

Do discurso sobre a cultura e a morte: uma análise da trilha musical de *Viva, a vida é uma festa* na condição de dispositivo discursivo

From the discourse about culture and death: an analysis of the soundtrack of Viva, a vida é uma festa in the condition of discursive dispositive

Íngrid Lívero^{1*}
Pedro Navarro^{2**}

Resumo: Em meio aos discursos que circulam na atualidade, diversos elementos da grande rede de poder que os maneja se constituem objetos de investigação acadêmica, bem como de análise social. No que diz respeito a discursos semiológicos, o meio cinematográfico de animação vem desempenhando papel preponderante não só nas possíveis condutas que os sujeitos(?) podem assumir, mas também na manutenção de memórias e de aspectos culturais. Diante desse potencial, o presente artigo propõe uma leitura discursiva da constituição musical e imagética do filme de animação *Viva, a vida é uma festa* (2017), pautada nos conceitos teórico-metodológicos desenvolvidos com base nos estudos de Michel Foucault, principalmente no que o filósofo denomina dispositivo (FOUCAULT, 2019), na defesa da existência de um dispositivo musical-cinematográfico (JORDÃO, 2022), cuja configuração produz saberes a respeito da cultura mexicana veiculada no filme. Por essa produção e a partir da análise de sequências enunciativas, conforme preconiza o chamado método arqueogenológico foucaultiano, é possível rastrear os modos pelos quais o dispositivo atua na tríade afetos, emoções e memória, em um incessante processo de (re)construção das subjetividades memoriais e culturais a partir dos produtos fílmicos.

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

Abstract: Among the discourses that circulate nowadays, various elements from the power network, which handles them, are constituted as academic investigation objects, as well as social analysis points of interest. Regarding the semiological discourses, the cinematographic animation field has been performing a preponderant role both in the conducts that the individuals can assume and in the maintenance of memories and cultural aspects. In face of such potential, this paper brings a discursive reading of the musical and imagery constitution of the movie *Viva, a vida é uma festa* (2017), guided by the theoretical-methodological concepts from Michel Foucault, mainly about what the philosopher designates dispositive (FOUCAULT, 2019), on the defense of the existence of a musical-cinematographic dispositive (JORDÃO, 2022), which configuration produces knowledges about the Mexican culture present in the movie. By this production and as of the analysis of enunciative sequences, as preconized by the Foucauldian archeogenological method, it is possible to track the ways by which the dispositive acts in the triad affects, emotions and memory, in an incessant process of (re)construction of the memorial and cultural subjectivities by the filmic products.

Keywords: Discourse. Animation Cinema. Memory. Soundtrack. Cinematographic-musical dispositive.

1 INTRODUÇÃO

O cinema de animação percorreu um considerável caminho desde o *Pantomimes Lumineuses de Pauvre Pierrot* – primeiro espetáculo de exibição de desenhos animados registrado em 1892 –, passando pelo Gato Félix de Pat Sullivan e Otto Messmer até *Branca*

^{1*} Universidade Estadual de Maringá, Maringá, Paraná, Brasil.

^{2**} Universidade Estadual de Maringá, Maringá, Paraná, Brasil.

de Neve e os Sete Anões, primeiro longa sonoro de animação, produzido pela Disney, para, enfim, desembocar nos premiados enredos da tecnologia de três dimensões conhecidos nos dias atuais. Junto aos processos de incrementação das técnicas de animação, bem como de inserção de sons nas produções fílmicas, os assuntos a serem tratados pela Sétima Arte se submeteram a mudanças tanto em relação aos temas como ao modo de abordagem.

Diante da inegável perpetuação do gênero por entre públicos e épocas diversos, o cinema de animação possibilitou o tratamento de temas sensíveis por meio de uma abordagem também sensibilizada, sem deixar de lado o elemento extraordinário e o metamorfismo característicos de grande parte das produções, os quais, inclusive, mediam a veiculação de culturas, tradições, lutas e resistências para os espectadores. Para tanto, alguns filmes animados se utilizam largamente do meio musical em concomitância ao imagético para estabelecer sua conexão com o público em potencial, bem como para estender seu domínio para além das telas do cinema, por exemplo, para o nicho mercadológico, ou mesmo para perpetuar suas canções para além de seu período de exibição no cinema, em uma espécie de tradução dos modos de ser dos sujeitos em forma de música que remete à imagem, ou imagem que remete à música.

Em ciência de tais considerações e da multiplicidade de entradas de estudo que podem ser realizadas com o objeto cinema de animação, o presente trabalho propõe uma leitura discursiva do material musical veiculado por este gênero do cinema, a partir da perspectiva dos estudos discursivos foucaultianos, calcados em Michel Foucault. É pressuposto que as ferramentas de análise oferecidas por este viés teórico permitem o entendimento da trilha musical como um elemento que Foucault (2019) define como dispositivo, logo o objetivo é descrever modos pelos quais tal dispositivo se modela para interceptar os indivíduos espectadores por meio da música das animações e, na rede de poder da qual faz parte, produzir posições de sujeito.

