ser assumidas socialmente, inclusive, em perspectivas do cuidado de si e em processos de subjetivação. O cinema é, assim como as posições de sujeito constituídas na atualidade, atravessado por forças de poder e saberes que preconizam diferentes configurações para a produção de subjetividades. A fim de desempenhar um estudo discursivo a respeito das forças e dos saberes que configuram a musicalidade no campo cinematográfico, este estudo toma os pressupostos teóricos de Michel Foucault, em especial o conceito de enunciado (FOUCAULT, 2008) e a respeito do dispositivo discursivo (FOUCAULT, 2019), para analisar uma série enunciativa constituída de excertos de dois filmes de animação. A partir do recorte desses enunciados semiológicos, com respaldo em teóricos do discurso (NAVARRO, 2020; SARGENTINI, 2015) e do campo musical (CAZARIM, 2019; PASCHOAL, 2017), foram cartografadas possíveis configurações do que aqui se intitula dispositivo musical-cinematográfico. Defende-se a existência de processos de subjetivação manifestados nas animações, mediados pelo preenchimento estratégico do dispositivo, que funciona em rede e que pode agir diretamente na constituição dos indivíduos e dos discursos.

**Palavras-chave:** Discurso; Cinema de animação; Dispositivo musical-cinematográfico; Trilha sonora.

**ABSTRACT:** The discourse from the animation cinema has been performing a preponderant role in possible conducts that can be socially assumed, including self-care perspectives and subjectivation processes. The cinema is crossed, as well as the subject positions constituted nowadays, by power forces and knowledges which advocate different settings to the subjectivity production. In order to develop a discursive study about the forces and knowledges that set up the musicality in the cinematographic field, this study takes the theoretical assumptions from Michel Foucault, especially the concept of statement (FOUCAULT, 2008) and about the discursive dispositive (FOUCAULT, 2019), to analyze an enunciative series constituted by excerpts from two animation movies. From these semiological statements, being supported by discourse (NAVARRO, 2020; SARGENTIN, 2015) and musical field authors (CAZARIM, 2019; PASCHOAL, 2017), it was charted possible settings of what is entitled here

---

<sup>1</sup> Graduada em Letras - Português/Inglês pela Universidade Estadual de Maringá, mestra em Estudos Linguísticos, com foco em Estudos do Texto e do Discurso, pelo Programa de Pós-graduação em Letras da mesma instituição (PLE/UEM). Integrante do Grupos de Estudos Foucaultianos (GEF/UEM).

musical-cinematographic dispositive. It is defended the existence of subjectivation processes manifested in the animation movies, mediated by the dispositive strategical fill, which is integrated in a network and can act directly in the individuals and discourses constitution.

**Keywords:** Discourse; Animation Cinema; Musical-cinematographic dispositive; Soundtrack.

## Introdução

Em 2018, o site Adoro Cinema veiculou uma matéria com uma lista intitulada “Filmes de criança que fazem adultos chorarem até desidratar”, reunindo cinco produções do cinema de animação que, conforme a repercussão em comentários de internautas e da crítica especializada, 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 desse gênero cinematográfico, muitos dos espectadores já voltam seus olhares aos filmes de forma diferente, não os vendo mais como títulos exclusivamente “infantis”, mas sim como uma possibilidade de atualizarem suas próprias listas de filmes que os fazem chorar.

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 Oscar de Melhor Filme de Animação, do Prêmio BAFTA<sup>2</sup> de Cinema e do Globo de Ouro; para além das histórias avaliadas como “cativantes”, “envolventes” e “não apelativas”<sup>3</sup>, essas produções contaram com trilhas sonoras extremamente notáveis, a de *Up – Altas Aventuras*, inclusive, creditou a 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. Ainda que não haja tal legitimação pelas produtoras envolvidas, a constituição artística das animações e suas canções permeia constantemente o campo sensível de vivência social e podem se constituir como objetos de análise, uma vez que a música é uma forma de

---

<sup>2</sup> *British Academy of Film and Television Arts*, em tradução livre: Academia Britânica de Artes do Cinema e da Televisão.

<sup>3</sup> 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.

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.

Com isso em mente, remanesce, ainda, um esforço em tornar científico o estudo das artes, bem como de que arte se fala academicamente no *status* de objeto de estudo. Contudo, o fator sensibilidade e a articulação de técnicas musicais na área cinematográfica advogam por descentralizações do cânone de objetos de análise nos estudos das ciências humanas. Assim, tornar científica a investigação de um objeto artístico não implica necessariamente aplicar rigidez demasiada a ele, mas sim buscar um traçado detalhado de suas peculiaridades por lentes de leitura como a discursiva, por exemplo, peculiaridades que se pode assumir como responsáveis pelo incrível sucesso que o cinema de animação alcançou entre seus agora diversificados públicos.

