

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 LÍVERO¹

Pedro NAVARRO²

RESUMO

Em meio aos discursos que circulam na atualidade, diversos elementos da grande rede de poder que os maneja se constituem objetos de análise acadêmica e social. No que diz respeito a discursos semiológicos, o meio cinematográfico de animação vem desempenhando papel preponderante não só nas possíveis condutas dos sujeitos, mas também na manutenção de memórias e de aspectos culturais. Diante desse potencial, é proposta 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, na defesa da existência de um dispositivo musical-cinematográfico, cuja configuração produz saberes a respeito da cultura mexicana veiculada no filme. Por essa produção e pela análise de sequências enunciativas, conforme preconiza o método arqueogenalógico foucaultiano, é possível rastrear os modos pelos quais o dispositivo atua na tríade afetos, emoções e memória, em

¹ Doutoranda em Estudos do Texto e do Discurso na Universidade Estadual de Maringá. Mestra em Estudos do Texto e do Discurso pela Universidade Estadual de Maringá. E-mail: ingridlivero@hotmail.com.

² Doutor em Linguística e Língua Portuguesa pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”. Professor da Universidade Estadual de Maringá. E-mail: navarro.pl@gmail.com.



um incessante processo de (re)construção das subjetividades memoriais e culturais nos e 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 and social analysis objects. Regarding the semiological discourses, the cinematographic animation field has been performing a preponderant role both in the individuals conducts and in the maintenance of memories and cultural aspects. In face of such potential, it is suggested 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, on the defense of the existence of a musical-cinematographic dispositive, 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 archeogenealogical 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 from and in the filmic products.

KEYWORDS

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

INTRODUÇÃO

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



aos processos de incrementação das técnicas de animação, bem como de inserção de sons nas produções filmicas, 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, 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. 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 SEs 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. Estes 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. Valendo-se dessa regulamentação, o filme é percebido e interpretado por múltiplos sentidos e por indivíduos de diferentes faixas etárias, podendo se definir um “filme de criança que faz um adulto chorar”.

O CAMINHO METODOLÓGICO FOUCAULTIANO PARA UMA ANÁLISE DO DISCURSO MUSICAL CINEMATOGRAFICO

A análise discursiva empreendida pauta-se no método arqueogenealógico, depreendido dos estudos de Michel Foucault, com base na qual é possível organizar e descrever séries enunciativas e suas regularidades (Foucault, 2008).

Uma análise genealógicamente dirigida investiga os vários núcleos de poder existentes, bem como as formas de resistência que existem em simultaneidade a eles. A partir das regularidades, são identificadas certas 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.

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 filmico. 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. 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 são postas posições de sujeito na rede discursiva.

Assim, é a partir de enunciados que se pode observar uma mudança na visão sobre filmes de animação, que hoje são meios produtivos pelos quais se veiculam temas tabu para públicos de quaisquer faixas etárias. Também na ordem discursiva do cinema, contemporaneamente, são encontradas demandas de abordagem de diferentes sociedades e sujeitos, no sentido de 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. A respeito deste último tópico, abrimos um breve espaço dedicado ao contexto de produção do filme aqui tomado para extração das SEs, movimento que também corrobora a lente de leitura discursiva foucaultiana que se demora nas peculiaridades e “ao redor” do objeto de interesse.

Viva, a vida é uma festa trata-se de uma produção estadunidense, da *Walt Disney Studios* junto à *Pixar Animation Studios*, produtoras essas que se estabeleceram na ordem discursiva do cinema animado na dispersão temporal, tanto ao inovarem em tecnologias de animação quanto ao proporem modelos de distribuição de produtos fílmicos atendendo a uma demanda de alcance. Este fator, podemos dizer, foi um dos elementos de critério para filmes e demais produções entrarem ou não na ordem discursiva cinematográfica.

Nesse sentido, não é possível desconsiderar a existência de um sistema econômico lucrativo que em muito participa da constituição da ordem de



produção e repercussão do produto filmico. Conforme Fossatti (2009), muitas das animações se perpetuam por entre públicos e pelo tempo devido a técnicas e sensibilidades que dão vida às criações, porém isso não está dissociado da questão econômica de lucro contínuo, pois, com o advento da computação gráfica, se estabeleceu solidamente o mercado de entretenimento intitulado cinema de animação, “como um acordo entre o que as técnicas ofereceriam de melhor com orçamentos equilibrados” (Fossatti, 2009, n.p.).