Este trabalho é parte dos resultados da pesquisa realizada por Jordão (2022), em nível de mestrado, que investigou as condições de possibilidade e as características do que fora intitulado dispositivo musical-cinematográfico, com base nas orientações teórico-metodológicas referidas tanto a respeito do dispositivo quanto sobre o recorte de séries enunciativas que possibilitam encontrar regularidades na dispersão de acontecimentos. Nesse empreendimento, o filme de animação *Viva, a vida é uma festa*, produzido em 2017 pela *Pixar Animation Studios*, foi um dos elementos utilizados como *corpus* para a extração de sequências enunciativas semiológicas, e é a partir destas que o funcionamento do referido dispositivo é aqui delineado.

Para os limites estabelecidos neste artigo, após a exposição dos conceitos foucaultianos norteadores da leitura discursiva empreendida, é feita a análise de um conjunto de sequências enunciativas (doravante SE) de *Viva, a vida é uma festa*, o qual se destacou como produção fílmica a respeito da cultura mexicana e um filme animado que alcançou uma multiplicidade de públicos e formas de expressão dos afetos no cinema, trabalhando-os junto à atualização da memória a respeito do país representado. Em atendimento à necessidade de um recorte, as sequências enunciativas semiológicas aqui resgatadas se encontram sob um tópico livremente definido como “memória cultural”, ou

seja, sequências que, de alguma forma, remontam às tradições do país e as atualizam conforme são descritos o enredo principal e as histórias paralelas no longa.

Somam-se à perspectiva discursiva brevemente citada aspectos teóricos do campo musical cinematográfico, que são mencionados em momentos oportunos, pois o potencial das animações em difundir culturas e alcançar públicos diversos é minuciosamente regulado na imagem e nas canções para que o filme seja percebido e interpretado por múltiplos sentidos e por indivíduos de diferentes faixas etárias.

2 O CAMINHO METODOLÓGICO FOUCAULTIANO PARA UMA ANÁLISE DO DISCURSO MUSICAL CINEMATográfico

Em meio às diversas metodologias científicas de pesquisa na área das Ciências Humanas, 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 poder-saber que cruzam sociedades e sujeitos, de forma que “a história serial faz sucumbir as continuidades e emergir as dispersões de sujeito, as descrições enunciativas voltam-se, assim, para práticas discursivas cotidianas” (NAVARRO, 2020, p. 12-13), as quais são passíveis de análise quando recortadas por séries enunciativas.

É por meio dessas séries que o método foucaultiano investiga os vários núcleos de poder existentes, bem como as formas de resistência que existem em simultaneidade a eles. Esse viés de pesquisa sobre o poder também se subdivide em outras perspectivas do discurso que circulam, se enfrentam e se complementam, mas continuamente traçam possibilidades de leitura a respeito da constituição do sujeito e da verdade, os quais estão no centro dos estudos empreendidos por Foucault. No empreendimento de uma arqueogenealogia da história, o filósofo concebe esta última como descontínua e de onde, a partir da delimitação das séries, se pode depreender regularidades (FOUCAULT, 2008).

A partir dessas regularidades, é possível identificar as singularidades inerentes a cada ocorrência social em contexto e época específicos, sem desconsiderar que há retornos, ressignificações e rupturas, bem como diferentes formas de se dizer e de se fazer que existem em concomitância, permitindo um leque ainda maior de significações. Este é o caso do discurso cinematográfico, que conta com diferentes instrumentos pelos quais faz e diz suas histórias, por exemplo, o gênero animação, o qual é formado por inúmeras ocorrências, mas, a partir da delimitação de séries, apresenta singularidades pelas regularidades.

Ainda a respeito das singularidades de cada discurso, conforme Foucault (2014), os saberes e poderes se encontram em um jogo discursivo de começos possíveis, motivados pela vontade de verdade ou o verdadeiro da época, histórica e estrategicamente localizado. Dessa forma, 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 e delimitando “representações do imaginário de uma certa época, *modos de dizer* e aquilo que *se pode ou se deve dizer* em determinada época (GREGOLIN, 2000, p. 23, grifos da autora). Assim, 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 elaboradas por essa mesma ordem.

