

**unesp**  **UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA**  
**“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”**  
**Faculdade de Ciências e Letras**  
**Campus de Araraquara - SP**

MÁRIO SÉRGIO TEODORO DA SILVA JUNIOR

## **O ESTILO DISNEY DE CANTAR HISTÓRIAS**



ARARAQUARA – S.P.  
2017

MÁRIO SÉRGIO TEODORO DA SILVA JUNIOR

## **O ESTILO DISNEY DE CANTAR HISTÓRIAS**

Trabalho de Dissertação de Mestrado apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Linguística e Língua Portuguesa da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Linguística.

**Linha de pesquisa:** Estrutura, organização e funcionamento discursivos e textuais.

**Orientador:** Prof. Dr. Arnaldo Cortina

**Bolsa:** FAPESP e CAPES. Processo nº2014/17482-0, Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).

ARARAQUARA – S.P.  
2017

Silva Junior, Mário Sérgio Teodoro da  
O estilo Disney de cantar histórias / Mário Sérgio Teodoro  
da Silva Junior. – 2017  
179 f.

Dissertação (Mestrado em Linguística e Língua  
Portuguesa) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de  
Mesquita Filho”, Faculdade de Filosofia e Ciências (Campus  
Araraquara)

Orientador: Arnaldo Cortina

1 Semiótica. 2. Estilo. 3 . Ethos. 4. Cinema. 5. Disney. I. Título.

MÁRIO SÉRGIO TEODORO DA SILVA JUNIOR

## **O ESTILO DISNEY DE CANTAR HISTÓRIAS**

Trabalho de Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguística e Língua Portuguesa da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Linguística.

**Linha de pesquisa:** Estrutura, organização e funcionamento discursivos e textuais.

**Orientador:** Prof. Dr. Arnaldo Cortina

**Bolsa:** FAPESP e CAPES. Processo nº2014/17482-0, Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP)

Data da defesa: 28/04/2017

### **MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:**

---

**Presidente e Orientador:** Prof. Dr. Arnaldo Cortina  
Faculdade de Ciências e Letras/ Universidade Estadual Paulista (UNESP) – Campus de Araraquara

---

**Membro Titular:** Prof. Dr. Jean Cristtus Portela  
Faculdade de Ciências e Letras/ Universidade Estadual Paulista (UNESP) – Campus de Araraquara

---

**Membro Titular:** Profa. Dra. Elizabeth Harkot-de-La-Taille  
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas/ Universidade de São Paulo (USP)

**Local:** Universidade Estadual Paulista  
Faculdade de Ciências e Letras  
UNESP – Campus de Araraquara

As opiniões, hipóteses e conclusões ou recomendações expressas neste material são de responsabilidade dos autores e não necessariamente refletem a visão da FAPESP ou da CAPES.

A Howard Ashman, Alan Menken, Walt Disney, Roy Disney, Don Hahn, Michael Eisner e a todos aqueles que fizeram a ficção Disney se tornar a forma de arte mais poderosa, subversiva e popular do século XX, contendo mecanismos enunciativos dos mais valiosos no âmbito da indústria cultural global, perdurando até hoje, definindo quem somos no mundo da arte massiva. *Nós temos montes de areia, eles têm coro de sereia...*

## AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, pelas fitas de VHS dos desenhos da Disney, que fizeram com que eu acreditasse no que acredito hoje, e por eles também terem acreditado que esses desenhos, entre outras obras que compõem o grande conjunto de textos infantis, permitem que a criança resista à aridez da sociedade adulta e continue lutando por aquilo que quer, com base em sua imaginação e faz-de-conta... Do ponto de vista discursivo, obviamente; a vida prática não é apenas semiótica;

Ao meu orientador, Arnaldo Cortina, por ter me acolhido antes mesmo do mestrado, por ter me auxiliado desde o desenvolvimento do projeto, durante o processo de submissão da proposta de bolsa e em todas as outras oportunidades, estando sempre presente e disponível, por e-mail ou pessoalmente, tratando o aluno como igual;

Ao Jean Cristtus Portela, por ter me ajudado, tanto nas discussões em disciplina quanto na qualificação de mestrado, e ter me feito repensar conceitos e complicações que me desviavam do caminho mais claro e franco da pesquisa. Até hoje me pergunto sempre sobre a operacionalidade das coisas;

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, a FAPESP, em conjunto com a CAPES, por ter aceitado apoiar este projeto. Não só pelo auxílio financeiro eu agradeço, mas pelo renome de uma das mais respeitadas instituições de fomento à pesquisa de nosso estado, agora concedido a uma dissertação que fala sobre a semiótica Disney;

G/B F/A G  
 I don't know  
 F F/E $\flat$  B $\flat$ /D  
 when, I don't know how, but I know some-thing start-ing right  
 B $\flat$ m/D $\flat$  F/C  
 now. Watch and you'll see,  
 B $\flat$ /C C7sus C7 F  
 some-day I'll be part of your world.  
 F/A B $\flat$  B $\flat$ /C C F

“Part of your world (reprise)” – *The Little Mermaid*  
 (ASHMAN; MENKEN, 1990, p.38-39)

## RESUMO

Devido ao amplo interesse dos estudos da linguagem pelo texto sincrético e midiático, seus mecanismos de produção de sentido e uma metodologia de análise desse tipo de texto, este trabalho dedica-se a aprofundar a discussão do assunto. Como *corpus*, selecionam-se os filmes de animação dos estúdios da Walt Disney, uma vez que esses textos possuem grande popularidade e circulam com intensidade no meio social, figurando como discursos que, naturalmente, refletem muito características caras à vida cultural do mundo de hoje e das últimas décadas. Unem-se, assim, um assunto precioso à semiótica discursiva – o texto sincrético – e um assunto de interesse peculiar aos estudos do discurso em geral – o estilo no meio social. Como recorte no *corpus*, são escolhidos apenas quatro filmes, que obtiveram maior destaque dentre a produção dos estúdios. Três deles, *A pequena sereia*, *A bela e a fera* e *Aladim*, lançados, respectivamente, em 1989, 1991 e 1992, fazem parte de uma geração de títulos musicais da era conhecida como renascença Disney. O quarto filme, *Frozen: uma aventura congelante*, de 2013, parece retomar o estilo musical e conquistar o público em larga escala, pondo a companhia em evidência novamente. Como tópicos teóricos do trabalho, ao lado de questões da imanência do sentido e de articulações internas da expressão e do conteúdo, há também questões relativas à enunciação como uma totalidade concisa de enunciados, no tocante à ligação existente entre os títulos selecionados. Dessa forma, adentra-se o campo da autoria, procurando a definição do que se entende como um estilo próprio da Disney de enunciar, com isotopias discursivas e textuais que circulam com mais força em torno da questão musical. Recorre-se à teoria de estilo de Norma Discini, em *O estilo nos textos* (2013) e *Corpo e estilo* (2015), adicionando-se o conceito de *ethos* discursivo que Dominique Maingueneau discute ao longo de toda a sua obra científica. Quanto à análise semiótica, prestigia-se o plano da expressão, com base, essencialmente, na obra organizada por Lúcia Teixeira e Ana Cláudia Oliveira, *Linguagens na comunicação* (2009), e na obra de Pietroforte, *A significação musical* (2015), além de trabalhos mais específicos que dão método à análise da dimensão plástica, musical do conteúdo dos filmes. Por fim, pudemos concluir um estilo Disney essencialmente estadunidense, ligado intimamente à ideologia do Sonho Americano, e que mobiliza seus formantes em um regime de tonificação atenuação da disposição sensível e da retenção material.

**Palavras – chave:** Semiótica. Estilo. *Ethos*. Cinema. Disney.

## ABSTRACT

Given the wide interest addressed to the study of syncretic texts and media in general by Linguistics and other language fields that discuss how those texts signify and how to systematize their inner mechanisms, we have decided to mature that debate in the present work. Our *corpus* is composed by animated films by Walt Disney due their popularity and the intensity with which they relate to society and, therefore, can present many characteristics of nowadays and previous decades culture. Thus, we present both a precious subject to discursive semiotics – syncretic text – and another one common to all discourse theories – style and society. We selected four famous titles from the Studios. Three of them – *The little mermaid*, *Beauty and the beast* and *Aladdin*, released, respectively, in 1989, 1991 and 1992, belong to the musical generation known as Disney Renaissance. The fourth film, *Frozen*, 2013, seems to reclaim the musical style and conquer positively the public, putting Disney on the spotlight once more. Besides meaning's immanent aspects that come the way, the main challenge is to deal with questions relating to enunciation as a totality of enunciates, establishing the relation among them. Hence, the only way is to go through authorship subject, searching for a definition for the Disney enunciative style, with its own discursive and textual isotopies that round the musical issue. At last, we can define a strongly American Disney style, closely linked to the American Dream ideology, that mobilizes its formants by a general structure of amplification and attenuation in the Subject's sensibility and material retention.

**Keywords:** Semiotics. Style. *Ethos*. Cinema. Disney.

## LISTA DE ABREVIATURAS

**PN** – Programa narrativo

**PC** – Plano do conteúdo

**PN** – Plano da expressão

**Colchetes: [fema]** – indicam um fema, componente físico da expressão

**Barras: /sema/** – indicam um sema, componente semântico do conteúdo

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Ilustração 1: Exemplos de referencialidade e sensorialidade. ....	56
Ilustração 2: Planos da cena “ <i>Let it go</i> ” (FROZEN, 2013, min.31-33) .....	76
Ilustração 3: Planos da cena “ <i>Let it go</i> ” (FROZEN, 2013, min.31-34) .....	76
Ilustração 4: Quadros da cena da canção “ <i>Belle</i> ” (A BELA e a fera, 1991, min.4-8).....	81
Ilustração 5: Quadros da cena da reprise de “ <i>Belle</i> ” (A BELA e a fera, 1991, min.20-21) .....	82
Ilustração 6: Dimensão eidética da cena “ <i>Let it go</i> ” (FROZEN, 2013, min.31-33) .....	86
Ilustração 7: Dimensão eidética da cena “ <i>Let it go</i> ” (FROZEN, 2013, min.31-33) .....	86
Ilustração 8: Dimensão luminosa da cena “ <i>Let it go</i> ” (FROZEN, 2013, min.31-33).....	87
Ilustração 9: Dimensão matérica simulada da cena “ <i>Let it go</i> ” (FROZEN, 2013, min.31-34) .....	87
Ilustração 10: Dimensão direcional da cena “ <i>Let it go</i> ” (FROZEN, 2013, min.31-33).....	88
Ilustração 11: Logo da Disney das introduções dos filmes do século XX. ....	91
Ilustração 12: Logo da Disney das introduções dos filmes atuais. ....	91
Ilustração 13: Dimensão visual de “ <i>Fathoms below</i> ” (A PEQUENA sereia, 1989, min.0-3) ..	94
Ilustração 14: Dimensão visual do prólogo (A BELA e a fera, 1991, min.0-3).....	95
Ilustração 15: Dimensão visual de “ <i>Arabian nights</i> ” (ALADIM, 1992, min. 0-4) .....	97
Ilustração 16: Dimensão visual de “ <i>Frozen heart</i> ” (FROZEN, 2013, min.0-3) .....	98
Ilustração 17: Dimensão visual de “ <i>Daughters of Triton</i> ” (A PEQUENA sereia, 1989, min.4-5).....	100
Ilustração 18: Dimensão visual de “ <i>Belle</i> ” (A BELA e a fera, 1991, min.4-8).....	101
Ilustração 19: Dimensão visual da reprise de “ <i>Belle</i> ” (A BELA e a fera, 1991, min.20-21) ..	102
Ilustração 20: Dimensão visual de “ <i>One jump ahead</i> ” (ALADIM, 1992, min.5-9).....	103
Ilustração 21: Dimensão visual da reprise de “ <i>One jump ahead</i> ” (ALADIM, 1992, min.11) ..	104
Ilustração 22: Dimensão visual de “ <i>Do you wanna build a snowman?</i> ” (FROZEN, 2013, min.8-11) .....	104
Ilustração 23: Dimensão visual de “ <i>Part of your world</i> ” (A PEQUENA sereia, 1989, min.15-18).....	107
Ilustração 24: Dimensão visual de “ <i>For the first time in forever</i> ” (FROZEN, 2013, min.12-17) .....	109
Ilustração 25: Dimensão visual de “ <i>Under the sea</i> ” (A PEQUENA sereia, 1989, min.28-32) .....	111
Ilustração 26: Dimensão visual de “ <i>Gaston</i> ” (A BELA e a fera, 1991, min.27-31) .....	111
Ilustração 27: Dimensão visual de “ <i>Friend like me</i> ” (ALADIM, 1992, min.35-39).....	113