Ainda que distante temporalmente do grande *boom* da computação gráfica para filmes animados, *Viva, a vida é uma festa* se encontra nesse meio de relações de forças no que diz respeito a atender uma demanda de alcance ao mesmo tempo que diversifica o entendimento de morte, por exemplo, retratando o México. Discursivizando uma abordagem natural da morte, em contraposição a um modelo predominante da morte junto ao luto, podemos notar um esforço das produtoras de trazer a diversidade de entendimento sobre um tema aparentemente não propício a uma animação.

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 direcionamento 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, mas não por isso avessos a similaridades.

É pela busca de regularidades que é compreendida 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 (Foucault, 2008, p. 8-9).

Assim, o acontecimento não tem uma unidade material, pois se produz na dispersão e na repetição. Nessas transformações descontínuas pela história também descontínua, cada retomada, mutação ou ruptura que retome ou transforme os saberes podem se constituir acontecimentos. É nesse sentido que *Viva, a vida é uma festa* é compreendido como um acontecimento que institui formas de visibilizar sujeitos e discursos sobre a morte no cinema de animação, cuja ordem discursiva se atualizou para permitir tal tema indizível nesse gênero.

A esse respeito, resgatamos Villasenor e Concone (2012), que analisam a representação da morte na cultura popular mexicana. Segundo os autores, o Dia dos Mortos é marcado por um conjunto de festividades, em um misto de humor, afabilidade e um dose de ironia. Seguem argumentando que esse forma peculiar de lembrar os mortos está inscrita nas gravuras, nas músicas, nas caveiras de açúcar com os nomes de pessoas. Soma-se a isso o entrecruzamento do sagrado com o profano, o que singulariza o modo como os mortos são lembrados em relação a outras culturas. Enquanto a mexicana cria um sincretismo religioso com fortes matizes católicas e indígenas, a brasileira faz uma elisão desta última, pelo menos nas celebrações religiosas de orientação católica. Sendo assim, percebemos certa naturalidade e leveza de tratamento à morte na cultura mexicana, diferentemente de demais culturas ocidentais que investem na preservação do luto e do aspecto cristão do acontecimento.



Certamente, o modo como tais elementos são expostos na dramaticidade filmica sob investigação dão a conhecer os traços que alçam o filme à condição de acontecimento para outras culturas, no que tange a aspectos, tais como: a escolha do cancionero do filme, ambientes retratados, construção da morte para um público infantil. Parece correto dizer que tais aspectos são parte das estratégias do dispositivo em análise, sobretudo no que diz respeito à escolha por tematizar a morte, ao cancionero que, como apresentado adiante, contribui para que sejam exploradas as noções de morte e do morrer ao aliar ritmos típicos mexicanos, cores vibrantes e um tom de aventura a um mundo tido, na dominância ocidental, como exclusivo de pesar.

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 remanentes, 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 SEs para análise de sua trilha musical, de forma que existem séries justapostas que sobrepõem umas às outras e podem até mesmo entrecruzar-se com séries de outros filmes, demonstrando singularidades e regularidades desse gênero cinematográfico.

Em vista dessa pluralidade na descontinuidade histórica, as posições de subjetividades também são como lugares vazios descontínuos, 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 de 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 um elemento operante na rede do dispositivo musical-cinematográfico – ou de sequências melódicas semelhantes. A atualização e a transformação de histórias folclóricas ou do imaginário social – sobre a morte, por exemplo – podem igualmente 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 (Foucault, 2008, p. 103). Para a análise das SES do filme selecionado, 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 diante das leis de possibilidade sobre o tema.

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). 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), acordes que podem ser usados de forma consonante ao acorde de dó maior.



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, como aqueles envolvidos no processo de produção de um filme. No caso das animações, é envolvida 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 – críticos de cinema ou de sites que dedicam um espaço de publicação para esses lançamentos – 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 que tipo de comentários tecem.