Direcionando os holofotes ao discurso aqui em questão, depreende-se que existe uma ordem discursiva crítica das artes, que institui quais opiniões advindas de sujeitos específicos são legitimadas para avaliar um produto fílmico, por exemplo, bem como, por algum tempo, essa mesma crítica definiu os filmes de animação como direcionados exclusivamente para um público infantojuvenil, ou ainda como um cinema que não deveria tratar de certos temas “inapropriados” para crianças, como a morte, tópico abordado pelo filme do qual se extraiu o material sob investigação. Dessa forma, para compreender os mecanismos de poder-saber que ensaiam essa ordem, a entrada de análise foucaultiana prevê o enunciado como unidade mínima do discurso (FOUCAULT, 2008), que se realiza com signos – não necessária ou exclusivamente verbais – e aquele pelo qual as posições de sujeito podem ser rastreadas na rede discursiva.

Assim, é a partir de enunciados que se pode depreender uma mudança na visão sobre filmes de animação, que hoje são meios produtivos pelos quais se veiculam temas tabu para um público de quaisquer faixas etárias. Também na ordem discursiva do cinema, contemporaneamente, são encontradas demandas de abordagem de diferentes sociedades e sujeitos, no sentido de, sempre que possível, representar a diversidade cultural e social na qual o mundo globalizado se encontra, por exemplo, tratando de sociedades e tradições de países fora do eixo europeu-estadunidense, estes últimos os quais costumam servir de base às produções feitas por distribuidoras também dessas nacionalidades e limitam as abordagens de realidades diferentes a poucas produções como *Viva, a vida é uma festa*.

Inerente à extração e ao estudo de um enunciado, que é uma das entradas para se analisar como essa representação é feita no cinema, está o questionamento de Foucault (2008, p. 11) a respeito de “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 no qual se encontram as regularidades desses discursos descentrados e, não por isso, avessos a similaridades.

É a partir da busca de regularidades que as análises foucaultianas compreendem a ideia de acontecimento:

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 conseqüências) e acontecimentos mínimos, mas sim tipos de acontecimentos de nível inteiramente diferente, [...] dá a possibilidade de fazer com que apareçam séries com limites amplos, constituídas de acontecimentos raros ou de acontecimentos repetitivos (FOUCAULT, 2008, pp. 8-9).

Assim, o acontecimento não tem uma unidade material, pois se produz na dispersão e mesmo na repetição. Nessas transformações descontínuas pela história também

descontínua, cada retomada, mutação ou ruptura que retome ou transforme os saberes e os conhecimentos – como é o caso daqueles relacionados ao cinema animado – podem se constituir acontecimentos. É nesse sentido que *Viva, a vida é uma festa* é compreendido como um acontecimento que institui determinadas formas de visibilizar sujeitos no cinema de animação.

Também por essas transformações é que se ocasiona o que Foucault (2008, p. 9) define como individualização de diferentes séries, as quais “se justapõem, se sucedem, se sobrepõem, se entrecruzam, sem que se possa reduzi-las a um esquema linear”. Considerar essa individualização não significa dizer que a dispersão dos enunciados é uma grande desordem, pelo contrário, por serem remanescentes, os enunciados podem ser esquecidos, retomados, destruídos e cabe à análise observar o que, nos entornos, foi realizado a partir desses movimentos. Com esse respaldo é que foi feita a reunião dos excertos do filme, dispersos pelo produto fílmico e arranjados nas sequências enunciativas para análise de sua trilha musical e respectiva atuação em concomitância à imagem, de forma que existem séries justapostas que sobrepõem umas às outras e podem até mesmo entrecruzar-se com séries formadas de outros filmes, demonstrando singularidades e regularidades desse gênero cinematográfico.

Em vista dessa pluralidade na descontinuidade histórica, infere-se que os sujeitos aí situados também não serão totais, únicos ou fechados, mas sim descentrados, capazes de assumir diversas posições, de acordo com a ordem ali instaurada. As posições de subjetividades são como lugares vazios, instituídos e dispostos à ocupação de inúmeros outros sujeitos, bem como cada enunciado produzido a partir dessas posições tem suas margens povoadas por outros enunciados, constituindo um grande campo associativo.

Este campo associativo pode se manifestar, no âmbito do cinema e até mesmo no âmbito musical, pelo acúmulo de conhecimentos e referências a outras histórias que um filme pode fazer, por exemplo, ou que uma música faz ao se utilizar de um mesmo campo harmônico³ – o qual pode ser considerado um elemento operante na rede do dispositivo musical-cinematográfico, como será exposto adiante – ou de sequências melódicas semelhantes. O resgate de peças musicais clássicas em uma animação contemporânea também ilustra essa constituição do campo associado, até mesmo a atualização e a transformação de histórias do imaginário social ou folclóricas podem se atualizar quando articuladas com os costumes e com os discursos de hoje por meio de um filme. De posse de um domínio, 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. (FOUCAULT, 2008, p. 103)

³ 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.

Para a análise das sequências enunciativas do filme aqui utilizado, o campo associativo de enunciados é primordial para o entendimento de como a cultura mexicana é atualizada e transformada pelos enunciados do filme, de maneira que os sujeitos representados e os que assistem à animação também transformem e atualizem suas posições.