Ilustração 28: Dimensão visual de “ <i>Love is an open door</i> ” ( <i>FROZEN</i> , 2013, min.23-25)....	114
Ilustração 29: Dimensão visual de “ <i>Poor unfortunate souls</i> ”. ( <i>A PEQUENA sereia</i> , 1989, min.39-45).....	116
Ilustração 30: Dimensão visual de “ <i>Les poissons</i> ” ( <i>A PEQUENA sereia</i> , 1989, min.52-53).117	
Ilustração 31: Dimensão visual de “ <i>Kiss the girl</i> ” ( <i>A PEQUENA sereia</i> , 1989, min.60-62). 118	
Ilustração 33: Dimensão visual da cena final de <i>A pequena sereia</i> ( <i>A PEQUENA sereia</i> , 1989, min.76-77).....	119
Ilustração 32: Dimensão visual da penúltima cena de <i>A pequena sereia</i> ( <i>A PEQUENA sereia</i> , 1989, min.68-75).....	119
Ilustração 34: Dimensão visual de “ <i>Be our guest</i> ” ( <i>A BELA e a fera</i> , 1991, min.39-42).....	120
Ilustração 35: Dimensão visual de “ <i>Something there</i> ” ( <i>A BELA e a fera</i> , 1991, min.52-56). 121	
Ilustração 36: Dimensão visual de “ <i>Beauty and the beast</i> ” ( <i>A BELA e a fera</i> , 1991, min.63-65). .....	122
Ilustração 37: Dimensão visual de “ <i>The mob song</i> ” ( <i>A BELA e a fera</i> , 1991, min.71-75)....	123
Ilustração 38: Dimensão visual da cena final de <i>A bela e a fera</i> ( <i>A BELA e a fera</i> , 1991, min.78-85).....	125
Ilustração 39: Dimensão visual de “ <i>Prince Ali</i> ” ( <i>ALADIM</i> , 1992, min.46-50) .....	125
Ilustração 40: Dimensão visual de “ <i>A whole new world</i> ” ( <i>ALADIM</i> , min.55-57).....	126
Ilustração 41: Dimensão visual da reprise de “ <i>Prince Ali</i> ” ( <i>ALADIM</i> , 1992, min.69-70).....	127
Ilustração 42: Dimensão visual da cena final de <i>Aladim</i> ( <i>ALADIM</i> , 1992, min.71-82). .....	128
Ilustração 43: Dimensão visual de “ <i>In summer</i> ” ( <i>FROZEN</i> , 2013, min.47-49). .....	130
Ilustração 44: Dimensão visual da reprise de “ <i>For the first time in forever</i> ” ( <i>FROZEN</i> , 2013, min.55-58, 62, 70).....	132
Ilustração 45: Dimensão visual da cena final de <i>Frozen</i> ( <i>FROZEN</i> , 2013, min.87-88). .....	132

## LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1: Cifra tensiva da opressão no nível semionarrativo dos filmes. ....	43
Gráfico 2: Momentos específicos de tensão ao longo do percurso narrative dos filmes.....	44
Gráfico 3: Intervalos de frequência (em tons) entre as notas de uma oitava. ....	62
Gráfico 4: A celebração da junção e a busca pelo objeto como conteúdo cancional segundo os estudos de Tatit (TATIT, 2007, 2011).....	64
Gráfico 5: O regime de concentração ou tematização e o regime de expansão ou passionalização na expressão musical segundo a valência andamento-temporalidade. ....	68
Gráfico 6: Continuidade dos regimes musicais, extraído de Pietroforte (PIETROFORTE, 2015, p.109).....	74
Gráfico 7: Cifra tensiva da dinâmica musical em “ <i>Belle</i> ” e sua reprise.....	83
Gráfico 8: Cifra tensiva da dinâmica musica em “ <i>Let it go</i> ”.....	84
Gráfico 9: Distribuição temporal das canções nos filmes. ....	138
Gráfico 10: A alternância dos regimes de retenção da materialidade nos filmes.....	139
Gráfico 11: Níveis de pertinência do percurso gerativo da expressão de Fontanille. Extraído de Fontanille (FONTANILLE, 2008b, p.20).....	154
Gráfico 12: O percurso do discurso segundo seus graus de concretude.....	158
Gráfico 13: Presença e totalidade, extraído de Discini (DISCINI, 2015, p.57) .....	160
Gráfico 14: Percurso do estilo formulado a partir de Discini (DISCINI, 2015, p.57). ....	166

## LISTA DE TABELAS

Tabela 1: Isotopias temático-figurativas do estilo Disney. ....	38
Tabela 2: A figurativização das isotopias temático-figurativas Disney no <i>corpus</i> .....	39
Tabela 3: Níveis de pertinência da semiótica plástica. ....	57
Tabela 4: Níveis de pertinência da semiótica cinematográfica. ....	59
Tabela 5: Níveis de descrição musical, adaptada a partir de Dietrich (DIETRICH, 2008, p.112). ....	60
Tabela 6: Formantes dos regimes musicais de concentração e de expansão, adaptado a partir de Tatit e Lopes (TATIT; LOPES, 2008, p.26) ....	66
Tabela 7: subvalências de andamento e temporalidade, extraído de Zilberberg (Zilberberg, 2006b, p.186-187). ....	67
Tabela 8: Níveis de pertinência da semiótica musical-cancional segundo a proposta de Tatit. ....	68
Tabela 9: Níveis de pertinência da semiótica verbal.....	69
Tabela 10: Relações semissimbólicas na dimensão plástica de cena de “ <i>Let it go</i> ” ( <i>FROZEN</i> , 2013, min.31-33). ....	88
Tabela 11: Relação expressão-conteúdo em <i>A pequena sereia</i> . ....	134
Tabela 12: Relação expressão-conteúdo em <i>A bela e a fera</i> . ....	135
Tabela 13: Relação expressão-conteúdo em <i>Aladim</i> . ....	135
Tabela 14: Relação expressão-conteúdo em <i>Frozen</i> . ....	135

## LISTA DE PARTITURAS

Partitura 1: Durações de notas e intervalos de silêncio. ....	62
Partitura 2: Tessitura média da Disney representada na clave de sol. ....	62
Partitura 3: Acidentes. ....	63
Partitura 4: Acidentes relacionados à escala. ....	63
Partitura 5: “ <i>Belle</i> ” (ASHAMN; MENKEN, 1992, p.9-26). ....	81
Partitura 6: “Reprise de “ <i>Belle</i> ” (ASHAMN; MENKEN, 1992, p.44-46). ....	82
Partitura 7: “ <i>Fathoms below</i> ”. (ASHMAN; MENKEN, 1990, p.3-8). ....	93
Partitura 8: “ <i>Arabian nights</i> ” (ASHMAN; MENKEN; RICE, 1992, p.6-9). ....	96
Partitura 9: “ <i>Frozen heart</i> ” (ANDERSON-LOPEZ; LOPEZ, 2014, p.38-41). ....	98
Partitura 10: “ <i>Daughters of Triton</i> ” (ASHMAN; MENKEN, 1990, p.10-11). ....	99
Partitura 11: “ <i>Belle</i> ” (ASHAMN; MENKEN, 1992, p.9-26). ....	100
Partitura 12: “Reprise de “ <i>Belle</i> ” (ASHAMN; MENKEN, 1992, p.44-46). ....	102
Partitura 13: “ <i>One jump ahead</i> ” (ASHMAN; MENKEN; RICE, 1992, p.11-19). ....	102
Partitura 14: Reprise de “ <i>One jump ahead</i> ” (ASHMAN; MENKEN; RICE, 1992, p.20-21). .....	103
Partitura 15: “ <i>Do you wanna build a snowman?</i> ” (ANDERSON-LOPEZ; LOPEZ, 2014, p.2-10). ....	105
Partitura 16: “ <i>Part of your world</i> ” (ASHMAN; MENKEN, 1990, p.14-21). ....	106
Partitura 17: “ <i>For the first time in forever</i> ” (ANDERSON-LOPEZ; LOPEZ, 2014, p.28-37). .....	108
Partitura 18: “ <i>Under the sea</i> ” (ASHMAN; MENKEN, 1990, p.24-33). ....	110
Partitura 19: “ <i>Gaston</i> ” (ASHAMN; MENKEN, 1992, p.56-63). ....	112
Partitura 20: “ <i>Friend like me</i> ” (ASHMAN; MENKEN; RICE, 1992, p.24-33). ....	112
Partitura 21: “ <i>Love is an open door</i> ” (ANDERSON-LOPEZ; LOPEZ, 2014, p.58-65). ....	114
Partitura 22: “ <i>Kiss the girl</i> ” (ASHMAN; MENKEN, 1990, p.57-63). ....	117
Partitura 23: “ <i>Be our guest</i> ” (ASHAMN; MENKEN, 1992, p.72-89). ....	120
Partitura 24: “ <i>Something there</i> ” (ASHAMN; MENKEN, 1992, p.98-102). ....	121
Partitura 25: “ <i>Beauty and the beast</i> ” (ASHAMN; MENKEN, 1992, p.122-126). ....	122
Partitura 26: “ <i>The mob song</i> ” (ASHAMN; MENKEN, 1992, p.130-136). ....	123
Partitura 27: “ <i>A whole new world</i> ” (ASHMAN; MENKEN; RICE, 1992, p.49-55). ....	126
Partitura 28: “ <i>Let it go</i> ” (ANDERSON-LOPEZ; LOPEZ, 2014, p.49-57). ....	129

Partitura 29: Reprise de “*For the first time in forever*” (ANDERSON-LOPEZ; LOPEZ, 2014, p.21-27)..... 131

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>17</b>
<b>1 CONTEÚDO .....</b>	<b>26</b>
<b>1.1 A animação Disney .....</b>	<b>28</b>
<b>1.2 Isotopias temático-figurativas.....</b>	<b>32</b>
<b>1.3 Isotopias semionarrativas .....</b>	<b>40</b>
<b>2 EXPRESSÃO .....</b>	<b>47</b>
<b>2.1 Materialidade visual .....</b>	<b>52</b>
<b>2.2 Materialidade sonora.....</b>	<b>60</b>
<b>2.3 Interações sincréticas.....</b>	<b>70</b>
<b>2.4 Isotopias da expressão .....</b>	<b>90</b>
<b>3 ESTILO .....</b>	<b>140</b>
<b>3.1 Isotopias enunciativas.....</b>	<b>140</b>
<b>3.2 A existência semiótica.....</b>	<b>153</b>
<b>3.3 O percurso do estilo .....</b>	<b>157</b>
<b>3.4 O estereótipo Disney .....</b>	<b>167</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>173</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>175</b>
<b>Bibliografia .....</b>	<b>175</b>
<b>Filmografia .....</b>	<b>178</b>
<b>Filmografia (documentários e trailers).....</b>	<b>179</b>



## INTRODUÇÃO

Walter Elias Disney nasceu em 1901, em Chicago, e inseriu-se no mundo do entretenimento em 1923, fundando seu estúdio Disney Bros. em parceria com o irmão, Roy Disney. Os dois dedicaram-se à indústria da animação infantil, produzindo curtas-metragens que eram exibidos antes de grandes filmes nas salas de cinema norte-americanas da época. Em 1928, o primeiro curta com som, *Steamboat Willie*, consagrou Mickey Mouse como “mascote” da empresa. Em 1932, Disney estreou o primeiro desenho colorido, *Flowers and trees*, parte das chamadas *Silly simphonies* do animador. Apenas em 1937, o primeiro longa-metragem Disney chega à grande tela, *Branca de Neve e os sete anões*, faturando inclusive um Oscar honorário da Academia de Artes e Ciências Cinematográficas.