Realizar esse traçado contribui ao campo de estudos discursivos foucaultianos, referencial teórico aqui adotado, no sentido de ampliar os objetos passíveis de uma análise, a partir das ferramentas teórico-metodológicas, almejando uma descrição das maneiras como os saberes, os sujeitos, as instituições, enfim, os elementos que compõem a rede discursiva do cinema se organizam para proferir seus enunciados. Por conseguinte, ler discursivamente o material cinematográfico, em sua essência semiológico, estende a compreensão a respeito de ferramentas do discurso, não necessariamente falado ou escrito, que articulam as subjetividades e as condutas na atualidade.

Diante dessas provocações e constatações a respeito dos filmes de animação é que se propôs um estudo da trilha sonora musical desse gênero a partir da perspectiva discursiva de Michel Foucault. Por esses meios, o objetivo deste artigo é descrever parte da organização dos enunciados semiológicos dos dois filmes animados mencionados ao início na condição de dispositivo, uma vez que a musicalidade pode mediar a compreensão do produto fílmico, bem como processos de subjetivação pelos quais o corpo social desenvolve perspectivas de cuidado concomitantemente à apreciação aos sons e às imagens em um espaço heterotópico.

Assim, quais são as possibilidades de regulação da trilha musical das animações, em concomitância à imagem, para que este gênero produza discursos a públicos diversificados? Em vista de expor possibilidades de respostas, parte-se da premissa de que a trilha musical é um dos componentes da rede discursiva do cinema que, conforme regulada para produzir determinados enunciados e mobilizar o campo associado a eles, confere complexidade e atuação afetiva a uma série enunciativa semiológica, que pode alcançar sujeitos (in)esperados ao se executar como acontecimento social.

Este artigo se constitui parte dos resultados da investigação de Jordão (2022), em nível de mestrado, a qual explorou possibilidades de uso da imagem e do som com embasamento no aporte teórico-metodológico foucaultiano que define o dispositivo (FOUCAULT, 2019). A partir da série enunciativa composta pelos enunciados dos filmes *Viva, a vida é uma festa* e *Up, Altas aventuras*, extraídos do arquivo conforme orientações do método foucaultiano arqueológico (FOUCAULT, 2008), foi possível descrever o funcionamento do que foi tomado como dispositivo musical-cinematográfico, nomenclatura também concebida por Jordão (2022).

Dessa maneira, é trazido um recorte dos delineamentos pelos quais a trilha musical fora regulada e, a partir de suas sutilezas, possibilita a subjetivação pela imagem e pelo som. Uma vez que, conforme a teoria foucaultiana, 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, o estudo discursivo da trilha musical se baseou nas regularidades que os enunciados apresentaram e, a partir delas, é possível reconhecer as forças que permeiam cada experiência que um sujeito pode ter com a produção, sem a pretensão de ditar e/ou prever quais devem ser as condutas desses sujeitos. As produções também se encontram em uma rede institucional que o dispositivo, como chave de leitura, permite compreender.

Em primeira instância, é apresentado o conceito de enunciado e seu domínio associado, oriundo do método arqueológico descrito por Foucault (2008), e o que se entende por dispositivo discursivo (FOUCAULT, 2019), para, em seguida, serem explanadas particularidades do material musical conforme as contribuições de Cazarim (2019) e Paschoal (2017). Enfim, a partir desse grande imbricamento de saberes, mas primordialmente guiadas pelo viés foucaultiano do discurso, algumas sequências enunciativas dos dois filmes mencionados e suas respectivas análises são expostas na condição de preenchimento estratégico do dispositivo musical em sua presença na Sétima Arte, o cinema.

### **Do enunciado e das singularidades do dispositivo para um estudo discursivo**

De acordo com o que Navarro (2020, p. 13) afirma, “as descrições enunciativas voltam-se [...] para práticas discursivas cotidianas”, de modo que se faça “emergir os diversos núcleos de poder, nos quais estão incluídos os homens simples”. Dessa forma, faz-se necessário lembrar que, dentre as possíveis entradas ao material musical cinematográfico, em termos de discurso, esta aqui realizada não se constitui o único viés possível, visto que ele

também se subdivide em perspectivas diversas de abordagens discursivas que circulam, se enfrentam e se complementam. Igualmente, são descritas possibilidades de condutas e posições de sujeito, não necessariamente únicas e determinadas a partir da exclusão de outras.

Tendo como método norteador a arqueogenealogia foucaultiana, compreende-se que existem singularidades inerentes a cada ocorrência social em contexto específico, em época específica, de forma que coexistem concomitantemente diferentes formas de se dizer e fazer, em sistemas de produção singulares. Os jogos discursivos em que saberes e poderes se encontram têm como motivador principal a vontade de verdade (FOUCAULT, 2014), pois os discursos se instituem mediante os movimentos que buscam ser o verdadeiro da época, conseqüentemente, delimitando os procedimentos discursivos que determinam os “perigos” dos discursos, o que pode e não pode ser dito, inserindo-os em ordens diferenciadas.