Dessa forma, nas práticas discursivas a respeito de um produto cinematográfico, lugares de sujeito se entrecruzam e se modificam. Por esses meios, compreende-se que não há significados fixados por um discurso, pois, conforme observa Pêcheux (1983, p. 50), a memória deve ser entendida “não no sentido diretamente psicologista da ‘memória individual’, mas nos sentidos entrecruzados da memória mítica, da memória social inscrita em práticas”. Logo, é preciso extrair objetos passíveis de análise com vistas a se determinar que relações podem ser descritas, 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.

Ao estender essa concepção de existência histórica ao campo cinematográfico, é possível entender de que forma imagens e sons atuam na manutenção de uma memória, ou porque certos enunciados são reativados ou transformados se uma certa canção se junta à trilha sonora de um filme e produz (novos) significados. Assim, os enunciados não se agrupam sempre



da mesma forma ou por uma simples justaposição, mas 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, com enunciados 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 musical do cinema de animação.

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

Antes de nos deter especificamente nas características do dispositivo discursivo conforme o método foucaultiano, passamos por uma breve retomada de outros estudos que tomaram *Viva, a vida é uma festa* como material de investigação. Este movimento tanto destaca a originalidade da abordagem aqui desenvolvida como expõe quais já-ditos circulam a respeito da musicalidade da produção filmica sob análise.

Na procura feita pelos termos “trilha sonora de *Viva, a vida é uma festa*” e “*Viva, a vida é uma festa*” em plataformas de trabalhos acadêmicos, notamos o foco da maioria dos estudos voltado ao aspecto técnico do cinema,



como a narratologia. No trabalho de Felix (2018)⁴, encontramos uma detalhada descrição do percurso de Walt Disney, que justifica a escolha do filme em questão para se desenvolver uma análise baseada na perspectiva semiótica, na qual as canções são compreendidas pela autora como um objeto, da proposta narratológica, que se relaciona com os demais. De certo modo, nos valem do aspecto técnico da narração para empreender a análise discursiva da trilha musical de *Viva*, já que as canções também contam a história, junto às imagens, tanto dos personagens como do México ligado às tradições sobre a morte. Contudo, optamos pela terminologia “semiológica” para nos referir a esse conjunto visual e sonoro para evitar possíveis truncamentos teóricos.

Sendo assim, ao nos voltarmos ao discurso, o trabalho de Borba (2021)⁵ se aproxima de nosso empreendimento ao abordar o esquecimento e a tradição. Nesse trabalho, a autora discorre sobre como o enredo, repleto de tradições conectadas a emoções específicas no decorrer da história da família Rivera, evoca ora a memória de uma tradição, ora o esquecimento para que determinados sujeitos sejam apagados da história. O estudo investe em conceitos de memória e tradição diversos dos que aqui tomamos, no intuito de defender que o esquecimento é seletivo, por parte da sociedade, que escolhe aquilo que se preserva ou se bane.

⁴ FELIX, B. M. *Viva! A vida é uma festa: Uma análise narratológica musical*. 2018. 64 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Comunicação Social) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2018. Disponível em: <https://repositorio.ufu.br/handle/123456789/23586>. Acesso em: 1 abr. 2024.

⁵ BORBA, C. M de M. “Lembre de mim”: uma análise sobre a memória e o esquecimento no filme “Viva, a vida é uma festa”. 2021. 20 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Pedagogia) - Centro de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2021. Disponível em: <https://repositorio.ufrn.br/handle/123456789/48188>. Acesso em: 1 abr. 2024.



Enfim, um terceiro resultado que se relaciona a esta investigação da trilha musical de *Viva, a vida é uma festa* é o de Sales e Marins (2021)⁶, que trata sobre a transposição midiática do filme para o livro, produzido a partir do sucesso comercial da produção fílmica. No arcabouço teórico da tradução e dos estudos da intermedialidade, o trabalho tangencia as diferenças e semelhanças entre as diferentes materialidades, bem como a maneira que a representação cultural é feita em cada uma. Tendo em vista que o processo de transposição se deu em uma ordem discursiva na qual *Viva* tomou lugar de grande alcance com o público, entendemos que tal acontecimento está circunscrito em uma rede de poder.