A onda de sucessos aclamados pela crítica seguiu o período de 1937 a 1942, com o lançamento de *Pinóquio* (1940), *Fantasia* (1940), *Dumbo* (1941) e *Bambi* (1942), conhecida como a era de ouro da Disney. Em 1941, o país demandava a produção de desenhos animados destinados a soldados, que auxiliavam, por exemplo, na leitura de mapas e na compreensão do funcionamento do arsenal bélico, e parte dos estúdios fora convertida em base militar, demarcando a era da guerra, que impediu o investimento em novos longas-metragens. Assim, os lançamentos de entretenimento resumiam-se a curtas compilados em cerca de 90 minutos de filme: *Alô, amigos* (1943), *Você já foi à Bahia* (1945), *Música, maestro* (1946), *Como é bom se divertir* (1947), *Tempo de melodia* (1948) e *As aventuras de Ichabod e o Sr. Sapo* (1949).

Apenas em 1950, depois do período de conflitos mundiais acalmado, Disney lança *Cinderela*, seguido de *Alice no país das maravilhas* (1951), *Peter Pan* (1953), *A dama e o vagabundo* (1955), *A bela adormecida* (1959), *101 dálmatas* (1961), *A espada era a lei* (1963) e *Mogli: o menino lobo* (1967). Depois do falecimento de Walt em 1967, diagnosticado com um câncer de pulmão, seu irmão Roy Disney foi quem assumiu a companhia a partir de então, deixando, enfim, a liderança a cargo de Donn Tatum, Card Walker e Ron Miller, genro de Walt. Essa foi a chamada era de prata dos estúdios. Já a dita era de bronze trouxe às telas *Aristogatas* (1970), *Robin Hood* (1973), *As muitas aventuras do ursinho Pooh* (1977), *Bernardo e Bianca* (1977) e *O cão e a raposa* (1981), que marcou a inserção de novos animadores no grupo que, até então, era dominado pelos nove velhos, os artistas que trabalharam lado a lado com Walt Disney desde o início dos estúdios.

A disputa pela direção da companhia acarretou diversos problemas empresariais e, em 1985, *O caldeirão mágico* marca o período conhecido como era sombria, de baixíssima

produtividade e lucratividade. Os títulos que se seguiram também não mudaram a sorte da animação Disney, *As peripécias do ratinho detetive* (1986) e *Oliver e sua turma* (1988), e *Bernardo e Bianca na terra dos cangurus*, lançado mais tarde em 1990. Apenas em 1989 o sucesso voltaria a movimentar o comércio dos estúdios, com a renovação nas abordagens em torno da animação, adotada em diversos níveis, desde a produção dos filmes até sua publicidade, com novos profissionais engajados com o sucesso; “*from 1984 to 1994, a perfect storm of people and circumstances changed the face of animation forever*” (WAKING *sleeping beauty*, 2009, 0min)<sup>1</sup>.

Assim, nos anos 1990, o período da renascença Disney, viu-se o nascimento dos filmes musicais de maior conhecimento mundial, ganhadores de diversos Oscars, sobretudo os de Melhor canção, e ainda lembrados hoje em dia: *A pequena sereia* (1989), *A bela e a fera* (1991), *Aladim* (1992), *O rei leão* (1994), *Pocahontas* (1995), *O corcunda de Notre Dame* (1996), *Hércules* (1997), *Mulan* (1998) e *Tarzan* (1999).

Em 1999, *Fantasia 2000* chegou aos cinemas e marcou o fim do estilo dos nove filmes da renascença, fim também marcado pela inserção da animação “3D”, aquela que não é desenhada à mão, mas completamente computadorizada, como *Toy story* (da Pixar sob distribuição da Disney, de 1995). A concorrência com outros estúdios em ascensão, como a Pixar, tão bem como da DreamWorks (do sucesso *Shrek*, 2001), e da Universal (*Meu malvado favorito*, 2013), gerou o período pós-renascença ou a nova era sombria, como é comumente chamado, com os filmes *Dinossauro* (2000), *A nova onda do imperador* (2000), *Atlantis: o reino perdido* (2001), *Lilo & Stitch* (2002), *Planeta do tesouro* (2002), *Irmão urso* (2003), *Nem que a vaca tussa* (2004), *O galinho Chicken Little* (2005), *Família do futuro* (2007) e *Bolt* (2008).

Apenas em 2009, com o musical *A princesa e o sapo*, a Disney teve sua nova era de sucesso, conhecida como *revival* ou o retorno, com o novo chefe de criação John Lasseter, diretor de títulos famosos da Pixar, e os sucessos *Enrolados* (2010), *Detona Ralph* (2012), *Frozen: uma aventura congelante* (2013), *Operação big hero* (2014), *Zootopia* (2016) e *Moana: um mar de aventuras* (2016).

Este retorno ao sucesso musical está bastante nítido na cerimônia do Academy Awards, o Oscar, de 2014, quando a atriz Idina Menzel cantou para o público a canção “*Let it go*”, do filme de animação *Frozen: uma aventura congelante*, de 2013, no qual ela foi

---

<sup>1</sup> De 1984 a 1994, uma onda perfeita de pessoas e circunstâncias mudaram a cara da animação para sempre (Tradução nossa).

dubladora. “*Let it go*” foi premiada com o Oscar de Melhor Canção Original e *Frozen*, com o Oscar de Melhor Filme de Animação. Não só a crítica cedeu sua atenção ao musical, mas o mundo todo voltou seus olhos para mais esse desenho Disney, que ocupa, hoje, a nona posição nas maiores bilheterias do Cinema e a quinta entre as maiores bilheterias de animação<sup>2</sup>. Além disso, o mundo também se voltou para sua música, dando a ela diversas versões, os chamados *covers* feitos pelos fãs, em *sites* como o YouTube, por exemplo.

Certamente, *Frozen* não é o primeiro sucesso de bilheteria da Disney, apenas retoma um estilo já renomado pelos grandes sucessos dos anos 1990, um estilo que tem uma base musical, no sentido de espetáculo musical e encenação musicada.

Cabe, neste momento, uma ressalva importante sobre o trabalho a ser apresentado aqui. Não se trata de um estudo de música, como se pode sugerir à primeira vista, por mais que a música seja tão crucial para a definição de um estilo Disney de *cantar* histórias. Há diversos outros elementos além da musicalidade que dão unicidade ao estilo, há a imagem, com suas formas e cores, há a própria história contada, que traz seus personagens e ações, mas, sobretudo, o verbo “cantar”, assim como o verbo “contar”, pressupõe alguém que canta (e alguém que conta) — e alguém a quem se destina o conto e a canção.

Portanto, trata-se este de um trabalho de análise dos filmes de animação dos estúdios da Walt Disney, a fim de depreender o que de antemão é chamado de um estilo próprio Disney de cantar e contar suas histórias. Já se lança o tópico teórico central de todo o estudo: a enunciação — o ato de cantar/contar —, que, por recorrência, gera estilo.

Dentre as teorias que tratam da enunciação, elege-se a semiótica discursiva de origem greimasiana. Com origem no grego σημείον (*sēmeion*), “signo”, a semiótica discursiva é um campo de estudo bastante rico e frutífero, uma proposta científica acerca do sentido e da significação, assim como as outras teorias do discurso, com uma abordagem própria do fenômeno da linguagem, que, como já apontava um dos pais da linguística moderna, Saussure, é um objeto multifacetado (Cf. SAUSSURE, 2006, p.15-25).

O interesse inicial deste viés de análise é pela estrutura, a fim de entender os mecanismos inerentes às linguagens que as fazem significar de tal ou tal modo. É apenas um “interesse inicial” porque, com uma série de evoluções e avanços ao longos das décadas da semiótica discursiva, seu tratamento particular é complexificado.

---

<sup>2</sup> Segundo o site Box Office Mojo. Disponível em: <<http://www.boxofficemojo.com>>, acesso em: 10/01/2017.

Primeiramente, em Greimas, a semiótica destina-se ao estudo do enunciado como fruto da enunciação, esta colocada como pressuposição teórica do seu termo pressuponente, com ênfase especial para a agentividade, isto é, para os papéis narrativos assumidos pelos actantes. Ao deparar-se com a heterogeneidade superficial do nível discursivo, preocupações de origem sociosemiótica e psicosemiótica começam a surgir. O afeto também demanda para si foco na teoria, que se densifica com contribuições de Fontanille e Greimas na *Semiótica das paixões*.

Paralelamente, a paixão encontra configurações mais audaciosas na obra de Zilberberg, com a chegada da semiótica tensiva. A enunciação, então, está em acalorado debate desde este ponto, e o sujeito, termo originalmente evitado por Greimas, passa a ser preocupação quase unânime. A tal ponto se chega no sentimento de dívida da semiótica frente à sociedade e à problemática cultural, que lemos, na obra de Fontanille, as reflexões mais engajadas com o estudo da circulação da linguagem na cultura, de seu uso prático e sua importância para uma definição semiótica do sujeito e sua forma de ser, isto é, seu *ethos*, sua forma de vida.

Come pode-se perceber, objetos novos e conceitos complexos cobram da semiótica reestruturação, respondida no empenho da teoria de dar acabamento à análise desses objetos. Não podendo ser diferente, novamente surge essa posição de estar entre um *corpus* desafiador, a animação Disney, e a revisão do próprio método no caminho que se segue à frente. A Disney e sua animação cobram o esforço no tocante ao tipo de texto que a compõe: o texto sincrético. Deve-se observar que essa estrutura, a sincrética, composta por mais de uma linguagem em seu interior, como o caso de textos audiovisuais, compostos por uma linguagem sonora e uma visual, nunca foi a mais utilizada pela semiótica para comprovar seus postulados. Na verdade, a predileção de Greimas pelo texto literário, predileção de origem cultural de uma sociedade que valoriza intensamente a escrita, instaurou um espaço amostral reduzido, cuja lacuna até os textos não-verbais busca-se suprir até hoje.

Vê-se, de antemão, que para dar conta do texto sincrético, é preciso, além da análise dos constituintes das linguagens em separado, uma análise do que, metaforicamente, pode-se chamar de pequenas veias e vasos que ligam todos os órgãos do discurso, os processos que ligam as linguagens distintas.

As reflexões sobre sincretismo em semiótica, ainda que propícias, revelam apenas abordagens isoladas de aspectos sincréticos dos enunciados, carecendo, ainda, de uma sistematização teórica desse tipo de texto. Entretanto, as abordagens das linguagens

sincréticas que existem são imprescindíveis no tratamento dos aspectos audiovisuais da Disney. Para tanto, citam-se pesquisadores com contribuições de peso na área do sincretismo, como Antônio Vicente Pietroforte, José Luiz Fiorin, Lúcia Teixeira, Ana Cláudia Oliveira, além de autores como Luiz Tatit, Eero Tarasti, Reymond Monelle, Richard Davis, Chris Rodrigues, Ollie Johnston e Frank Thomas, entre outros, que lidam com semióticas-objetos específicas (a Música, o Cinema e a Animação), cuja compreensão é indispensável aqui.

Apenas após isso, após a compreensão imanente do texto, pode-se começar a pensar tópicos referentes ao estilo a partir de questões enunciativas. Como já deve ter sido notado, o *corpus*, pretendendo-se à generalidade Disney, compõe-se de mais de um filme. Pode-se pensar que, sendo assim, a imanência dessa semiótica-objeto é aquilo que une esses discursos, a própria Disney, enquanto agente enunciativo que produz o filme. Certamente, a enunciação está nesse liame entre um e outro texto, mas ela não deve ser confundida com a enunciação do discurso de produção.

Quando analisado, um filme é um discurso autônomo com um sujeito da enunciação implícito. Ao explicitar-se tal sujeito, dá-se a ele o nome Disney, localizando os estúdios de animação espacial e temporalmente, etc., construindo, com revestimentos figurativos, uma cena enunciativa que está, a partir desse momento, também enunciada, configurando um discurso de produção, que se relaciona a um discurso produto, o filme em si. O discurso de produção não é a enunciação do discurso produto, porque ele tem, implicitamente, uma enunciação própria, ele é um simulacro da produção – por isso é discurso, é apenas lógico, não ontológico. A ontologia dos objetos foge do escopo semiótico.