Sendo assim, que discurso do cinema é este? É a partir da individualização de séries diferentes que “se justapõem, se sucedem, se sobrepõem, se entrecruzam, sem que se possa reduzi-las a um esquema linear” (FOUCAULT, 2008, p. 9) que sequências enunciativas fílmicas podem ser reunidas com base na teoria foucaultiana. No cerne dessas sequências estão os enunciados, unidade mínima do discurso, em torno dos quais se forma um campo associativo, com margens povoadas por outros enunciados, descontínuos, mas que podem ser retomados, repetidos, (re)atualizados. 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 recalado; 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”.

Tomando essas considerações, entende-se que não há significados prontos a um discurso e, devido a isso, é necessário que se extraia objetos passíveis de análise para que se descreva formas de relação entre os enunciados.

Para definir essa unidade mínima do discurso, Foucault (2008, p. 94) afirma que interessa “o que se produziu pelo próprio fato de ter sido enunciado – e precisamente esse enunciado (e nenhum outro) em circunstâncias bem determinadas”. Assim, o enunciado se realiza com signos, os quais não necessariamente são verbais: figuras, grafismos, traços, em qualquer organização, são elementos suficientes para a emergência de um enunciado, inclusive, um enunciado semiológico, como os constituídos a partir do cinema.

O enunciado tampouco existe sem um domínio associado, ou seja, referências e acúmulo de conhecimentos que se atualizam conforme um enunciado é atualizado. No campo cinematográfico-musical, o domínio associado pode se manifestar pelas referências a outras histórias que um filme pode fazer, ou que uma música faz ao se utilizar de um mesmo campo harmônico – o qual podemos considerar como um elemento operante na rede do dispositivo – ou de sequências melódicas semelhantes. Podem também constituir o domínio associado o resgate de peças clássicas em uma animação contemporânea, por exemplo, ou a atualização e a transformação de histórias do senso comum/imaginário social trazidas para os costumes e discursos de hoje.

Os produtos filmicos também possibilitam que os espectadores assumam as mesmas posições e enunciações de um personagem, ou ainda se encontram na posição de espectador e, posteriormente, de um sujeito que comenta sobre o filme ou que reproduz falas ou canções do enredo, um sujeito que se coloca como fã de determinado gênero fílmico e assim por diante. Todos esses gestos contribuem na delimitação de uma ordem discursiva do cinema, acessada neste trabalho a partir dos enunciados produzidos pela imagem e pela música.

A partir desse entendimento sobre o enunciado e sua constituição/organização é que se pode compreender que o trabalho descritivo dessas unidades mínimas não pretende resgatar um momento fundador delas, pois o método foucaultiano concebe que o discurso é dotado de uma positividade, de forma que produz saberes sem precisar retornar a um autor único.

O fator positividade também acompanha a caracterização do poder de Foucault, uma vez que o poder tem sua produtividade discursiva, não sendo apenas repressor, e é a partir desse ideal que, 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” (SOUSA, 2013, p. 213). Para análise das complexas redes de poder, Foucault (2019, p. 364) se vale do dispositivo, abordado por 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, o qual é, também, imanente ao dispositivo, pois se modela a partir dele.

Ademais, o dispositivo, no que se refere à sua positividade, 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.

Dotado de certa multiplicidade, os dispositivos fazem o poder ser 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, e esses discursos podem ser tanto uma normatividade como um saber a 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, enfim, Foucault (2019, p. 43) concebe uma genealogia no sentido que “é preciso [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”. Dessa forma, “fazer a genealogia dos valores, da moral, do ascetismo, do conhecimento [...] será, ao contrário, se demorar nas meticulosidades 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.

Mediante essas características, percebe-se que a existência de jogos de linguagem musical pode ser encarada a partir da chave de leitura do dispositivo e suas dimensões, bem como a inscrição deste em um jogo de poder 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, que tem o caráter de atualização constante.

Sumarizando as características e adjacências do dispositivo, Sargentini (2015) destaca que, para o caminho foucaultiano, 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). Pode-se vislumbrar tal feito a partir da descrição foucaultiana da instituição escolar e de conjuntos de procedimentos de poder e vigilância, por exemplo.

Nesse sentido, a rede que sustenta um dispositivo pode ser analisada, conforme 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. Essas ações guiaram o recorte da série enunciativa especificamente construída para este estudo: cenas extraídas das produções *Viva, a vida é uma festa* e *Up, Altas aventuras*, as quais se constituem enunciados, que são organizados em sequências enunciativas (doravante SE) que são o meio de acesso à musicalidade discursiva no meio cinematográfico.

Junto à característica de se organizar em rede, o dispositivo também é dotado de uma urgência histórica, de forma que sua (re)organização constante se dá em atendimento a alguma demanda social, pela qual saberes e poderes se moldam para construir posições de sujeito, ordens discursivas e delimitar o que pode e/ou deve ser dito naquela ordem. No que se refere ao cinema, a rede que o compõe pode se modelar a fim de fazer denúncias ou dar visibilidade a questões de pertinência social, ou mesmo os produtos fílmicos são entregues a partir da ação do dispositivo da felicidade, por exemplo, em atendimento à demanda de bem-estar social dos indivíduos que recorrem ao cinema como forma de cuidado de si.