No que concerne às posições de sujeito, lendo o campo cinematográfico pela teoria foucaultiana, considera-se que um mesmo indivíduo ocupa diferentes posições em momentos diferentes nesse campo, por exemplo, aqueles envolvidos no processo de produção de um filme, no caso das animações, toda uma equipe dotada das habilidades para criar o microcosmo animado, que é produtora e, posteriormente, espectadora. Além disso, após essa produção, também 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 para lançamentos fílmicos – detêm consigo certa propriedade de fala, cuja repercussão conduz os espectadores, outra posição de sujeito, a assistirem ou não ao filme, ao comentarem sobre ele e, ainda, que tipo de comentários tecem.

Dessa forma, na circulação dos enunciados e das práticas enunciativas a respeito de um produto cinematográfico, tem-se os lugares de sujeito a assumir, os quais se entrecruzam e se modificam, de modo que um mesmo indivíduo ocupa diferentes lugares ao mesmo tempo ou se desloca entre um e outro. Por esses meios, compreende-se que não há significados fixados por um discurso, pois, conforme observa Navarro (2020, p. 14) “a linguagem é a modalidade de existência histórica essencial da memória, seja ela coletiva, histórica ou social”, logo é preciso extrair objetos passíveis de análise com vistas a se determinar “que formas de relação podem ser descritas” (NAVARRO, 2020, p. 15), como se realizou na extração de cenas da animação *Viva, a vida é uma festa*, a qual não deixa de ser uma modalidade da existência histórica da memória cultural do país retratado.

Estendendo essa concepção de existência histórica ao campo cinematográfico, é possível entender 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, 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.

Assim, a leitura discursiva aqui empreendida se pauta em singularidades, enunciados semiológicos como unidade mínima, reunidos em sequências pelas quais regularidades são identificadas e, por conseguinte, os modos pelos quais o denominado dispositivo musical-cinematográfico (JORDÃO, 2022) se organiza na moção de afetos no filme de animação. Feito este panorama do aporte teórico-metodológico que guia a presente análise, a seção seguinte se detém em aspectos do dispositivo, conforme concebido pela teoria

foucaultiana, e sobre algumas das particularidades do dispositivo aqui em questão como chave de leitura da trilha sonora do cinema de animação.

2.1 O DISPOSITIVO COMO CHAVE DE LEITURA PARA A MEMÓRIA CULTURAL DISCURSIVIZADA NO CINEMA

Para os estudos discursivos foucaultianos, ter em conta os saberes e tudo o que a eles é implicado implica considerar a existência e a funcionalidade do poder. Os saberes perpassam as forças do poder, as quais moldam os saberes e conferem ou não credibilidade a eles, conforme determinada ordem discursiva, a fim de que os discursos sejam ditos, reproduzidos, modelados, enfim, existam socialmente e sejam entendidos pelo viés anteriormente exposto.

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 analisar a 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 imanente ao dispositivo, pois se modela a partir dele e pode ser analisado pelas singularidades emergentes das regularidades já mencionadas, de forma que as posições de sujeito sejam rastreadas nos enunciados e em seu campo associado.

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 crenças, se subjetivam ao que ali é apresentado, adotam posições.

Ao tratar dos dispositivos de poder, cabe à investigação discursiva “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 determinadas produções fílmicas, por exemplo, ou sobre o público cinematográfico; tipos de normatividade, segundo os quais se define o que é aceito naquela ordem do discurso 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 (201) segue a esse campo com o entendimento de que não há poder único ou unificado: “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 de que, por meio das minuciosidades de regulação musical – as quais podem ser consideradas como elementos na rede do dispositivo definido como musical-cinematográfico –, é possível vislumbrar alguns dos movimentos genealógicos dos saberes do cinema de animação, bem como os poderes que o atravessam, ao serem veiculados 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 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 quando o filósofo descreve a instituição escolar e os 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 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. Uma vez que os dispositivos ativos socialmente são identificados e descritos, ao menos em parte, em seu funcionamento, entrelaçamentos e sobreposições podem ocorrer, conforme Foucault identifica a partir de seu estudo dos dispositivos de aliança e de sexualidade.

Diante de tais características, mas não em última instância, o pensamento foucaultiano constata que o dispositivo possui uma função estratégica dominante, pois “cada efeito, positivo ou negativo, desejado ou não, estabelece uma relação de ressonância ou de contradição com outros” (FOUCAULT, 2019, p. 365). Logo, para um estudo de um dispositivo, é preciso “desnaturalizar aquilo que se põe como assentado na história” (SARGENTINI, 2015, p. 26), seguindo o ideal foucaultiano de que existe um verdadeiro da época que rege os discursos, uma verdade exterior aos indivíduos, mas produzida por eles e pelos elementos da rede de poder, de maneira que a verdade não pode existir fora ou sem o poder.