Assim, não interessa o discurso de produção, tampouco os estúdios Disney, mas as similaridades das enunciações implícitas de cada enunciado, de cada filme, que formam uma enunciação mais ampla, a arqui-enunciação, em que reside, finalmente, o estilo e o *ethos* do sujeito enunciator, chamado, convenientemente, Disney.

Notam-se as dificuldades implicadas na proposta. Não se abre mão da pressuposição lógica segundo a qual um semioticista pode lidar com a enunciação, mas também não se define um único nível enunciado de semiótica-objeto, do qual se depreende um único nível enunciativo, e sim diversos enunciados e enunciações, dos quais se apreende um protótipo de enunciação, cuja existência depende de uma união, de um agrupamento, dos enunciados. Este agrupamento quem realiza é a análise, porém ela o faz tentando forjar o mesmo agrupamento que ocorre na circulação social dos componentes do *corpus*, isto é, que é realizado por um

sujeito prototípico de uma dada cultura. Por esse motivo, a arquienuñiação direciona para o nível da apropriação cultural do discurso por um sujeito socioletal.

Assim, o modelo teórico avança, com todos os cuidados e ressalvas, não a fim de “desvirtuar” a semiótica, mas de lhe proporcionar avanços, com base em leituras zelosas de Maingueneau (1997, 2008) e sua conceitualização de *ethos*, *mundo ético* e circulação de estereótipos discursivos, e de Discini (2013, 2015) e suas reflexões sobre corpo do sujeito da enunciação, estilo e totalidade de enunciados.

Dito isso, convém definir logo o *corpus*. Dentre a animação Disney, precisamente por pretender-se chegar ao nível em que a circulação de estereótipos em uma cultura torna-se pertinente para a análise, são selecionados os títulos mais conhecidos dos estúdios. Ao mesmo tempo, debruça-se a atenção sobre *Frozen* e a musicalidade retomada. Por essas razões, o *corpus* contém quatro filmes ao todo. *Frozen: uma aventura congelante* (*Frozen*, 2013), como exemplo recente do estilo de filme-musical, e os primeiros sucessos musicais dos anos 1990: *A pequena sereia* (*The little mermaid*, 1989), *A bela e a fera* (*Beauty and the beast*, 1991) e *Aladim* (*Aladdin*, 1992).

Na história de *A pequena sereia*, Ariel, filha do rei dos mares, Tritão, tem uma paixão pelo mundo humano, proibido ao povo marinho, e guarda vários itens resgatados de navios naufragados. Quando se apaixona por um príncipe e o salva de um acidente em sua embarcação, a intensidade de seu desejo de ser humana aumenta, e, por Tritão descobrir e destruir sua coleção de “humanidades”, ela aceita auxílio da bruxa do mar, Úrsula. As duas fazem um trato: Ariel dá sua voz para a feiticeira e ganha pernas, mas tem apenas três dias para conquistar o amor do príncipe em forma de um beijo verdadeiro, ou então sua alma será aprisionada no fundo do oceano para sempre. Na superfície, a garota aprende a andar e a viver na cultura humana, mas falha ao fazer Eric se apaixonar por ela graças à aparição de Úrsula, disfarçada de mulher e com a voz da pequena sereia. Quase ao final do terceiro dia, Ariel desmascara a bruxa e, com a ajuda do príncipe e de seu pai, trava um embate, derrotando a vilã e ganhando a permissão de Tritão para viver na superfície. O casamento final é celebrado com a união estável dos dois reinos.

Em *A bela e a fera*, Bela é uma moça do interior da França medieval que deseja sair de sua vila e viver aventuras mundo afora. Seu pai, em uma viagem, é aprisionado por uma Fera que vive em um castelo distante. A Fera é um príncipe que fora amaldiçoado por uma feiticeira por ser demasiado rude, condenado a viver transformado até que alguém se apaixonasse por ele dentro de dez anos. Bela vai ao encontro do pai e fica refém da besta no

lugar dele. Enquanto prisioneira, ela aprende sobre a magia sedutora do castelo e sobre a Fera, aprendendo também a amá-la. Quando fica sabendo que o pai está mal, a Fera a deixa ir, ao mesmo tempo em que a vila marcha para derrotar o “monstro”. No final, Bela retorna e salva o amado, desfazendo a maldição.

Em *Aladim*, o jovem que dá nome ao filme é um órfão morador de rua que sonha em ser algo a mais do que o determinismo social que o cerca demonstra. Ao conhecer a princesa certo dia no mercado, acaba preso, mas é utilizado como ferramenta pelo vilão, o grão-vizir Jafar, para entrar em uma caverna de maravilhas localizada no meio do deserto e resgatar uma lâmpada mágica. Jafar tenta matar o garoto, que se safava e fica com a lâmpada. Ao descobrir sua magia, liberta o gênio nela aprisionado e ganha três desejos. Apaixonado por Jasmine, a princesa, trama seu plano para se passar por príncipe e ganhar a autorização do Sultão para o casamento. Jafar desmascara o herói e usa sua própria magia vil para tomar o reino de Ágraba para si. Aladim retorna, com a ajuda do gênio, de seu companheiro macaco, Abu, e do tapete encantado para derrotar o vilão e ganhar o consentimento do Sultão.

Já em *Frozen*, Elsa é uma criança com poderes de criar gelo, e acaba acidentalmente, machucando a irmã caçula Anna. Depois disso até a vida adulta, quando perde os pais, Elsa mantém-se reclusa e calando sua magia por julgá-la perigosa. Anna não gosta da vida de isolamento e, quando o castelo abre suas portas para a festa de coroação da nova rainha Elsa, a irmã mais nova apaixonou-se por Hans, um príncipe de um reino distante. Elsa descontrola-se e revela seus poderes, fugindo, acusada de bruxaria, e encontrando um lugar de máximo isolamento nas montanhas. Anna vai atrás da irmã com a ajuda de Kristoff, um coletor de gelo, mas acaba sendo ferida pela magia e tendo suas horas contadas até sua morte. Hans revela um plano para tomar para si Arandelle, o reino das irmãs, e aprisiona Elsa. No fim, Elsa salva Anna com um beijo de amor fraternal e as duas dão um fim ao esquema de Hans, aprendendo a conviver com a magia do gelo.

É notável como, ao longo de três títulos iniciais em um período de aproximadamente três anos estabeleceu-se um estilo enunciativo, que, depois de mais de vinte anos, *Frozen* retoma, reestabelecendo algumas especificidades da arquiênunção Disney.

No decorrer das próximas páginas, cada tópico será aprofundado com atenção especial. Principiando com o capítulo “Conteúdo”, averiguam-se as recorrências estilísticas, do ponto de vista da dimensão inteligível, explícitas no enunciado, levantadas pelas redes temático-figurativas presentes, conforme estabelecido pela semiótica discursiva, implicando o levantamento das estruturas semionarrativas comuns. O foco é direcionado, a princípio,

apenas aos aspetos enuncivos. Desse modo, levantam-se os componentes discursivos de temporalização, de atoralização e de espacialização. Ainda assim, surgem diversos elementos temáticos que já permitem “espiar” o patamar enunciativo.

A seguir, no capítulo “Expressão”, o conteúdo é combinado aos formantes materiais, a sonoridade e a visualidade dos filmes, indicando uma relação entre enunciador e enunciatário, porque se entende que os atores enunciados não têm acesso a toda a organização material, cuja parte se destina somente àquele “tu” implícito que vê o filme como resultado do ato comunicacional destinado a si. Além disso, observam-se as interações entre expressão e conteúdo que dão integralidade ao enunciado sincrético, baseadas em processos intersemióticos de ancoragem e de etapa e no processo já bem explorado em semiótica, o semissimbolismo. O aspecto sensível, aliás, mostra-se crucial para a compreensão precisa do fenômeno do sincretismo, com reforço nas propostas da semiótica tensiva.

No capítulo “Estilo”, discutem-se os aspectos da enunciação e do enunciado que permitem falar em totalidade Disney. Atente-se, aqui, para a recorrência dos enunciados e para os limites entre a borda de um e outro filme para perceber como é possível falar em um sujeito que existe “fora” do texto, mas que não é sujeito ontológico, senão ainda um pressuposto lógico, um protótipo, um arquissujeito. Ainda assim, como qualquer sujeito, esse arqui-enunciador possui uma maneira de dizer — um estilo — e uma maneira de ser — um *ethos* ou uma identidade.

Incorporar *ethos* à reflexão traz uma série de conceitos solidários, como a construção de um mundo habitado pelo *ethos* e de um corpo exemplar que lhe dá uma carne sensível e inteligível. Note-se que se trata ainda de um corpo e de um mundo semióticos. Indo além, pode-se falar já em estereótipo como nível virtual do percurso do estilo, entendido como um discurso tomado socioletalmente e transformado em “fato de estilo”, ou forma vazia. Culturalmente, o processo permite a inserção desse estereótipo na gramática sociosemiótica de um socioleto; inserção sempre dinâmica, por se tratar de um percurso em fluxo contínuo.

São recobertos, assim, três instâncias dos filmes Disney para se chegar ao estilo totalitário: (i) o enunciado, segundo seu conteúdo e expressão, onde jazem os principais aspectos teórico-técnicos no tratamento dado ao sincretismo; (ii) a enunciação, em que cada filme demonstra as estratégias argumentativas que irão recorrer entre um e outro título; (iii) e a arqui-enunciação, que permite o fluxo estilístico e ético entre unidades e totalidades, colocando em rede os filmes, a Disney e o estereótipo socioletal.

Finalmente, a conclusão a que se encaminha o estudo aponta a personalidade aparentemente nata da Disney. “Aparentemente” porque, afinal, o *corpus* é bastante reduzido se comparado aos quase 80 anos de longas-metragens, e deve-se admitir que, ao longo de tanto tempo, muitas mudanças surgiram na identidade Disney. Portanto, não é a produção dos anos 1990, retomada em alguma medida em *Frozen*, ao mesmo tempo em que ela é reatualizada nesse filme de 2013, que determina o estilo em sua completa extensão temporal, mas é ela quem dá a intensidade da marca estilística, porquanto se configura como a produção mais famosa, mais conhecida e mais premiada.

Por consequência, tal produção Disney está muito bem inserida no mundo da globalização de produtos culturais. Os anos 1990, não se deve ignorar, foram cruciais na formação cultural do globo, à medida que a Disney inseriu-se em diferentes culturas de maneira avassaladora, exportando também ideologias, condutas e maneiras de ser para todas as nações que comercializam seus filmes — fato que dá a final pertinência e justificativa a um trabalho disposto a compreender os sentidos implicados nesse estilo Disney de contar histórias.

## 1 CONTEÚDO

*Ao longo da história – e até mesmo entre nossos tataravós selvagens –, todas as culturas do homem têm dramatizado as eternas buscas e conquistas da mente e do coração; nas arenas, em torno das fogueiras e da tribo, e em templos e teatros. Os tipos de entretenimento mudaram através dos séculos; o conteúdo dos espetáculos públicos mudou muito pouco. — Walt Disney (SURRELL, 2009, p.22)*

Convém iniciar o trabalho de análise pela apreensão do percurso gerativo de sentido (Cf. GREIMAS; COURTÉS, 2013, p.232-235). Nele, esquematizam-se as relações entre os componentes de um discurso, na segmentação de dois níveis, o dos elementos apreensíveis pela recepção, de superfície, e os elementos pressupostos logicamente, da profundidade do sentido. Eles se articulam em sintaxe e semântica, isto é, na concatenação e na hipotaxe de cadeia e na rede de acepções semânticas mais ou menos dicionarizáveis.