Em última instância, para finalização desta seção, 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). Por este preenchimento, entende-se que o dispositivo se (re)modela a fim de capturar quaisquer elementos que deixou escapar, de modo que a atualização de suas configurações é constante, por exemplo, na cinematografia, em que deve acompanhar as inovações tecnológicas, adjuntas às formas de uso da música nos filmes para produzir subjetividades.

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”. A fim de entrelaçar conceitos do campo de

saber musical, em vista da linguagem semiológica que constitui as SEs aqui em análise, a seção seguinte expõe perspectivas discursivas apoiadas no aporte teórico musical.

### **Sobre o tratamento discursivo dado aos materiais cinematográficos e musicais**

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). A partir dessa postura, para atender ao objetivo de descrição dos enunciados semiológicos do discurso fílmico, delineia-se uma possibilidade de tratamento discursivo dado à instância musical e seus respectivos materiais com respaldo em teóricos musicais.

Para tanto, são empregados dois gestos metodológicos de Foucault (2008): isolar a instância do acontecimento discursivo para não o relacionar à atividade fundadora de um autor ou época, mas sim a outros enunciados; e 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.

Dessa forma, inseridas na ordem do discurso fílmico, as produções aqui tomadas na condição de acontecimentos apresentam potenciais de enredo e trilha musical no âmbito da sensibilidade, elemento este que se configura como característica estratégica do dispositivo musical-cinematográfico se encarado como um atendimento a uma urgência histórica, por exemplo, a humanização e a reflexão pela sétima arte. Diante disso, o recorte da série é feito para a verificação dos elementos do poder que atravessam os enunciados produzidos, assim o modo como as canções, as imagens e a montagem fílmica significam pode ser acessado por meio da descrição do preenchimento estratégico do dispositivo.

Para estudo das estratégias do dispositivo musical-cinematográfico, é possível aproximar conceitos oriundos do cinema e da música às concepções do discurso. Ao se observar a prática de ir ao cinema ou mesmo assistir a um filme em outros ambientes, constata-se 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 análises fílmicas – quer pelo

âmbito discursivo, quer por outras lentes de leitura – se situam no nível descritivo e não modelador.

Dessa forma, pela chave de leitura discursiva, o sujeito dispõe de uma margem para se mobilizar em relação aos produtos cinematográficos, se estendendo para além do que lhe é apresentado no momento de projeção do filme, ou seja, o domínio associado aos enunciados desse produto. Essa margem envolve vários materiais relacionados ao filme, que também estão na rede de poder que inclui tecnologias da animação, de sonoridade, de marketing etc. As 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), ao adquirir produtos relacionados ao filme, dentre outros.

Em meio aos diversos gêneros fílmicos que compõem esta rede, atravessada pelos fatores até então mencionados, está o cinema de animação igualmente submetido às relações de poder e integrante dessa instituição. Por conseguinte, por que o gênero animação para um estudo discursivo?

Frequentemente, artigos reúnem 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.

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 às 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, pode-se considerar que o 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 possibilitada pela linguagem musical concomitante, é uma das técnicas de que se vale o dispositivo musical-cinematográfico. Nas animações, esta técnica captura o 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.

Esse movimento das animações, na captura da atenção de indivíduos que se encontram em diferentes momentos de suas vidas, reforça a tese foucaultiana 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, permite que se vislumbre as posições de sujeito que podem ser assumidas pelos indivíduos.

A partir do corte trilha musical de animações, para agora adentrar conceitos da 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” (FOUCAULT, 2009, p. 394). Nesse sentido, a singularidade de um sistema de produção, mencionada ao início da seção anterior, se aplica também aos esquemas musicais, abrangendo desde faixa etária até disponibilidade de acesso aos suportes em que filmes e canções são veiculados.

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.

Emerge, dessa forma, um saber musical que 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, grifos do autor).

Em direção semelhante à que o autor propõe, nota-se 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. Além disso, 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 musical de um filme.

Nessa perspectiva, Paschoal (2017) 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”, pois

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 intrinsicamente relacionado à “arte” de despertar e mover afetos (PASCHOAL, 2017, p. 218).

Esta moção de afetos pode ser vislumbrada a partir de diferentes regulagens de uma mesma canção em pontos específicos de sua execução. A seguir, são reproduzidos trechos da partitura da canção *Married Life*, motivo musical condutor (ou música-tema) de toda a narrativa de *Up, Altas aventuras*, na qual estão presentes indicações de execução diferentes em momentos específicos. Nesta versão, na indicação de andamento, encontra-se 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*

The image displays a musical score for the piano accompaniment of the song "Married Life". It consists of three systems of music. The first system is marked with a tempo of "Lively (175 bpm)" and a dynamic of "mf". The music is in 3/4 time and features a piano accompaniment with a melody in the right hand and chords in the left hand. The second system starts at measure 7, and the third system starts at measure 14. The score is written in a key signature of one flat (B-flat major or D minor).