Para os estudos discursivos foucaultianos, ter em conta os saberes e o que a eles é implicado é 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”. Para analisar esta rede complexa, muitas entradas são possíveis e, dentre elas, o que Foucault chama de dispositivo 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,

⁶ SALES, T. H. da S. de; MARINS, L. C. Transposição midiática e representação cultural em “Viva – a vida é uma festa” (2018). *Travessias*, Cascavel, v. 15, n. 2, p. e27636, 2021. DOI: 10.48075/rt.v15i2.27636. Disponível em: <https://e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/view/27636>. Acesso em: 1 abr. 2024.

leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas. Em suma, o dito e o não dito são os elementos do dispositivo (Foucault, 2019, p. 364).

Em vista disso, o dispositivo é delimitado como aquilo que faz ver determinadas formas do discurso, logo, é dotado de uma positividade, assim como o poder, pois congrega os espaços e o dito e o não dito no sentido de produzir 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 produz a cada instante, 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 a serem assumidas. Assim se forma a tríade essencial do discurso: saber, poder e sujeito.

No empreendimento dos estudos a respeito dos dispositivos disciplinares do poder, Foucault (2019) defende que não há poder único ou unificado, do



contrário, é preciso “se demorar nas meticulosidades e nos acasos dos começos” (Foucault, 2019, p. 60-61). Este ideal nos embasa para compreender que, por meio das minuciosidades de regulação musical, é possível vislumbrar movimentos genealógicos dos saberes do cinema de animação, bem como os poderes que o atravessam, ao serem veiculados verdades, imaginários e posições de sujeitos.

Com respaldo em Sargentini (2015), estudar o poder é “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). Dessa forma, a autora defende que a rede que sustenta um dispositivo pode ser analisada com base na acontecimentalização, que estabelece um quadro de relações possíveis para se analisar as práticas nas quais estão envolvidos os elementos que constituem o dispositivo.

Uma vez que os dispositivos ativos socialmente são identificados e descritos, eles podem se sobrepor em vista de sua 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, exterior aos indivíduos, mas produzido 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 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”. Nesse sentido, inevitavelmente, o poder arrebatada, 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). Esse autor 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 trata 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, [...] 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 filmico, têm a potencialidade de despertar e mover afetos. Além disso, têm o potencial também de enunciar saberes com os quais diversos sujeitos irão tomar contato e, a partir disso, vão formar seus próprios saberes.

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. 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 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, são detalhados alguns pormenores de sua atuação na memória cultural, a seguir, a partir das SEs extraídas da grande série que é a trilha musical de *Viva, a vida é uma festa*. Isso é feito de forma que seja possível delinear seu funcionamento como dispositivo e respectivas estratégias de organização.



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 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 que se dá 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 filmico. 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 expõe 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. Sob o rótulo “memória cultural”, as SEs, 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 se nota a forte presença das tradições familiares e o ideal



de honrar os antepassados. 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, nessa narração, é possível entender 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 se nota, 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 (*Frames 1 e 2*).

Frames 1 e 2 – SE1: Passatempos de Miguel com Mamá Inês



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



Materializado o cuidado, esses fragmentos 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 durante todo o enredo, tanto pela linguagem imagética (por exemplo, as cenas das quais os *frames* 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.