Na profundidade, encontra-se a disposição fórica do enunciado, ordenada em um modelo opositivo sintagmatizado pela narratividade. A narratividade semiótica, pressuposta a qualquer discurso, põe em movimento actantes-sujeitos, ativos e competentes, e actantes-objetos, portadores de valores modais ou absolutos, buscados pelos sujeitos. A ação, então, se dá por um processo fino de manipulação, que desperta o querer-fazer ou do dever-fazer no sujeito performático, e de sua competencialização pragmática e cognitiva, revelada pela dotação do poder-fazer e do saber-fazer. A *performance*, como é chamada, falha ou é bem sucedida e leva à sanção, que poderá corresponder a uma recompensa ou a uma punição. Nesse caminho, nomeado de programa narrativo (PN), outros sujeitos entram em cena, atuando como adjuvantes, antagonistas, manipuladores ou julgadores.

Na superficialidade, o nível discursivo tematiza e figurativiza os papéis e os valores advindos do nível narrativo. Os temas compõem uma rede de semas abstratos, revestidos por figuras, uma rede de semas mais concretos. Os componentes figurativos revelam-se em atoralização, a definição concreta do sujeito, em temporalização, a marcação das relações temporais, e em espacialização, a marcação das relações espaciais.

Por fim, distingue-se aquilo que é dito daquele que diz e daquele a quem é dito. Estes dois últimos compõem o sujeito da enunciação, enquanto o dito, propriamente, discrimina o enunciado. A enunciação é o uso prescrito do enunciado, a marcação do fazer-sentido e do

fazer comunicacional, que implica uma série de outras relações narrativas e semânticas entre enunciador, quem diz, e enunciatário, a quem se diz.

A estrutura do estilo comum de uma totalidade de enunciados inicia-se por recorrências de configurações discursivas, isto é, elementos de um enunciado que têm “uma organização sintático-semântica autônoma e são susceptíveis de se integrarem em unidades discursivas mais amplas, adquirindo então significações funcionais correspondentes ao dispositivo de conjunto.” (GREIMAS; COURTÉS, 2013, p.87). Nas palavras de Discini, fonte da teoria de estilo utilizada aqui:

Um certo estoque de configurações discursivas é elemento catalisador do fato de estilo. Em cada configuração discursiva, detectam-se, nesse caso: um núcleo figurativo comum; invariantes temáticas; variações figurativas; variações temáticas; papéis configurativos, sendo que estes últimos se constituem por uma “forma temático-narrativa”. (DISCINI, 2013, p.65)

Em complemento às recorrências de tais configurações, situa-se a dita “integração de uma configuração no discurso em via de produção”, que poderia ser formulada como a

[...] aplicação, no momento da enunciação, de um de seus percursos possíveis [da configuração discursiva] no percurso [...] do discurso de recepção, de sorte que a identificação de um papel actancial do discurso narrativo com um papel temático (ou figurativo), escolhido no interior da configuração, desencadeia a distribuição dos papéis configurativos pelo dispositivo actancial do discurso, dando lugar, dessa forma, ao aparecimento de isotopias locais ou generalizadas. Tal intervenção pressupõe, vê-se, um sujeito da enunciação dotado não somente da competência narrativa, mas também de um estoque de configurações discursivas acompanhado, por assim dizer, de seu “modo de usar”. (GREIMAS; COURTÉS, 2013, p.89)

Assim, evidenciam-se duas instâncias de ocorrência da identificação de isotopias no discurso: uma enunciativa, em que as configurações discursivas revelam os sujeitos enunciados articulando a dimensão actancial e atorial e a dimensão temático-figurativa espaço-temporal, e uma enunciativa, em que o sujeito enunciador articula um “modo de usar” as configurações discursivas em relação a um sujeito enunciatário que “encarna” o percurso narrativo de recepção prescrito. A essas duas instâncias, Discini adiciona a terceira:

Propomos, para a análise de um estilo, que esse estoque de configurações discursivas seja visto como uma configuração interdiscursiva, cujos núcleos figurativos e temáticos apontam para a reconstrução do significado da totalidade. A singularidade estilística, vista sob uma forma estilística, aponta, então, para um sistema subjacente a um estilo. (DISCINI, 2013, p.65)

É nesse ponto em que se justifica a escolha por quatro filmes; o estilo de um filme da Disney se torna estilo Disney apenas no panorama interdiscursivo. Neste momento, surge a arqui-enunciação, que não é a enunciação concisa, mas prototípica, subjacente a vários

enunciados, que necessita, por isso, de “reconstrução”. Entretanto, por hora, a dedicação é dada somente à primeira instância estilística, a do enunciado *per se*. Dele depreendem-se as isotopias necessárias ao estoque de configurações discursivas.

### 1.1 A animação Disney

Falando especificamente de Disney, Jason Surrell sistematizou as recorrências estilísticas desses filmes em seu *Screenplay by Disney*, traduzido, no Brasil, por *Os segredos dos roteiros da Disney*. A abordagem não é científica propriamente, configurando uma obra comercial, mas os resultados apontam para uma tipologia da Disney bastante propícia para nosso trabalho.

Inicialmente, discute-se a nítida recorrência da inspiração dos filmes Disney em “contos de fadas”. De certo, dos longas animados, grande parte baseia-se em material de tradição oral<sup>3</sup>, relida em filmes como *Branca de Neve, A bela adormecida e Aladim*. A isso, adiciona-se o material proveniente da mitologia grega, em *Hércules*, das lendas, como no caso de *Mulan*, ou simplesmente provindo de épocas e lugares “exóticos” (não-estadunidense), como em *A nova onda do imperador*, em que a civilização Maia corresponde ao núcleo figurativo do filme. Em outros casos, obras literárias de tradição não-oral são adaptadas para a película infantil, como *Alice no país das maravilhas, Bambi e O cão e a raposa*<sup>4</sup>. Nota-se que tal pluralidade de inspiração não poderia configurar estilo, apesar de, nas falas de estudiosos Disney, ela estar homologada sob o rótulo de “contos de fadas”.

Entretanto, nessas críticas, estão inscritos elementos de alta recorrência que permitem a aparente homogeneidade das fontes:

Para cativar a variada e mundial audiência de todas as idades, a natureza e o tratamento do conto de fadas, a lenda e o mito devem ser elementares, simplesmente. O bem e o mal, antagonistas dos grandes dramas, devem ser caracterizados verdadeiramente. A ideia de moral comum a toda a humanidade deve ser mantida. As vitórias não podem ser tão fáceis. A disputa para o teste de valores é e sempre será o ingrediente básico das histórias animadas, como todos os filmes de entretenimento – Walt Disney. (SURRELL, 2009, p.32)

Enumeram-se, na fala de Walt Disney, a homogeneidade do que é considerado “conto de fadas, lenda e mito”, caracterizados pelo uso da natureza, do maniqueísmo do bem e do

---

<sup>3</sup> Observe-se que, ao falar em tradição oral, está implicado o problema de autoria, afinal, em algum momento o material popular foi registrado sob o nome de um autor, como o caso dos irmãos Grimm, Andersen, etc.

<sup>4</sup> Cf. “Our films”, disponível em <<https://www.disneyanimation.com/studio/our-films>> , acesso em 19/10/2016.

mal, do grande drama, da vitória e da disputa. Em semiótica, não se trata, portanto, da recorrência do gênero “contos de fadas”, mas da recorrência de um núcleo temático-figurativo composto por tais elementos.

Outra avaliação posta sobre a arte da Disney é sua atemporalidade, fator que facilita a nomenclatura popular de “contos de fadas”:

Embora se atribua grande parte dessa característica atemporal de um filme aos cenários e à ausência de marcas de determinado período, a atemporalidade tem mais a ver com o humor e a abordagem do personagem. Walt tinha especial cuidado para se manter longe de *slogans* ou máximas e quaisquer referências culturais ou outros elementos que pudessem datar imediatamente um filme, apenas para obter com rapidez algumas risadinhas. Quando o humor deriva organicamente de determinada situação em que um personagem esteja bem definido, o filme tem oportunidades muito maiores de permanecer acessível a plateias pelas próximas décadas. (SURRELL, 2009, p.58)

O termo “orgânico” equivale à imanência em semiótica. Assim, afirma-se que a atemporalidade é devida ao tratamento imanente dado ao humor e à personagem, apesar de possíveis marcas espaço-temporais socioletais. Na realidade, a referencialidade espaço-temporal Disney, atribuída ao nível discursivo do percurso gerativo, dá-se, sempre, de maneira enunciativa (“lá” e “então” em vez de “aqui” e “agora”): “Os filmes atemporais em geral têm um cenário de fantasia ou um cenário natural ou de época, e grande parte deles não diz ou retrata **nada que possa prendê-los ao período em que foram feitos**” (SURRELL, 2009, p.50, grifo nosso).

Logo, o sujeito da enunciação está distante do lugar e da época do enunciado, garantindo o aspecto de “contos de fadas” mencionado. É claro que não se pode negar um equívoco na crítica: de que maneira poderia um texto fugir de marcas que os liguem a seu período de enunciação? De que maneira ele poderia fugir da dêixis enunciativa? Mesmo a busca pela imanência textual em semiótica não a livra de encarar as marcas sócio-históricas de seus objetos de estudo. Quando se diz que Walt fugia de *slogans* culturais, esquece-se de mencionar o maior *slogan* veiculado pela obra Disney, o *American dream*.

O Sonho Americano é uma ideologia, uma identidade, que parte do princípio de sucesso profissional e pessoal, baseado em relações meritocráticas e na valorização do indivíduo:

[...] dream of a land in which life should be better and richer and fuller for everyone, with opportunity for each according to ability or achievement. It is a difficult dream for the European upper classes to interpret adequately, and too many of ourselves have grown weary and mistrustful of it. It is not a dream of motor cars and high wages merely, but a dream of social order in

which each man and each woman shall be able to attain to the fullest stature of which they are innately capable, and be recognized by others for what they are, regardless of the fortuitous circumstances of birth and position. (ADAMS, 2012, p.214-215)<sup>5</sup>

Fica nítido a qualquer conhecedor das animações Disney que esse princípio rege os fazeres das personagens. Os programas narrativos revestem-se, da manipulação à sanção, pela autoconfiança adquirida pelo sujeito, pelo sucesso obtido por meio de esforço pragmático e pela recompensa em forma de reconhecimento no meio social. As personagens são dotadas de capacidades inerentes e suas habilidades, suas competências narrativas, não são simplesmente adquiridas, porque existem como qualidades únicas e individuais.

Existem, certamente, elementos de todos esses apelos no trabalho de Disney, e sua enorme popularidade é, sem dúvida, o resultado de uma combinação de fatores [...], sua habilidade de mediar entre o passado e o futuro, a tradição e a iconoclastia, o rural e o urbano, **o indivíduo e a comunidade** e até entre o conservadorismo e o liberalismo. Sua mais poderosa fonte de atração e o seu maior legado podem ser o fato de Walt Disney, mais que qualquer outro artista americano, ter definido os parâmetros da realização dos desejos e demonstrar em grande escala para seus conterrâneos norte-americanos e, finalmente, para o mundo inteiro, como uma pessoa pode tornar-se mais forte pelo uso da imaginação. (GABLER, 2009, p.11-12, grifo nosso)

Mais temas e figuras surgem ao redor da arte Disney: o tradicional e o novo, a natureza oposta à sociedade e, talvez, mais importante, a tensão entre individual e coletivo. Não obstante afirma-se que “tanto na imaginação de Disney quanto na imaginação americana era possível afirmar a vontade individual sobre o mundo [...] usando o próprio poder, ou, mais exatamente, mediante o poder da bondade inata, alcançar o sucesso” (GABLER, 2009, p.14).

Esse levantamento dá veracidade à veiculação de uma ideologia bastante clara do Sonho Americano na animação Disney. Assim, por mais que, nos filmes, desponte uma impressão atemporal e lendária, de terras distantes e tempos de outrora, não é devido à suposta abdicção de valores socioletais, mas são outros elementos que justificam a atemporalidade como efeito discursivo, de forma mais imanente, seguindo o estudo das pontuações de Surrell.