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 mostrado na Figura 2:

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



Fonte: Superpartituras (2022).

Percebe-se uma diminuição para 100 bpm e a indicação *expressively*, em tradução livre, “expressivamente”. Diante de tal indicação, com o **piano**<sup>4</sup> 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 é notável que as técnicas musicais, neste caso, a da repetição musical, têm funções diversas em seu empreendimento de suscitar emoções, aspecto este que pode ser considerado uma regularidade enunciativa nos termos do dispositivo. É pertinente destacar também a possibilidade de mudança que ocorre entre a leitura de uma partitura e aquilo que é reproduzido instrumentalmente, pois, para que o movimento de despertar afetos se realize, não necessariamente se segue, de forma rígida, partituras e notações musicais, uma vez que a criação artística não tem o dever de convencer (PASCHOAL, 2017), e as partituras podem ter passado por mutações ao decorrer do tempo, conforme passavam às mãos de diferentes instrumentistas.

Complementarmente à possibilidade de fuga à partitura, 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 é necessária

<sup>4</sup> 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.

a ação de pensar em quais outros regimes de pertinência a criação musical pode ser tratada. 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, conforme Cazarim (2019, p. 34), “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”.

Não tão simples em sua constituição como se parece, mas sendo de fácil acesso, as obras musicais estendidas ao domínio cinematográfico podem se constituir formas inteligíveis, 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 “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).

É neste âmbito de significar diferentemente que a regulação melódica – neste caso no discurso fílmico, mas podendo ser aplicada em outros contextos – exerce sua função para além de uma representação: funciona diretamente na constituição e discursivização de posições de sujeito. Para estudar tais regulagens pelas minuciosidades teórico musicais, Cazarim (2019) classifica uma série de elementos como estetos, ativados simultânea e oportunamente para análise das propriedades inerentes ao som e passíveis de manipulação. Dentre eles, a Direcionalidade contribui largamente no escopo deste estudo.

A Direcionalidade é definida como “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). Ela pode ser identificada pela sequência de acordes de determinada canção, ou por suas variações dentro de um campo

harmônico<sup>5</sup>, 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. A consonância ou dissonância em uma melodia é um fator importante à compreensão da regulação musical presente nas SEs apresentadas a seguir, bem como os significados que as canções e/ou acompanhamentos musicais constroem dependendo de qual momento do enredo do filme acompanham.

Por fim, 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 imprimir interpretações quando, por exemplo, se contrapõe uma música a uma cena fílmica ou a qualquer outro acontecimento de ordem não sonora. Com essas características exploradas, são apresentadas, na seção seguinte, algumas SEs de *Viva, a vida é uma festa* e *Up, Altas aventuras* para delineamentos do preenchimento estratégico do dispositivo musical-cinematográfico em sua ação na construção de sentidos.

## **O dispositivo musical-cinematográfico 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). Conforme essa máxima foucaultiana, 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.

Para a descrição do dispositivo musical-cinematográfico a partir das SEs, vale destacar que essas regulagens não ditam as posições de sujeito que emergem, justamente por não deterem todos os significados que podem ser destrinchados, mas constituem seu campo de

---

<sup>5</sup> 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, tem-se 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.

manobra para se apresentarem aos espectadores/ouvintes. Assim, três categorias – conforme delineadas por Jordão (2022) – de uso da trilha musical nas animações selecionadas são colocadas em foco: sequências musicais corroborativas ao imagético; sequências de comicidade; e sequências de sinestesia.

Sendo um dos usos mais corriqueiros de canções ou planos de fundo musicais em filmes, as sequências corroborativas constituem um método de aliar imagem e som de forma que um corrobora o outro ou, ao menos, trabalham as significações em uma mesma direção. Por uso mais corriqueiro, este estudo entende 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.

Como dito anteriormente, 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. Uma vez que uma análise discursiva pode se subdividir, ainda após o recorte da série enunciativa, em determinadas categorias, as SEs que se compõem como corroborativas também se subdividem em regulagens próprias, constituindo parte do preenchimento estratégico do dispositivo em estudo, mesmo que os enunciados que apresentam regularidade a partir dessas regulagens estejam dispersos nas duas produções fílmicas diferentes.

Uma primeira regulagem pode ser intitulada preenchimento musical (JORDÃO, 2022). Por “preenchimento” compreende-se a configuração dos acompanhamentos musicais como 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 faz emergir. Dessa forma, o preenchimento pode se configurar na mesma direção da imagem ou em sentido contrário a ela – no caso de fundos musicais que conferem tom cômico a uma cena desastrosa ou absurda, por exemplo.