Tomando isso como norte, “se produzem efeitos de verdade no interior de discursos que não são em si nem verdadeiros nem falsos” (FOUCAULT, 2019, p. 44). Não obstante, essa perspectiva de verdade também respalda a utilização de filmes, sejam ou não da ordem da animação, para a mobilização de 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 a desejada 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 arrebatava, em diferentes intensidades, os sujeitos que tomam contato com ele e a ele se circunscrevem.

Tratando-se de sujeitos, logo, modos de ser e de se posicionar socialmente, não é possível dispensar questões afetivas no que se refere à música neste empreendimento sobre a trilha musical de um filme, da qual uma das funções é de “*affectus movere*” conforme Paschoal (2017), que afirma também que a criação artística não tem o dever de convencer, logo “os ornamentos [...] não são usados para fins puramente técnicos: baseiam-se, sobretudo, na possibilidade de mover afetos” (PASCHOAL, 2017, p. 223). Além disso, a recepção musical também depende, em parte, do quanto o ouvinte escuta e de suas referências, assim a moção de afetos difere em processos de subjetivação diferentes. No que diz respeito às canções veiculadas no meio do cinema, é possível pensar que

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).

Assim, descrever o dispositivo musical-cinematográfico, após a reunião de enunciados em SEs que permitem vislumbrar singularidades, é se atentar às suas formas de organização que, por meio do material semiológico fílmico, têm a potencialidade de despertar e mover afetos, de enunciar saberes com os quais diversos sujeitos irão tomar

contato e, a partir disso, vão formar seus próprios saberes e tomar ciência, como no caso de *Viva, a vida é uma festa*, das múltiplas subjetividades que lhes circundam.

Para seguir à descrição dos possíveis preenchimentos estratégicos do dispositivo musical-cinematográfico, convém destacar que, na impossibilidade de se descrever um arquivo em sua totalidade – e estendendo tal fato ao dispositivo –, muitas das configurações 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.

Mediante essas características, entende-se que a linguagem musical cinematográfica pode ser definida pela existência de jogos de saber e poder, além de ser inscrita, nos termos do dispositivo musical-cinematográfico, em um jogo semiológico de imagem e som, os quais mexem com o imaginário construído na memória discursiva e o (re)constrói continuamente, como é característico do funcionamento do dispositivo. Assim, em vista de sua constante atualização, que se organiza conforme os elementos supracitados, são detalhados alguns pormenores de sua atuação na memória cultural na seção seguinte, a partir das análises das SE extraídas da grande série que é a trilha musical de *Viva, a vida é uma festa*, de forma que seja possível delinear seu funcionamento como dispositivo e respectivas estratégias de organização.

3 ESPECIFICIDADES DO DISPOSITIVO MUSICAL-CINEMATOGRAFICO A PARTIR DO MÉXICO MUSICAL DISCURSIVIZADO EM *VIVA, A VIDA É UMA FESTA*

Conforme afirmado pela filosofia foucaultiana, o investimento do poder se dá constantemente, em diversos lugares, em um deslocamento que lhe permite agir de forma microfísica e positiva, produzindo saberes. 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 regulagem 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. Na ordem de uma animação que está inserida em um eixo mercadológico, ao mesmo tempo em que é uma produção estadunidense que conta a respeito de uma cultura estrangeira, a mexicana, *Viva, a vida é uma festa* empreendeu uma ambientação visual e sonora nas raízes do respectivo país que, ora sutilmente, ora expressamente, destaca aspectos da herança cultural e age na manutenção da memória coletiva e individual dos sujeitos que tomaram e ainda tomam contato com o longa.

Além disso, a afetividade intrínseca às subjetividades que se dão pela musicalidade cinematográfica favorece o compartilhamento e a moldagem da tríade afetos, emoções e a própria memória (JORDÃO, 2022), (re)construindo-a a partir das articulações que o dispositivo musical-cinematográfico ensaia para com os campos associados ao que é apresentado pelo microcosmo fílmico. No que concerne à produção *Viva*, é perceptível

não apenas uma ordem de enunciados regulados para trazer as tradições mexicanas à grande tela, mas também a sensibilidade construída pela imagem e por determinadas canções para tratar a morte, tema que estaria no rol de assuntos pouco abordados com o público infantojuvenil.

Nesse sentido, não apenas pela presença protagonista na condução de um enredo de uma animação, mas por imbricar crenças diferentes às propagadas na cultura ocidental, o conceito de morte conforme *Viva* demonstra expõe tanto a potencialidade de um filme animado em abordar de assuntos ainda considerados tabu como a necessidade da desmistificação de conceitos diferentes à considerada “normalidade” da morte e do luto, mais largamente disseminados pelo ideal cristão ocidental.