O autor aborda, como paradigma narrativo Disney, o uso da chamada “jornada do herói”, postulada, inicialmente, pelos estudos de Campbell (CAMPBELL, 2007) e Raglan

---

<sup>5</sup> [...] sonho de uma terra em que a vida deva ser melhor, mais rica e mais completa para todos, com oportunidades a depender da habilidade ou das realizações de cada indivíduo. [...] Não é um sonho de automóveis e altos salários apenas, mas um sonho de uma ordem social em que cada homem e mulher sejam capazes de alcançar a posição mais alta que lhes couber, e serem reconhecidos por outras pessoas por tais qualidades, independente das diversas condições de nascimento e posição. (Tradução nossa)

(RAGLAN, 1949). Trata-se de um percurso traçado pelo sujeito protagonista, o herói, e uma série de outros papéis temáticos que o acompanham (o mentor, o antagonista, o escudeiro, etc.).

O percurso inicia-se com o herói em seu chamado mundo comum, sua sociedade de origem, em que um *inciting incident*, incidente incitante (SURRELL, 2009, p.74), cria uma instabilidade no mundo natural forçando a ação do protagonista. Semioticamente, é um incidente de disjunção, a disjunção da plenitude e da paz, revestida quer pela perda de um ente querido que pela deflagração de uma guerra, etc. Em termos tensivos, o incidente é o acontecimento (ZILBERBERG, 2011, p.163-194), quando a regularidade do programa que se seguia dá lugar à concessão, à surpresa. Estabelece-se, aí, o dito primeiro ato da estrutura do filme.

No segundo ato, o herói é forçado a distanciar-se do mundo natural, porque nele não se realizam os programas potencializantes ou os programas de uso requisitados para o reestabelecimento da junção. Cruza-se o primeiro limiar proposto por Campbell (CAMPBELL, 2007, p.82), que leva ao mundo extraordinário, mundo do desconhecido, estabelecendo o primeiro *turning point*<sup>6</sup> da narrativa (SURRELL, 2009, p.74). A partir desse momento, o herói cumpre todos os programas necessários. Do ponto de vista discursivo, este sujeito, antes descrente de si e descrito pela sociedade, supera o prejulgamento e o preconceito, aperfeiçoando suas habilidades inatas – tem-se o Sonho Americano.

A simetria da estrutura propõe um novo cruzamento de limiar e um novo *turning point* que lançam a ação de volta ao mundo comum. Surge, também, uma nova concessão, uma situação que cobra do sujeito desenvoltura suficiente para cumprir a última *performance* e para restaurar a junção inicial. Trata-se de um desafio maior a ser enfrentado, de uma intensidade superior àquela da potencialização. É o ponto máximo de tensão, o clímax.

Essa estrutura ternária, de trânsito entre o conhecido e o desconhecido e de acúmulo de tensão até à distensão e ao relaxamento almejados, garante um ritmo narrativo. Assim, o efeito de história atemporal acusado na Disney traduz-se em um esquema narrativo bastante previsível, com concessões colocadas em momentos estratégicos. De fato, a manutenção rítmica Disney mostra-se como um pilar do estilo, revelada em outros componentes enuncivos que ainda serão apontados.

---

<sup>6</sup> *Turning point*, ponto de mudança, equivale a uma concessão tão bem quanto o *inciting incidente*, mas difere-se dele pela sua função semionarrativa, a ser averiguada adiante.

Já a depreciação do herói pelo coletivo, o desejo de aceitação, a superação e o retorno são momentos temáticos que se articulam em rede causal, garantindo que a imanência sintagmática do filme seja clara. O herói, a sociedade, o vilão, a natureza e o desconhecido são figuras mais ou menos comuns ao mundo natural e cultural<sup>7</sup>, garantindo alta compreensibilidade pelo público mundial.

O modo de esquematização de todos esses elementos, sobretudo o processo competencializante e a sanção, instauram o *ethos* do Sonho Americano como dominante. O acento posto sobre a predestinação e sobre o esforço próprio do sujeito protagonista revelam tal ideologia.

## 1.2 Isotopias temático-figurativas

Se os filmes selecionados compõem uma época de sucesso da Disney, o fato de eles serem adaptações de contos de fadas não deve ser tratada como coincidência. *A pequena sereia* e *Frozen* vêm dos contos do dinamarquês Hans Christian Andersen, *A pequena sereia* e *A rainha da neve*, do século XIX. *A bela e a fera* vem do escrito de mesmo título sob autoria de Gabrielle-Suzanne Barbot, na França do século XVIII. Já *Aladim* vem do conto compilado nas conhecidas *Mil e uma noites*, obra popularizada no ocidente pelo francês Antoine Galland no século XVII.

Um sema recorrente nas histórias de contos de fadas é a /magia/. J. R. R. Tolkien, autor de *O senhor dos Anéis* e toda a mitologia acerca da Terra Média, extremamente popular nos dias de hoje, proporciona um estudo crítico sobre esse tipo de literatura em seu ensaio “Sobre histórias de fadas”, estabelecendo uma definição do gênero:

A definição de histórias de fadas — o que é ou o que deveria ser — não depende, portanto, de qualquer definição ou relato histórico sobre elfos ou fadas, mas sim da natureza do Reino Encantado, do próprio Reino Perigoso e do ar que sopra nessa terra. [...] O próprio Reino Encantado talvez possa ser traduzido mais precisamente por Magia. (TOLKIEN, 2013, p.10-11)<sup>8</sup>

A proposta vai ao encontro do conceito de mundo extraordinário de Surrell e do desconhecido como tema do nível discursivo, já que o Reino Encantado distingue-se do lugar em que o sujeito protagonista vive por ser extraordinário, por ir além das coisas ordinárias.

---

<sup>7</sup> Mundo natural, em semiótica, é o mundo da experiência física, o equivalente lógico do mundo real, este ontológico (Cf. GREIMAS; COURTÉS, 2013, p.324). A partir da experiência humana de mundo real, constrói-se, em sociedade, o mundo cultural, que também é ontológico porque existe fora do texto, porque existe na História humana.

<sup>8</sup> Reino Encantado é a tradução do termo *Faërie*, que remete tanto a *fairy* (fada) quanto a *fair* (belo).

Certamente, será notada uma euforia em torno desse Reino Encantado nos filmes, mas nem sempre a jornada ao extraordinário revela um espaço positivo, como no caso de Ariel, que encara uma sociedade humana despida de magia e completamente cruel ao lidar com os seres do mar.

Outro aspecto dos contos de fadas, a distância espaço-temporal, é bastante demarcado por um procedimento comum aos quatro filmes, a debreagem enunciativa de segundo grau. Em *A pequena sereia*, os marinheiros, naturalmente postos como sujeitos do enunciado (eles-lá-então), diferentes do sujeito enunciativo (eu-aqui-agora), falam de outro “eles”, de outro “lá” e de outro “então” ao cantarem a lenda sobre as sereias. Em *A bela e a fera*, um sujeito narrador<sup>9</sup>, de quem apenas se ouve a voz, revela acontecimentos distantes, expondo a história da Fera. Em *Aladim*, um mercador dá início à narração do conto da lâmpada, e, em *Frozen*, os coletores de gelo cantam sobre uma lenda local:

I'll sing you a song of the king of the sea and it's hey to the starboard, heave-  
ho  
The ruler of all of the ocean is he in mysterious fathoms below. (*A PEQUENA sereia*, 1989, min.0-2)<sup>10</sup>

Once upon a time, in a faraway land, a young prince lived in a shining castle.  
Although he had everything his heart desired the prince was spoiled, selfish,  
and unkind. (*A BELA e a fera*, 1991, min.0-3)<sup>11</sup>

This is no ordinary lamp! It once changed the course of a young man's life.  
A young man who, like this lamp, was more than what he seemed. A  
diamond in the rough. Perhaps you would like to hear the tale? It begins on a  
dark night, where a dark man waits, with a dark purpose... (*ALADIM*, 1992,  
min.0-3)<sup>12</sup>

Beautiful, powerful, dangerous, cold.  
Ice has a magic can't be controlled.  
Stronger than one, stronger than ten, stronger than a hundred men.  
Born of cold and winter air and mountain rain combining

---

<sup>9</sup> O sujeito que narra nesse ponto já surge de uma debreagem enunciativa feita pelo sujeito enunciativo do texto. O motivo para essa conclusão é a aparição do logo da Walt Disney antes do início do filme, que presentifica o enunciativo Disney e a arquienuciacão.

<sup>10</sup> Vou cantar para você a história do rei do mar e... Ei! Para estibordo! O rei de todo o oceano é ele nas profundezas misteriosas embaixo de nós. (Tradução nossa)

<sup>11</sup> Era uma vez, em uma terra distante, um jovem príncipe que vivia em um castelo majestoso. Ainda que tivesse tudo que seu coração desejasse, era mimado, egoísta e rude. (Tradução nossa)

<sup>12</sup> Esta não é uma lâmpada qualquer! Ela já mudou o destino de um jovem homem. Um jovem homem que, assim como essa lâmpada, era mais do que aparentava. Um diamante bruto. Talvez você queira ouvir a história? Ela começa em uma noite sombria, em que um homem sombrio espera com um plano sombrio. (Tradução nossa)

This icy force both foul and fair has a frozen heart worth mining. (*FROZEN*, 2013, min.0-3)<sup>13</sup>

A partir desses pontos, as narrativas seguem sem mais debreagens internas e os marinheiros, o narrador, o mercador e os coletores tampouco voltam a encenar. Logo, o recurso não parece querer dar aos textos um aspecto de história contada por alguma personagem, e sim de ambientar o tempo e o espaço longe do enunciador e do enunciatário, já no começo do texto, forjando o aspecto “contos de fadas”. Do ponto de vista enunciativo, essas introduções que apresentam a “magia” funcionam como vias de acesso do enunciatário ao universo semântico do Reino Encantado.

Tal universo nem sempre é caracterizado como mágico, mas apenas fora do comum. Em *A pequena sereia*, a sociedade submarina é avaliada como enfadonha pela visão da heroína. O navio do príncipe, pertencente à superfície, é um vislumbre do Reino Encantado, extraordinário e inacessível. Em *A bela e a fera*, a vila é também enfadonha e ordinária. Para Aladim, sua vida nas ruas encaixa-se nessa avaliação e, em *Frozen*, a prostração de Elsa e o tédio de Anna revelam o quão disfórica é a cidade de Arandelle. De uma forma bastante constante, as canções demarcam os desejos dos heróis de se livrar desses mundos comuns:

Look at this trove, treasures untold  
How many wonders can one cavern hold?  
Looking around here you'd think  
Sure, she's got everything  
[...]  
But who cares?  
No big deal  
I want more  
I wanna be where the people are  
I wanna see, wanna see 'em dancing  
Walking around on those  
What do you call 'em? Oh, feet! (*THE little mermaid*, 1989, min.15-19)<sup>14</sup>

I want much more than this provincial life  
I want adventure in the great wide somewhere  
I want it more than I can tell (*A BELA e a fera*, 1991, min.8-13)<sup>15</sup>

---

<sup>13</sup> Lindo, poderoso, perigoso, gelado. O gelo tem uma magia que não pode ser controlada. Mais forte que um, mais forte que dez, mais forte que cem homens. Nascido do frio, do vento de inverno e da chuva da montanha combinados, essa força gélida tão cruel e bela tem um coração frio que vale a pena colher. (Tradução nossa)

<sup>14</sup> Veja esse tesouro inimaginável, quantas maravilhas uma caverna pode ter? Vendo isso tudo você pensaria que eu, com certeza, tenho tudo que posso ter. [...] Mas quem liga? Não importa. Quero mais. Quero estar onde o povo está, quero estar lá, vê-los dançando, andando com aqueles... Como é que se chama? Ah! Pés! (Tradução nossa)

<sup>15</sup> Quero muito mais que está vida provençal, quero aventuras na imensidão afora, quero mais do que posso dizer. (Tradução nossa)

Riff-raff, street rat, I don't buy that  
If only they'd look closer  
Would they see a poor boy?  
No siree they'd find out there's so much more to me (*ALADIM*, 1992, min.9-12)<sup>16</sup>

For years I've roamed these empty halls  
Why have a ballroom with no balls?  
Finally they're opening up the gates!  
There'll be actual real live people  
It'll be totally strange  
But wow! Am I so ready for this change (*FROZEN*, 2013, min.13-17)<sup>17</sup>

A esse ponto, vale dizer que Surrell dá cabo de sistematizar o uso das canções como recursos narrativos (SURRELL, 2009, p.87-99). Existe, para o autor, o tipo de canção “hino”, que sintetiza todo o filme e seu tema central; a canção “eu quero”, que revela os desejos e os anseios da personagem; a canção de entretenimento, que nasce para pura diversão da plateia, com músicas de ritmo mais rápido e uma letra divertida, com piadas e ironias, mas que cumpre função narrativa ao revelar informações da trama e dos atores; a canção de amor, que ocorre entre o casal protagonista e fala de sua relação passional; a canção do vilão, que, do mesmo modo como a canção “eu quero”, revela a personalidade e os sentimentos do antagonista; a canção de exposição, que conta uma história, um estado, anterior àquela do filme; e, por fim, a canção motivadora, que subsidia pequenas tarefas ou treinamentos que o protagonista cumpre, explicitando as motivações e os objetivos de toda a sua jornada.