Em *Up, Altas aventuras*, aos 27<sup>6</sup>, ocorre uma desestabilização da história que conta com um fundo musical corroborativo. Até este momento, o protagonista Carl conseguira levar

---

<sup>6</sup> Disponível em: <<https://bit.ly/3LOp7Bh>>. Acesso em: 30 ago. 2022.

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 na Figura 3. A cena é acompanhada por uma sequência musical também agitada, com notas tocadas rapidamente e que contribuem com o ambiente de caos produzido imagetivamente.

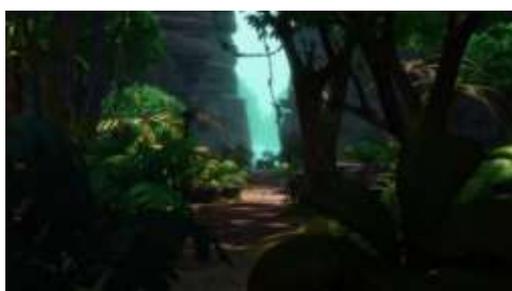
Figura 3 - A casa de Carl é levada pela tempestade



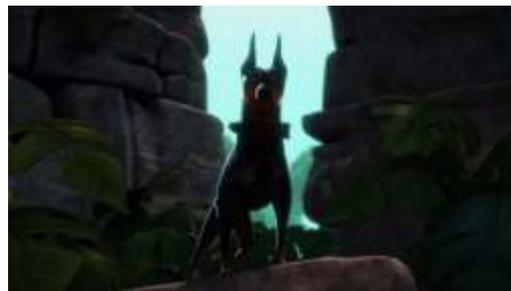
Fonte: *Up, Altas aventuras* (2009).

Um uso semelhante de uma sequência musical corroborativa se dá aos 34'21''<sup>7</sup> do mesmo longa, 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 se vê é, conseqüentemente, apenas aquilo que o pássaro vê, como mostrado na Figura 4.

Figura 4 - (a) Ponto de vista do pássaro durante a fuga e (b) quando o perseguidor surge



(a)



(b)

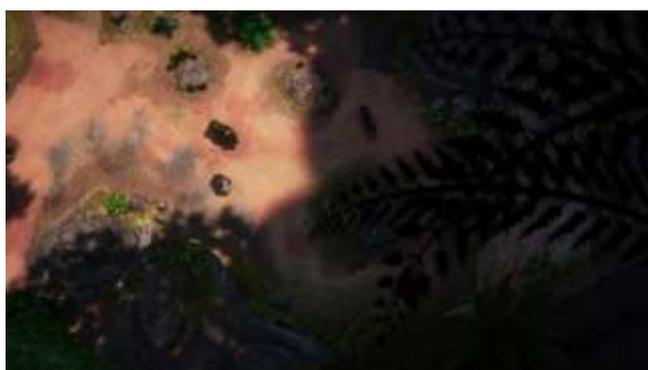
Fonte: *Up, Altas aventuras* (2009).

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

<sup>7</sup> Disponível em: <<https://bit.ly/3JqQks5>>. Acesso em: 30 ago. 2022.

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 (Figura 5), tanto o volume como os instrumentos são diminuídos. O enquadramento, 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 procura rotas de fuga e olha rapidamente de um lado ao outro, o fundo musical sofre cortes, conforme a direção de sua visão muda.

Figura 5 - O pássaro é encurralado pelos cães



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

A criação discursiva do suspense é seguida por uma quebra de expectativa quando o pássaro se apresenta por inteiro para os personagens e para o espectador: plumagem colorida, olhos bastante abertos e formato de corpo nada amedrontador (Figura 6). Junto a isso, estão as ações do pássaro em brincar com o menino, momento que é acompanhado pelo fundo musical suave, com trinados<sup>8</sup> que conferem um tom divertido ao que se passa imgeticamente.

---

<sup>8</sup> O trinado é uma marcação nas notações musicais que acrescenta uma nota um semitom acima ou abaixo à nota principal, que é rapidamente revezada com a nota adicional 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.

Figura 6 - Revelação completa do pássaro



Fonte: *Up, Altas aventuras* (2009)

Em relação aos fundos musicais de preenchimento em *Viva, a vida é uma festa*, em sua maioria, as sequências melódicas se baseiam em ritmos característicos mexicanos, bem como são reproduzidos por instrumentos típicos de cordas, como violões, mas cada modulação é regulada conforme demanda a imagem ou o momento do enredo, de forma que os ritmos acompanhem o andamento da cena.

Pouco após o início do filme, há uma sequência em que o protagonista, Miguel, foge de sua casa após discussões com sua família a respeito do desejo de se tornar músico. Conforme é mostrada sua fuga pelas ruas da cidade, a melodia que acompanha a cena se repete e corrobora a urgência que o personagem sente de se distanciar do local, criando uma tensão enquanto ele passa pela multidão e observa os rostos pintados das pessoas e as decorações feitas para o *Dia de Los Muertos*, como mostra a Figura 7.