É a partir da sensibilidade e da moção de afetos e de memórias que os modos de funcionamento do dispositivo musical-cinematográfico podem ser vislumbrados para esse empreendimento de falar sobre a morte e a realidade mexicana. Sob o rótulo “memória cultural”, as SE neste recorte, que compõem a série analisada, foram selecionadas pelo parâmetro: trechos do filme em que a cultura musical mexicana mais se fazia aparecer no enredo, fosse cantada ou 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. A exposição dos conceitos foucaultianos na seção anterior, por conseguinte, foi feita visando respaldar este modo de tratar as singularidades e subjetividades que emergem da organização do dispositivo como é feita no longa.

Junto à constância da música típica do país, presente desde as canções cantadas até os fundos musicais para cenas de diálogo, é apresentada uma cena inicial da relação da família do protagonista, Miguel, com a música, relação na qual nota-se 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. Pelas lentes discursivas, é possível entender nessa narração traços de um dispositivo familiar que subjetiva os indivíduos da 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.

Também na cena inicial – a qual é toda acompanhada por suaves melodias de violões que recordam os temas mexicanos – é exposta a relação de Miguel com Mamá Inês, personagem que, no clímax e no desfecho da história, tem grande papel na manutenção da memória da família. Ironicamente, Inês sofre de Alzheimer e nota-se, no decorrer do filme, o cuidado que o restante da família tem com ela, voltado exclusivamente à prevenção de estresse ou de perturbações, 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 na SE1 (Figuras 1 e 2).

Figura 1 – SE1: Passatempos de Miguel com Mamá Inês



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

Figura 2 – SE1: Passatempos de Miguel com Mamá Inês



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

Esses fragmentos que materializam o cuidado estabelecem uma ponte com o significado produzido por uma das cenas finais do filme, em que Miguel reproduz a canção *Lembre de mim* para Mamá Inês, pois sua coragem 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 1 e 2 são fragmentos) quanto pela linguagem musical, em vista das diferentes modulações que a canção *Lembre de mim* assume a cada vez que é reproduzida. Essas modulações constituem dimensões do dispositivo musical-cinematográfico se reconfigurando para atuar na memória dos espectadores, configurações que podem ser recuperadas pela escavação dos enunciados dispersos no filme.

Em seguimento, não apenas a memória no âmbito coletivo da família Rivera é constituída no funcionamento desse dispositivo. No decorrer do processo de corte das cenas, outros elementos estratégicos do dispositivo, tanto imagéticos como do enredo, constituem o campo associativo de uma importante comemoração do México: o *Dia de Los Muertos* (Dia dos Mortos).

Nessa produção fílmica, ritmos do folclore popular, assim como o vocabulário típicos da cultura mexicana são inseridos em falas e canções, ocorrendo mesmo um hibridismo linguístico em canções que mesclam dois idiomas, seja espanhol-português ou

inglês-espanhol. 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 imagetivamente 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 na SE2 (Figuras 3 e 4).

Figura 3 – SE2: Detalhes das caveiras mexicanas nos esqueletos



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

Figura 4 – SE2: Detalhes das caveiras mexicanas nos esqueletos



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*, encontra sua oportunidade de estreia na festividade local. Após uma discussão com os pais e a avó, Miguel foge para o cemitério, no qual as pessoas estão realizando suas oferendas aos entes falecidos e é neste momento que o espectador é apresentado à dimensão do Mundo dos Mortos, coexistente ao Mundo dos Vivos, em uma enunciação semiológica repleta de cores vibrantes da concepção de pós vida terrena conforme os costumes mexicanos.

Junto aos recursos imagéticos no Mundo dos Mortos, o rastro de memória dos recursos musicais presentes no longa animado se ancora tanto no folclore quanto em gêneros musicais que incluem o Mariachi, *huapangos*, *rancheras* e baladas 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 contam a história de Miguel, habitante nativo do México e conectado às suas tradições.

Investigando os saberes locais que são inseridos na produção fílmica, junto aos elementos de imagem citados estão as ocorrências musicais com a mencionada base folclórica, sendo a execução de *La Llorona*⁴ (81'47" – 83'50") um notável resgate de tal tradição. A sequência melódica da canção e sua letra não possuem autoria única e são classificadas como "tradicionais". O instrumental é reproduzido sutilmente em outros momentos do filme, mas tem sua performance completa na cena em que é a canção é proferida pela personagem Amélia, ancestral mais antiga da família Rivera.

Figura 5 – SE3.1: Amélia canta *La Llorona* no palco de Ernesto De La Cruz enquanto foge dos seguranças



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*. Essa exterioridade constitutiva permite à análise resgatar traços de uma historicidade contida na referida composição que, embora tenha curto destaque no filme de animação, ancora o exercício de resgate, pela música, de aspectos culturais do país.