Assim, as canções demarcam momentos na sintaxe Disney, ao mesmo tempo em que fornecem materialidade sonora em forma de música, linguagem que se reserva ao próximo capítulo deste trabalho. Essa narratividade provém justamente da influência do final do século XX, com a gerência de Michael Eisner, presidente do conselho da Disney em Burbank (Cf. STEWART, 2006), com a colaboração de nomes como Howard Ashman (1950-1991), cuja experiência na Broadway fez com que ele compusesse as letras dos filmes produzidos no período e mesmo trabalhasse na produção deles. A visão de Ashman sobre a funcionalidade narrativa das canções era a do espetáculo musical (*A LEITURA de Howard*, 1989), de modo que elas também ocupassem pontos estratégicos na narrativa fílmica.

---

<sup>16</sup> Blá-blá, sem-teto, não me importo com isso, mas se eles olhassem mais de perto, será que veriam apenas o pobre Aladim? Com certeza não, eles descobririam que há muito mais para mim. (Tradução nossa)

<sup>17</sup> Por anos vaguei por esses corredores vazios. Por que ter um salão de festas sem as festas? Finalmente estão abrindo os portões! Terá gente de verdade aqui dentro, será totalmente estranho, mas, puxa vida, estou tão pronta para essa mudança. (Tradução nossa)

Retornando aos contos de fadas, outro aspecto figurativo lhe caracteriza: o uso da natureza. Por se opor ao ambiente urbano, civilizado, ela figurativiza a temática do desconhecido, além de estar extremamente ligada às histórias de tradição oral, que remontam a uma época essencialmente rural. Aliás, essa época rural, a Idade Média, também fornece para as configurações discursivas Disney a temática /realeza/, presente no *corpus*.

Tolkien propõe que, dos três apelos gerais dos contos de fadas — a saber: o misticismo (encarregado do efeito de mistério por meio do uso do sobrenatural); a magia (encarregada do efeito de encanto pelo uso da natureza); a moralidade (encarregada do efeito educador por meio da representação de costumes exemplares e condenáveis) —, a magia é a predominante (TOLKIEN, 2013, p.25-26), estando ligada fortemente à natureza. De fato, se a magia está fora do ambiente urbano, ela só pode existir no desconhecido, nas florestas, nos rios, nos mares, nos desertos, etc.

Na Disney, o uso da espacialização natural (selvagem e rural) é uma característica forte de que os valores que cercam a sociedade urbana e o coletivo inicial de onde parte o herói para sua jornada são disfóricos, enquanto os valores que estão no mundo extraordinário do Reino Encantado, na natureza e na magia são não apenas eufóricos, mas equivalentes à conduta exemplar que garante a sanção positiva — equivalente ao *ethos* Disney.

N'A *pequena sereia* o mundo urbano é responsável pela pesca e pela morte dos seres marinhos, e a magia da bruxa do mar, antagonista da narrativa, não é uma magia viva e “verdejante”, mas um apelo sobrenatural, relativo ao misticismo de Tolkien, que implica certo horror e espanto. O oceano azulado e esverdeado, cores vivas que fazem referência à natureza, é onde os seres vivos encontram o equilíbrio perfeito ao fim do filme. Em *A bela e a fera*, o castelo da Fera é cercado por uma densa floresta viva, e, no momento em que Bela canta sua canção “eu quero”, revela-se a vastidão do mundo selvagem. *Aladim* encontra a caverna e a lâmpada no deserto, torna-se príncipe em um oásis, retoma sua força de vontade em uma montanha e, no final, celebra sua junção com seu objeto desejado saindo da cidade. Em *Frozen*, Elsa encontra a liberdade longe da corte, fugida para as montanhas geladas.

A natureza ainda desempenha um papel moral de julgador nos filmes:

Naturalmente, os analistas buscam explicações sempre que alguém consegue implantar-se na cultura e na psique americanas tão profundamente quanto Walt Disney. No seu caso, destacaram a aparente inocência de seu trabalho, a suave restauração da confiança, [...], a fé ingênua na perseverança e na vitória [...].

Tanto na imaginação de Disney quanto na imaginação americana [...]; era possível, usando o próprio poder, ou, mais exatamente, mediante o poder da **bondade inata**, alcançar o sucesso. (GABLER, 2009, p.10,14, grifo nosso)

A “bondade inata”, que permite a plena competencialização do sujeito, está na natureza; apenas em contato com a ela, o herói pode acessar sua própria habilidade nata. Ariel deve retornar ao mar e contar com a ajuda de todos os animais marinhos, Bela livra-se de seu vilão, Gaston, quando ele é jogado ao julgamento do penhasco, Aladim ganha suas verdadeiras forças quando é despido dos trajes reais e conectado ao gelo, e Elsa e Anna só encontram o amor em meio à nevasca. Não é o caso de a natureza atorializar-se e assumir papel de destinador-julgador do herói, mas de ela enunciar o valor da identidade do enunciador, fazendo a representação da conduta exemplar. Não obstante, Tolkien aponta: “Há uma ressalva: se houver alguma sátira presente na narrativa, há uma coisa da qual não se deve zombar: a própria magia. Naquela história, ela deve ser levada a sério, sem escárnio nem explicações que a invalidem.” (TOLKIEN, 2013, p.11).

A tensão entre indivíduo e coletivo também põe em jogo as forças naturais e boas e as humanas e más. Trata-se de uma oposição clara de /natureza/ vs. /cultura/, em que o herói se encarrega de trazer para sua vila ou reino os elementos naturais e mágicos, como se restaurasse a junção entre o homem e a natureza, indispensável para a plenitude na ideologia Disney.

O último ponto a ser abordado quanto às isotopias de nível discursivo é o amor. Quando tomado em sentido amplo, o amor está em todas as animações Disney, como no caso de *Pinóquio*, *Dumbo*, *O caldeirão mágico*, entre outros, em que a afetividade e o apelo passional é paternal, maternal ou fraternal, além da amizade e do companheirismo sempre presentes. Mas quando tomado no sentido romântico, próprio de um casal, é a produção musical dos anos 1990 que se destaca por esse uso. Ariel, Bela, Aladim, assim como Simba, de *O rei leão*, Pocahontas, Hércules, Mulan e Tarzan, encarnam paixões por seus amados e amadas<sup>18</sup>. Assim, o apelo ao amor é forte marca estilística Disney, ocupando cenas verdadeiramente comoventes, com abraços, choro e entrega, e, precisamente no *corpus* do trabalho, o amor dito romântico faz-se crucial, com seus beijos.

De certo, nos casos de *A pequena sereia*, *A bela e a fera* e *Aladim*, a junção do sujeito com o objeto se dá com a junção de sujeito com sujeito, em uma relação amorosa configurada em um programa de uso, pois é parte do desejo de plenitude ter alguém para amar e ser amado em troca. Já em *Frozen*, em que a paixão de Anna por Hans revela-se disfórica, e seu amor

---

<sup>18</sup> Observe-se que Quasimodo, de *O corcunda de Notre-Dame*, não compõe um casal com Esmeralda, por quem é apaixonado, ficando ela com o adjuvante do protagonista, e Pocahontas, apesar de apaixonada por John Smith, se separa dele no final de sua aventura.

por Kristoff não seja crucial para a conquista de plenitude da heroína, o amor romântico acaba por assumir uma acepção banalizada. Não obstante, Elsa, a rainha da neve, não se apaixona por ninguém, transforma-se de princesa e rainha sem casamento e é responsável pelo beijo de amor verdadeiro, e fraternal, dado à irmã.

O uso do amor familiar sobre o amor romântico não é novo, como visto, mas sua primazia sobre o amor romântico é bastante peculiar em uma história adaptada de um conto de fadas, que retoma uma linha de filmes musicais em que o casamento era importante para a satisfação pessoal do herói. De certo, mesmo nos anos 1990, as mães e os pais estão sempre presentes, como ocorre no caso de Tritão, do pai de Bela e do Sultão, e as amizades intensas concretizam-se nos atores de todos os adjuvantes dos heróis, Linguado e Sebastião, Lumière, Horloge e Chip e Abu, o tapete e o gênio, mas sempre subordinados às paixões por Eric, a Fera e Jasmine, estas sim cruciais para a boa sanção. *Frozen*, para a boa sanção, Anna e Elsa precisavam restaurar o laço fraternal, e não buscar um parceiro para o casamento. Do ponto de vista enunciativo, essa mudança acarreta uma série de outras deduções a serem examinadas em capítulos seguintes.

De forma geral, os elementos temático-figurativos que se repetem em todos os filmes podem ser sistematizados na seguinte tabela (ver tabela 1), e identificados nas figuras específicas de cada enunciado (ver tabela 2).

	<i>Contos de fada</i>	<i>O Sonho Americano</i>	<i>Amor</i>
TEMAS	O distanciamento espaço-temporal da dêixis enunciativa.	O esforço intenso do herói por competencializar-se.	O amor romântico, familiar e/ou amizade.
	A natureza como conduta exemplar.	A bondade inata do herói.	
	A magia ligada ao meio natural (em detrimento do meio urbano).	A tensão indivíduo vs. coletivo.	
	O desconhecido figurativizado na jornada do herói ao mundo extraordinário.		

Tabela 1: Isotopias temático-figurativas do estilo Disney.

	<i>A pequena sereia</i>	<i>A bela e a fera</i>	<i>Aladim</i>	<i>Frozen</i>
<b>Distanciamento espaço-temporal</b>	As profundezas abaixo do mar, como descrito na canção “Fathoms below”	Um reino distante, como dito no prólogo	Uma terra distante, como dito pelo mercador	Reino fictício de Arandelle
<b>Mundo comum (do ponto de vista do herói)</b>	O reino das sereias	A vila provençal	As ruas de Ágraba	Arandelle
<b>Mundo extraordinário (do ponto de vista do herói)</b>	O mundo humano	O castelo da Fera	A caverna da lâmpada. O palácio	As montanhas
<b>Natureza (Reino Encantado)</b>	O oceano	O castelo da Fera, quando deixa de ser amaldiçoado	A lâmpada	A terra dos Trolls
<b>Bondade inata do herói</b>	A voz de Ariel, que revela sua identidade e tira o feitiço do príncipe	O amor de Bela pela Fera, que a faz retornar e salvá-la	A determinação de Aladim, que o faz retornar para Ágraba e derrotar o vilão	O amor de Anna e Elsa uma pela outra, que faz ambas se socorrerem nos momentos necessários
<b>Competencialização intensa</b>	Os três dias para ser humana e retomar sua voz	O aprisionamento no castelo para aprender a conviver com a Fera	Os três desejos disponíveis para se casar com a princesa	A jornada de Anna às montanhas para salvar a irmã e o isolamento de Elsa para controlar sua magia
<b>Indivíduo vs. coletivo</b>	Ariel quer entrar em contato com o mundo humano. As sereias (representadas por Tritão) querem distância entre os reinos	Bela quer conhecer lugares e hábitos extraordinários. A vila e Gaston quer manter-se em assuntos ordinários como compra e venda e casamento	Aladim quer ser mais que um morador de rua. Ágraba (representada pelos guardas e mercadores) quer excluir os moradores de rua	Elsa quer ser aceita e Anna quer ser livre. Elsa fecha o castelo para o resto do reino, e Arandelle não aceita magia
<b>Amor</b>	O amor de Tritão por Ariel e de Ariel por Eric	O amor de Bela pelo pai e vice-versa, da Fera por Bela e vice-versa	O amor de Aladim por Jasmine	O amor (disfórico) de Anna por Hans, de Anna por Elsa e de Elsa por Anna

Tabela 2: A figurativização das isotopias temático-figurativas Disney no *corpus*.