Figura 7 - 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 Mortos, 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 8), uma imagem próxima a que o imaginário social pode atribuir 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 (Figura 9).

Figura 8 - Marca visual que distingue os vivos dos mortos



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

Figura 9 - Distribuição dos mortos em semelhança a uma cena de ataque



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 (Figura 10).

Figura 10 - Nova visão dos mortos



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

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.

Outra regulagem de preenchimento musical é a modulação da sequência sonora em crescente, uma das estratégias do dispositivo que se apresenta comumente em cenas de enquadramento panorâmico, geralmente para a 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*, ocorre essa modulação na apresentação do Mundo dos Mortos ao protagonista e ao espectador, aos 24'21'' (Figura 11).

Figura 11 – Enquadramento panorâmico do Mundo dos Mortos



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

Primeiramente, ocorrem revelações, em planos mais fechados e com acompanhamento musical de andamento e volume suaves/baixos, do Mundo dos Mortos, para em seguida se abrir a visão panorâmica, à qual se soma o fundo musical em maior volume, o qual também tem sua melodia baseada nas melodias mexicanas e com o uso de trompetes e violão.

Outra cena de modulação crescente ocorre aos 92'22''<sup>9</sup>, quando a personagem 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 (Figura 12).

Figura 12 - O pedaço rasgado é juntado à foto completa



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

Segue-se, neste momento, para as segunda e terceira categorias de uso da trilha musical, as sequências que apresentam comicidade e as que apresentam sinestesia.

É bastante corriqueiro que comicidade nas animações, no que diz respeito ao âmbito musical, geralmente aconteça pela execução de um fundo musical destoante do que a imagem expressa de imediato. Aos 12'07''<sup>10</sup> de *Up*, para mostrar a nova rotina de Carl, já anos após o falecimento da esposa, é executada uma canção da ópera *Carmen*, de Georges Bizet, que inclusive tem 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 confere um leve tom cômico em vista do andamento da canção semelhante a um tango com as imagens, por sua vez, mostrando ações remotas (Figura 13) e com o personagem sempre com a mesma expressão, que evoca um humor tedioso, acomodado às atividades rotineiras.

<sup>9</sup> Disponível em: <https://bit.ly/3KwczOO>. Acesso em: 30 de ago. 2022.

<sup>10</sup> Disponível em: <https://bit.ly/3O1aImZ>. Acesso em: 30 de ago. 2022.

Figura 13 - (a) Carl descendo as escadas e (b) se dirigindo à varanda



(a)

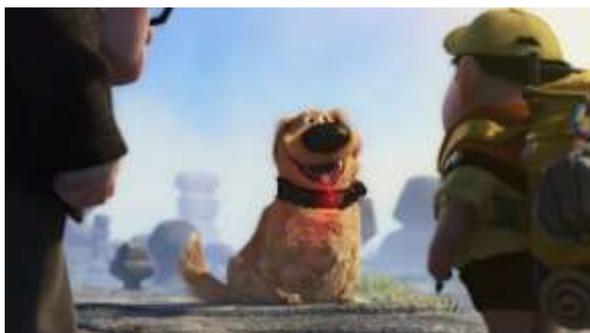
(b)

Fonte: *Up, Altas aventuras* (2009)

O uso da canção de ópera demonstra uma parcela do domínio associado ao campo cinematográfico-musical, pois, pela escuta das notas, a memória do espectador é incitada a reconhecer a melodia recorrente, a buscar referências de em quais outros momentos aquela canção foi produzida. Cada execução significa diferentemente, pois o contexto de emergência da peça – na época de seu compositor, em atendimento ao gênero ópera – possuía regras próprias, reprodução que não é igual às que ocorrem em filmes ou desenhos para atribuir significações recorrentemente cômicas às cenas.

O uso de acompanhamentos musicais cômicos também pode ter a função de filtrar o que é dito ou mostrado na cena. Aos 41'50''<sup>11</sup> de *Up*, o fundo musical calmo e com volume reduzido forma um conjunto que filtra o que está sendo dito pelo personagem Dug, que deseja levar o pássaro como “prisioneiro”, o que reflete algo mais profundo e obscuro na trama da história: a busca desenfreada do personagem Muntz pelo pássaro para sua caça ilegal. A Figura 14 ilustra a parte imagética da cena e, com sua construção, contribui com o filtro do que a fala significa, pelo ambiente claro e Dug com aparência amigável.

Figura 14 - Aspectos imagéticos da cena de Dug



Fonte: *Up, Altas aventuras* (2009)

<sup>11</sup> Disponível em: <<https://bit.ly/3NYvvrn>>. Acesso em: 9 maio 2022.

Por sua vez, a sinestesia, de acordo com as definições dicionarizadas, pode ser definida como um cruzamento de sensações, uma relação espontaneamente verificada entre sensações 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 cor<sup>12</sup>. 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 desse processo 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''<sup>13</sup>, 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 tremente, tornando a cena também sinestésica, como mostra a Figura 15.