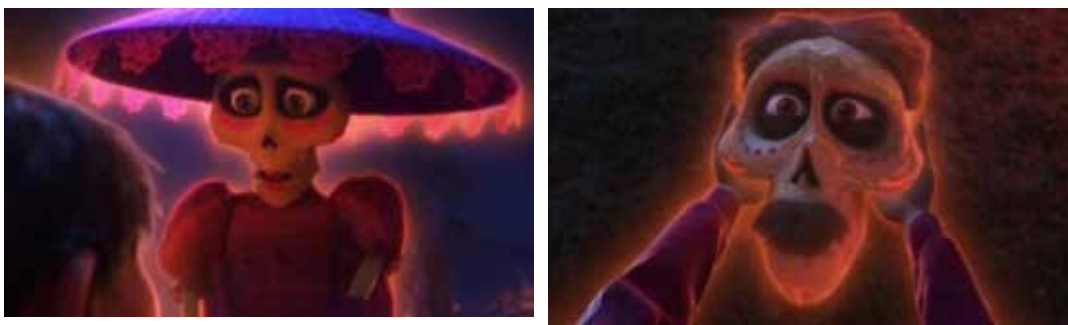
Em seguimento, não apenas a memória no âmbito coletivo da família Rivera é constituída no funcionamento desse dispositivo. No decorrer do processo de corte das cenas, outros elementos estratégicos, tanto imagéticos como do enredo, constituem o campo associativo de uma importante comemoração do México: o *Dia de Los Muertos*. Nessa produção fílmica, ritmos do folclore popular, assim como o vocabulário da cultura mexicana são inseridos em falas e canções, ocorrendo um hibridismo linguístico em canções que mesclam dois idiomas, seja espanhol-português ou inglês-espanhol. Todo o enredo gira em torno da comemoração supracitada, na qual cada família se prepara 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 se atualiza imageticamente no filme, com os personagens do Mundo dos Mortos



desenhados na forma de esqueletos contando, inclusive, com detalhes das tradicionais caveiras mexicanas, coloridas e com desenhos em arabescos florais, como mostrado na SE2 (*Frames 3 e 4*).

Frames 3 e 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. No *Dia de los Muertos*, ele 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. Neste momento, 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.

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.

Ao investigar 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*⁷ (81'47" – 83'50") 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 a canção é proferida pela personagem Amélia, ancestral mais antiga da família Rivera.

Frames 5 e 6 – SE3: Amélia canta La Llorona no palco 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

⁷ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hAYUQ1ltJj0>. Acesso em: 9 jan. 2024.

mulher que, após ser traída pelo homem por quem se apaixonara, mata os dois filhos e tira a própria vida em seguida. Atitude por estar 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, 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*⁸ (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 contribui com o cenário de figurinos e de elementos decorativos coloridos que sobrepõem, no conjunto visual e sonoro, personagens de ambos os mundos. Com uma letra composta por hibridismo de idiomas⁹ (inglês – espanhol na versão estadunidense, espanhol – português na versão brasileira), a SE3 também se constitui integrante do campo associativo discutido até então, além de explorar vários sentidos do espectador, simultaneamente.

⁸ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=sLkDCF_EbqI. Acesso em: 9 jan. 2024.

⁹ 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.



Frame 7 – SE3: 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 (*Frame 8*), a montagem detalhada do altar dos Rivera (mostrada no *Frame 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.

Frames 8 e 9 – SE4: Passagem de Miguel por artesanatos de rua e altar de oferendas da família Rivera



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

Além desses elementos tradicionais, vários dos chamados *easter eggs* (elementos “escondidos” que podem passar despercebidos) compõem a narrativa. Conhecida por essa técnica, a produtora *Pixar* não poupou referências, inserindo esqueletos personalizados de pessoas icônicas da história do México: Pedro

Infante e Jorge Negrete (atores da Era de Ouro do cinema mexicano), o Grande Santo (o lutador mascarado), María Félix (atriz) e Frida Kahlo.

Frame 10 – SE4:
personagens históricos
inseridos no filme

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



Também a raça de cães *xoloitzcuintle* (Figura 11, esquerda) foi inserida na animação pelo personagem Dante (Figura 11, direita), fiel amigo canino de Miguel que o segue 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). Já os altares de oferendas costumam ter estatuetas desses cães para garantir ao ente falecido o retorno para o seu mundo.

Figura 11 – Cão xolo e personagem 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.



Frame 13 – Alebrijes 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. Pode-se observar que nenhuma das sequências musicais confere tons de luto ou de saudosismo, conforme entendidos pelas culturas cristãs, ocidentais ou quaisquer outras que encaram a morte majoritariamente pelo seu caráter de pesar. Essa observação ilustra a demonstração da cultura na regulação 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. Além dessa interrogação, a outra: 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, desperta e move afetos, 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 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, inclui-se 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 dispositivo musical-cinematográfico. Este, por sua vez, em atendimento à urgência histórica da recodificação, preenche-se estrategicamente nas regulagens demonstradas.