Outra execução musical que retoma aspectos melódicos culturais é a de *Proud Corazón*⁵ (94'19" – 96'07"), cena final do longa que, em um ritmo alegre um ano após a aventura de Miguel no Mundo dos Mortos, realiza o desfecho de sucesso para a maioria dos personagens, com a música contribuindo com o cenário de figurinos e de elementos decorativos coloridos que sobrepõem, no conjunto visual e sonoro, personagens de

⁴ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hAYUQ1ltj0>. Acesso em: 9 nov. 2022.

⁵ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=sLkDCF_EbqI. Acesso em: 9 nov. 2022.

ambos os mundos. Com uma letra composta por hibridismo de idiomas⁶ (inglês – espanhol na versão estadunidense, espanhol – português na versão brasileira), a SE também se constitui integrante do campo associativo discutido até então, além de explorar vários sentidos do espectador, simultaneamente.

Figura 6 – SE3.2: Cena final da festa do *Dia de Los Muertos* dos Rivera



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

Em concomitância às músicas, os elementos coloridos dos cenários exemplificados na SE4 (Figuras 7 e 8), a montagem detalhada do altar dos Rivera (mostrada na Figura 9) e os momentos cômicos inseridos na trajetória de Miguel por entre os mortos também são exemplos dos aspectos culturais mediados para o mundo no cinema.

Figura 7 – SE4.1: Rua da cidade natal da família Rivera



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

Figura 8 – SE4.2: Passagem de Miguel por artesanatos de rua



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

⁶ Não é possível desconsiderar que tal hibridismo também toca questões históricas, as quais não são detidamente expostas no corpo deste trabalho. O movimento que se tem do 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 processo colonizadores que implicam perdas e ganhos.

Figura 9 – SE4.3: Altar de oferendas da família Rivera



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

Além desses elementos tradicionais, vários dos chamados *easter eggs*⁷ compõem a narrativa cinematográfica. Conhecida por essa técnica, a produtora Pixar não poupou referências, 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 10 – SE4.4: personagens históricos inseridos no filme



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

Também a raça de cães *xoloitzcuintle* (Figura 11a) foi inserida na animação pelo personagem Dante (Figura 11b), 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.

⁷ Referência ou algo escondido dentro de uma mídia (filmes, games, etc.), cujo autor dá pistas para que outras pessoas encontrem o item escondido.

Figura 11 – SE4.5: (a) cão xolo e (b) Dante



Fonte: American Kennel Club (2022) e Google Imagens (2022).

Os enunciados semiológicos que constituem a SE4, bem como todo o enredo, não deixam de ser também formas de se enunciar a maneira que esta cultura trata da morte e como se configura a memória coletiva. A concepção mexicana de morte mais como passagem a outra dimensão, após a qual permanece a crença de retorno dos entes falecidos no *Dia de Los Muertos*, dá continuidade ao entendimento da morte muito além de um ponto final no mundo terreno, o que pode ser recuperado, constantemente, pelas construções imagéticas do filme, por exemplo, pela paleta de cores vibrantes, inclusive no Mundo dos Mortos.

Figura 12 – *Alebríjes* no Mundo dos Mortos



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

Nas construções musicais, por sua vez, as intensidades melódicas variam entre melodias calmas, por exemplo quando a tradição das fotos do altar é apresentada, e acompanhamentos de animados ritmos mexicanos nos segmentos do Mundo dos Mortos. Em primeira instância, pode-se observar que nenhuma das sequências musicais confere tons de luto ou saudosismo conforme entendidos pelas culturas cristãs, ocidentais ou quaisquer outras que encaram a morte majoritariamente pelo seu caráter de pesar, o que ilustra a demonstração da cultura na regulagem de todos os materiais que constituem o filme.

Além disso, ao mesmo tempo em que o filme explora a relação da tradição mexicana para com a morte, as ocorrências semiológicas que remetem a esta relação dão ancoragem às posições de subjetividades ali constituídas. Esse fato leva a se 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 de como encarar a morte, caso seja motivado a repensar suas crenças sobre a vida e a finitude do ser.

Tal movimento no âmbito musical ilustra o despertar e o mover de afetos discutido na seção anterior, a partir dos recursos expressivos das canções em concomitância às imagens. Conforme Paschoal (2017), a repetição no discurso musical pode se dar para essa moção de afetos, mas aqui é possível acrescentar a produção das canções de acordo com os ritmos mexicanos e suas regulagens também como um recurso para a mesma moção. Seja estranheza, seja uma visão de curiosidade, após ver a mudança que ocorre na memória da família protagonista, os indivíduos que ocupam a posição de 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 este raciocínio, pode-se 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 tão processo, mas como um acontecimento que recodifica a memória cultural por meio da configuração do dispositivo⁸ musical-cinematográfico. Este último, por sua vez, em atendimento à urgência histórica da recodificação, se preenche estrategicamente nas regulagens semiológicas demonstradas.