Figura 15 - Hector sente as consequências do esquecimento



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

Outra execução sinestésica ocorre aos 84'02''<sup>14</sup>, quando Amélia concede a Miguel sua benção para retornar ao Mundo dos Vivos. A pétala alaranjada, quando pronunciado 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 (Figura 16).

<sup>12</sup> Definições de Oxford Languages.

<sup>13</sup> Disponível em: <<https://bit.ly/3JtuYuf>>. Acesso em: 30 ago. 2022.

<sup>14</sup> Disponível em: <<https://bit.ly/3jqEP9m>>. Acesso em: 30 ago. 2022.

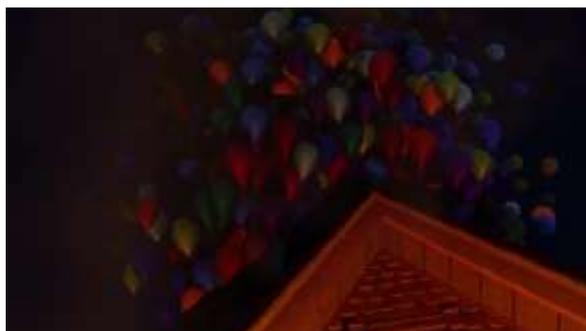
Figura 16 - Amélia concede a Miguel a benção para retornar ao Mundo dos Vivos



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

Já em *Up*, uma ocorrência se dá aos 66'55''<sup>15</sup>, 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 (Figura 17). 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.

Figura 17 - Estouro dos balões devido ao fogo



Fonte: *Up, Altas aventuras* (2009)

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

<sup>15</sup> Disponível em: <<https://bit.ly/3E64bmz>>. Acesso em: 30 ago. 2022.

questão, de forma que pode capturar os sujeitos de diversas posições (telespectadores crianças ou adultos, pais etc.), simultâneas.

### **Considerações finais**

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 exclusivo ao público infantil/juvenil. Conforme Foucault afirma (2009, p. 343), “há os personagens de ficção que, em um dado momento da história, condensam ao máximo relações sociais, relações com a história”.

O modo como as canções, as imagens e a montagem fílmica significam pôde ser acessado, conforme o estudo demonstrou, por meio da descrição do preenchimento estratégico do dispositivo. Para isso, fatores como a Direcionalidade e a organização das melodias – andamento, tonalidade e volume – junto às imagens foram explorados em sua configuração nas SEs, considerando que os filmes de animação estão inseridos em uma ordem do discurso fílmico na qual poderes e saberes agem para a produção de enunciados, aqui recortados conforme o que o método foucaultiano define como unidade mínima do discurso.

Em vista do 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 microcós mica que os filmes constroem. Suas temáticas envolvem questões bastante caras à sensibilidade humana e à diversidade cultural, bem como tocam aspectos da memória, não encerrando nessa leitura a possibilidade de outras a respeito dos sujeitos e do poder a partir das ferramentas foucaultianas de estudo.

### **Referências**

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **A Análise do filme**. Lisboa: Texto e Grafia, 2004.

CAZARIM, Thiago. **Estética, saber e modernidade**: a arqueologia de Michel Foucault e os signos musicais. Curitiba: Appris, 2019.

FOSSATI, Carolina Lanner. 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/CINEMADEANIMACaOUmatrajeteriamarcadaporinovacoes.pdf](http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/encontros-nacionais/7o-encontro-2009-1/CINEMADEANIMACaOUmatrajeteriamarcadaporinovacoes.pdf)>. Acesso em: 7 maio 2022.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Tradução Luiz Felipe Baeta Neves. 7. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

FOUCAULT, Michel. 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.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France**. Tradução Laura Fraga de Almeida Sampaio. 24. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2014.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Organização, introdução e revisão técnica de Roberto Machado. 10. ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2019.

GREGOLIN, Maria do Rosário. Recitações do mito: a história na lente da mídia. In: GREGOLIN, M. R. (Org.). **Filigranas do discurso: as vozes da história**. Araraquara: FCL/Laboratório Editorial/ UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica Editora, 2000. p. 19-34.

JORDÃO, Íngrid F. Lívero. **Um cinema de sinfonias: a trilha sonora de filmes de animação como dispositivo discursivo e seus efeitos subjetivadores**. 2022. 170 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Estadual de Maringá, Maringá, 2022.

NAVARRO, Pedro. 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, 2020. Disponível em: <<https://www.periodicos.ufpa.br/index.php/moara/article/view/9682/6672>>. Acesso em: 5 ago. 2021. DOI: <https://doi.org/10.18542/moara.v1i57.9682>

PASCHOAL, Stefano. 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. DOI: <https://doi.org/10.14393/OUV20-v13n1a2017-16>

RANCIÈRE, Jacques. 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, Vanice Maria de Oliveira. 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.

SOUSA, Kátia Menezes. 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.

Recebido em: 30 de agosto de 2022

Aceito em: 28 de novembro de 2022