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 principalmente por 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, sobretudo a respeito da maneira como encarar a morte que provoca estranheza e/ou resistência por parte 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 cultural¹⁰ pode agregar também sentimento de “tolerância” para com o diferente. Contudo, pelas lentes do discurso que preconizam não haver enunciado que não atualize outros enunciados, nos é possível entender esse esforço de discursivização da visão mexicana de morte não só visando promover uma posição desconstruída dos estúdios – que ressoa um “representamos outros que não nós em nossos filmes” –, mas também para a manutenção de sua posição na ordem como quem dita o que é ou deve ser aceito como bom filme animado.

Nesse sentido, a produção fílmica analisada se constitui em um acontecimento, assim como as 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. Se tomarmos as linhas de visibilidade do dispositivo (Deleuze, 1996), a discursivização cinematográfica da cultura mexicana em *Viva, a vida é uma festa* se constitui uma espécie de transgressão do campo da invisibilidade,

¹⁰ 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”.

pois, por sua natureza comumente de pesar, o tema se constitui algo indizível, de fora da ordem do enunciável no discurso filmico animado. Contudo, com a recodificação da memória, ocorre também essa transgressão das instâncias de visibilidade e enunciabilidade inerentes ao dispositivo.

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, chega-se 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 o acúmulo de saberes sobre tais tradições sobre a morte 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 e como compreender o morrer. Tal acontecimento foi



inscrito no quadro de relações que a música e a imagem podem estabelecer para essa atualização, analisada nas práticas as quais o dispositivo musical-cinematográfico está envolto e as quais lhe constituem como dispositivo, isto é, como conjunto que tece posições de sujeito e é dotado de uma positividade em vista daquilo que produz.

Pela análise das SEs também 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, dão emergência a posições àquelas os indivíduos se subjetivam e, a partir delas, produzem seus discursos.

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. Sendo assim, 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 proferir seus discursos.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DELEUZE, G. O que é um dispositivo? *In*: DELEUZE, G. **O mistério de Ariana**. Lisboa: Veja/Passagens, 1996. p. 83-96.

FOSSATI, C. L. Cinema de animação: uma trajetória marcada por inovações. *In*: ENCONTRO NACIONAL DE HISTÓRIA DA MÍDIA, 7., 2009, Fortaleza. **Anais eletrônicos** [...]. Fortaleza: Alcar, 2009. Disponível em: www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/encontros-nacionais/7o-encontro-2009-1/CINEMADEANIMACaOumatrajetoriamarcaadaporinovacoes.pdf. Acesso em: 7 maio 2022.

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

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

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

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.

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 09 jan. 2024.

PÊCHEUX, M. [1983]. Papel da memória. *In*: ACHARD, Pierre *et al.* **Papel da Memória**. Tradução e introdução de José Horta Nunes. 5. ed. Campinas: Pontes, 2020. p. 45-53.



SARGENTINI, V. M. O. Dispositivo: um aporte metodológico para o estudo do discurso. *In*: SOUZA, K. M.; PAIXÃO, H. P. (org.). **Dispositivos de poder/saber em Michel Foucault: biopolítica, corpo e subjetividade**. São Paulo: Intermeios; Goiânia: UFG, 2015. p. 17-27.

SOUZA, K. M. A História da Sexualidade e outras histórias do presente. *In*: MARQUES, W.; CONTI, M. A.; FERNANDES, C. A. (org.). **Michel Foucault e o discurso: aportes teóricos e metodológicos**. Uberlândia: EDUFU, 2013. p. 197-215.

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.

VILLASENOR, R.L.; CONCONE, M.H.V.B. (2012, agosto). A celebração da Morte no imaginário popular mexicano. **Revista Temática Kairós Gerontologia**, 15(4), pp. 37-47, “Finitude/Morte & Velhice”, Online ISSN 2176-901X. Print ISSN 1516-2567. São Paulo (SP), Brasil: FACHS/NEPE/PEPGG/PUC-SP.

Data de recebimento: 11/01/2024

Data de aprovação: 04/04/2024