Escavando os acontecimentos anteriores ao lançamento do filme, tais regulagens são resultados de pesquisas em campo por parte do estúdio responsável pela produção, a *Pixar Animation Studios* e a *Walt Disney Studios*, mediante controvérsias que surgiram por diversas mídias, principalmente por meio de petições *on-line*, diante do anúncio, em 2013, de que seria produzido um filme sobre o Dia dos Mortos mexicano. As petições se pautavam no argumento de que, advindo de uma empresa estadunidense e não do país a ser retratado, o longa corria riscos de trazer imagens estereotipadas e caricatas do país.

Conforme Octavio Paz, poeta mexicano e vencedor do Prêmio Nobel de Literatura de 1990,

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

⁸ Conforme a perspectiva de Deleuze (1996) sobre o dispositivo, é possível 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 de pesar comumente tratada de acordo com as crenças ocidentais, 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.

dos “de fora” da cultura. Dessa forma, considerando o alcance midiático do estúdio responsável pela produção – novamente demonstrando o caráter institucional da ordem do discurso –, o receio de se valorizar um turismo cultural⁹ pode agregar também sentimento de “tolerância” para com o diferente.

Nesse sentido, a própria produção fílmica analisada se constitui em um acontecimento, assim como as pesquisas e regulagens do dispositivo motivadas pela ordem discursiva, a qual delimitou quais margens de ação os sujeitos envolvidos deveriam respeitar para produzir os enunciados que viriam a compor o longa em sua forma final. Assim, pode-se entender que as enunciações dos elementos folclóricos e da cultura em geral foram resultado do campo associativo no qual *Viva, a vida é uma festa* se insere, constituído pelo acúmulo de enunciados proferidos desde 2013, com as controvérsias diante do anúncio, passando pelas pesquisas por parte da produtora até chegar no material discursivo final, que veicula os aspectos aqui analisados a partir das SEs.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conforme são escavados os saberes locais mexicanos nos enunciados de *Viva, a vida é uma festa*, tal como foram inseridos no longa, não dispensando os enunciados que emergiram no produto final, a análise discursiva empreendida deu contornos à existência de um campo associativo da memória cultural do México, em conjunto com as formas imagéticas citadas no decorrer da análise e as demais que não foram detidamente analisadas neste recorte. Esse campo cria condições para o resgate e acúmulo de saberes sobre tais tradições e modos de vida do país, bem como a singularidade dos enunciados ao serem proferidos no filme e, anterior ou posteriormente, em outro contexto.

Empregando os passos metodológicos para se analisar a rede que sustenta um dispositivo, o filme de animação em pauta foi tomado como acontecimento, em um “corte” a respeito da atualização dos saberes sobre a cultura mexicana. Tal acontecimento foi inscrito no quadro de relações possíveis que a música e a imagem podem estabelecer para a referida atualização, de forma que foi a partir dessas relações que foram analisadas as práticas na quais o dispositivo musical-cinematográfico está envolto e as quais lhe constituem como dispositivo, conjunto que captura os indivíduos e tece posições de sujeito a serem ocupadas por eles, bem como dotado de uma positividade em vista daquilo que produz a partir de seus elementos.

É também pela análise das SE que foi possível compreender a relação do dispositivo com regulagens técnicas da música para, assim, aliar sensibilidade e tecnologia de forma a demonstrar que características microfísicas, descontínuas e dispersas no arquivo, (re)constroem continuamente a tríade afetos, emoções e memória. Esta última possibilita a formação de campos associativos comunitários, neste caso, na atualização de dizeres sobre a cultura mexicana os quais, em contato com os seres viventes, dá emergência a posições às quais os indivíduos se subjetivam e, a partir delas, produzem seus discursos,

⁹ O termo é explicado por Bonnici (2011, p. 22) como um “exotismo que percebe o ‘outro’ e a sua cultura como essencialmente diferente e inferior à própria”.

manejam ordens de saber do já conhecido com o que lhe foi apresentado na produção fílmica.

Esta organização em rede do dispositivo musical-cinematográfico, bem como as relações de poder que o preenchem estrategicamente, guiam o estudo da trilha sonora 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, é possível afirmar 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, de forma que a abordagem discursiva da música nesse campo de saber pode se estender para muitas outras regulagens e configurações, de outros filmes de animação ou de outros gêneros, que se utilizam da linguagem musical e imagética para constituir e proferir seus discursos.

REFERÊNCIAS

CHARDS, M. I. C. 9 coisas que você deve saber antes de assistir “Viva – a vida é uma festa” da Pixar. **Dom Total**. 2017. 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 15 nov. 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. **Microfísica do poder**. Organização, introdução e revisão técnica de Roberto Machado. 10. ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2019.

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.

JORDÃO, I. F. L. **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, 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: 11 ago. 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 15 nov. 2022.

SOUSA, 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.

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.