Note-se que, apesar de se tratarem de elementos figurativos, quando reconhecidos como estilo, deixam de aparentar o grau de especificidade que têm nos filmes, configurando temas mais ou menos genéricos, passíveis de concretização. Pode-se partir do conceito amplamente produtivo em semiótica de níveis de existência (Cf. GREIMAS; COURTÉS, 2013, p.194), em que um texto apresentado é reconhecível por aquilo que está enunciado, sua existência real, e por aquilo que está subentendido e abstraído dali, suas existências atual e virtual. Verifica-se já o percurso vital para a estilização: um enunciado, por ser grau máximo de concretização, é realizado, mas, ao ser lido sob uma ótica de totalidades, como no caso da totalidade de filmes Disney, os dados mais genéricos e abstratos existem de forma atualizada.

O estilo atualiza os dados recorrentes em sua totalidade de enunciados, tornando-os propriamente configurações discursivas, que, concentradas em um só enunciado, isolado da totalidade, passam a configurar um estágio realizado do estilo.

### **1.3 Isotopias semionarrativas**

Muito já se nota da estrutura narrativa na seção anterior. A jornada do herói de Campbell e a dinâmica do Reino Encantado de Tolkien são figurativizações, especificações, de um sintagma mais genérico da profundidade do sentido. O programa de base dos heróis é a busca pela conjunção com o objeto-valor almejado: a liberdade. Todos os sujeitos protagonistas procuram se livrar das limitações impostas pela sociedade, que é o primeiro destinador-julgador a tomar cena. Aos olhos de seus coletivos, os heróis são vistos de forma dissonante em relação à conduta geral do próprio coletivo, isto é, estão em disjunção com o valor que rege a vida pública. Ariel não é como os outros porque está sempre voltando-se para além do limites da superfície, Bela não age como seus vizinhos e não se preocupa com os afazeres cotidianos, Aladim não faz efetivamente parte da sociedade de Ágraba por não ter pais, casa, comércio, etc., e Elsa é a princesa reclusa e misteriosa que chama todos os olhares do reino até ser descoberta e acusada de bruxaria.

Para se libertarem, a princípio, nenhum deles tem o poder e o saber necessários. Após o dito *inciting incident*, uma concessão, surge o querer-SER-livre na disposição sensível dos heróis. Os manipulares, entretanto, são os próprios sujeitos. A destinação é do herói para ele mesmo, afinal, o objeto-valor não é senão o desejo do querer íntimo de cada um. Ainda assim, o acontecimento que perturba a relativa paz que eles viviam em seus mundos comuns não deixa de ter crédito na manipulação, exceto que esse acontecimento não tinha pretensão de desencadear o programa de base.

Assim, Ariel, depois de o pai destruir sua caverna de itens humanos, Bela, aprisionada pela Fera, Aladim, quando é preso na caverna, e Elsa, acusada de bruxaria, motivam-se a buscar a conjunção com a liberdade e a disjunção com a opressão que perdurava até então. Essa busca por junção torna-se, além de um querer-fazer, um dever-fazer, pois a situação inicial de estabilidade antes do acontecimento não pode mais ser recuperada.

A competencialização inicia-se logo na sequência, com a entrada ao mundo extraordinário e o primeiro *turning point*, quando o sujeito passa a saber-fazer-ser livre. A dimensão cognitiva não basta, e a busca torna-se uma série de programas narrativos de uso para o domínio da dimensão pragmática. Ariel deve-fazer o príncipe se apaixonar, fazer com que ele a beije, cumprir seu trato com a bruxa do mar e, enfim, necessariamente nessa ordem, tornar-se livre e humana. Bela, particularmente, não sabe como ser-livre ao ser feita prisioneira, mas, apaixonando-se pela Fera e percebendo que ele é empático a seus desejos e anseios, sabe que deve estar junto dele para alcançar a liberdade. Aladim deve ser príncipe para se casar com a princesa, fazê-la se apaixonar e, ao saber que Jafar deseja a lâmpada, deve também deter o grão-vizir. Elsa deve se afastar do reino para não ser julgada e sentir-se livre, mas, depois de ferir Anna, sabe que deve também encontrar uma maneira de dominar seus poderes e seu medo.

Note-se a presença de destinadores-julgadores responsáveis pelo parâmetro de eficácia da competencialização, aqueles cuja opinião é determinante para o sujeito protagonista: Eric, a Fera, Jasmine e Anna. Eric determina se beija e se ama Ariel, por consequência, é capaz de solucionar o contrato feito com Úrsula. A Fera decide quanta liberdade Bela pode ter em seu castelo. Jasmine determina se ama Aladim tanto na forma de príncipe quanto na forma de sem-teto e Ann é a única capaz de dizer se suporta a magia da irmã e pode sobreviver ao frio e, em última instância, a catalisadora do sentimento de amor que permite a Elsa ter controle sobre seu poder.

Por outro lado, os destinadores-julgadores, que coincidem com os sujeitos aos quais os heróis devem estar em conjunção para serem livres, respondem a determinações de destinadores localizados no início dos percursos. As “decisões” que Eric deve fazer são estabelecidas por Úrsula. A tentativa de Fera em amar Bela e fazer com que ela o ame respondem à demanda da feiticeira. O impedimento de Aladim em se casar com a princesa é mera convenção social estabelecida pelo sultão. Elsa é obrigada a fugir pela avaliação negativa que o povo de Arandelle faz de sua magia. Esses destinadores não julgam

diretamente o fazer de cada protagonista, valendo-se dos príncipes, da princesa e da irmã para terem autoridade efetiva.

Nesse sentido, apenas quando Eric, Fera, Jasmine e Anna despem-se das condições impostas, conseguem permitir que o herói cumpra a *performance*. Eric falha em beijar Ariel antes do pôr-do-sol, mas a ajuda a derrotar a bruxa do mar. Fera deixa Bela ir, mas isso é crucial para que ela perceba e diga o ama. Jasmine, no final, enfrenta o pai para ficar junto de Aladim, o que gera a abdicação oficial da lei, e Anna, que antes tentou fazer Elsa recolocar as luvas e esconder a magia, rebela-se contra Hans e ajuda a irmã.

Assim, os sujeitos protagonistas são dotados do poder-fazer, e surge uma nova concessão, que joga os heróis de volta ao mundo comum, o segundo *turning point*. Ariel volta a ser sereia e deve derrotar Úrsula. Bela corre ao socorro do pai doente na vila, que, por consequência, a faz retornar e salvar a Fera. Aladim volta a ser um plebeu pobre sem a lâmpada e Elsa volta a Arandelle do local onde havia sido presa por Hans. Note-se que todas essas concessões baseiam-se no fracasso na *performance*, porque Ariel falha em beijar o príncipe, Bela não chega a tempo para salvar a Fera, Aladim não consegue manter o disfarce de príncipe e Elsa falha em salvar Anna.

Para a realização desses últimos programas de uso, os sujeitos já são competentes e se saem bem-sucedidos, seguidos da sanção positiva pelos destinadores-julgadores e da plena aceitação pelas suas sociedades de origem, por terem provado sua competência, discursivamente posta como sua “bondade inata”.

Eis a constância semântica e sintática na narrativa Disney: um sujeito que quer-fazer-ser livre e é oprimido pelo actante-sujeito coletivo que é, inicialmente, destinador-julgar. Uma concessão que eleva o grau de opressão à sua tonicidade extrema e gera o dever-fazer-ser livre. Ao obter o saber necessário, esquematiza-se um percurso de programas de uso a serem cumpridos pelo sujeito, avaliados por um novo destinador-julgador, coincidente ao sujeito com quem se busca a conjunção, que, por sua vez, obedece parâmetros estabelecidos por um destinador antagonista. Ao final desse percurso, uma nova concessão lança o herói a uma *performance* final. O sujeito, tendo plena competência para realizá-la, sai euforicamente sancionado, tornando-se livre.

De um ponto de vista tensivo, pode-se compreender o ritmo narrativo do estilo Disney. Pondo a liberdade e a opressão como semas no eixo da extensidade, por serem estados inteligíveis, e a disposição sensível dos sujeitos em relação ao aprisionamento sendo classificada como tônica e forte, em termos de disforia, obtém-se o seguinte gráfico

prototípico da tensão com base na oposição fundamental /liberdade/ vs. /expressão/ (ver gráfico 1):

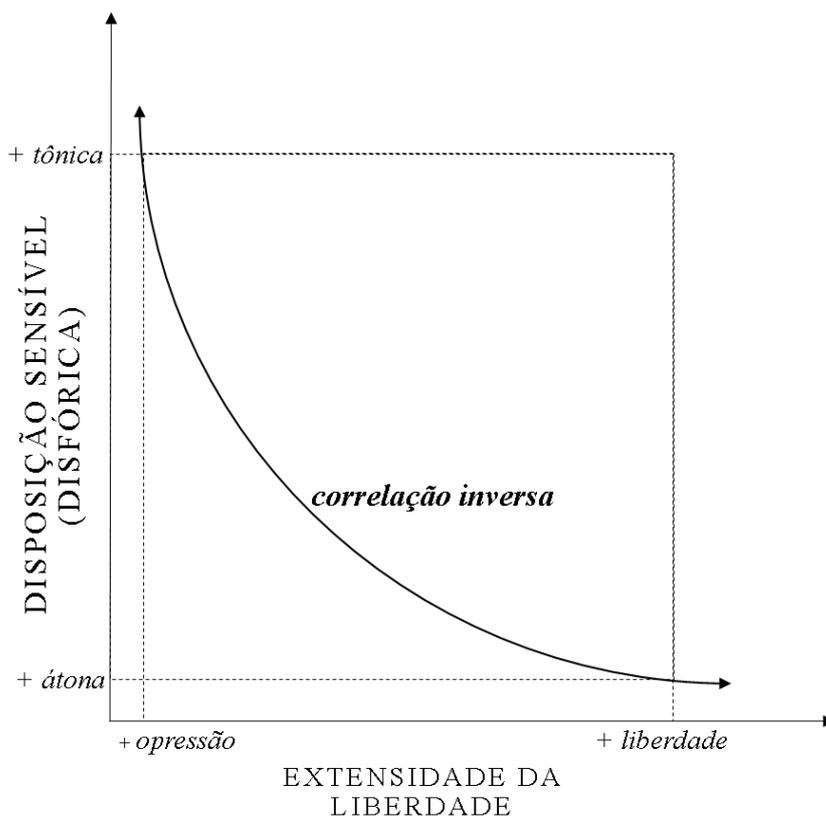


Gráfico 1: Cifra tensiva da opressão no nível semionarrativo dos filmes.

O ponto máximo de tonicidade (máxima opressão e máxima disforia na disposição sensível), equivale à primeira concessão, e gera a manipulação. Diz-se que aí ocorre o acontecimento, porque, do “ponto de vista valencial, o acontecimento, por ser portador do impacto, manifesta enquanto tal que o sujeito trocou ‘a contragosto’ o universo da medida pelo da desmedida” (ZILBERBERG, 2011, p.163). Por isso também é possível afirmar que o sujeito herói mantinha-se em equilíbrio, ainda que oprimido. A quantidade da opressão não superava a intensidade do descontentamento, da disforia. Em outras palavras, a quantidade da extensidade era igual à medida da intensidade, estabelecendo o equilíbrio tensivo, que, uma vez rompido no acontecimento, não pode ser restituído.

Assim, mantém a tensão elevada até que o herói seja um sujeito competente e não apenas solucione o acontecimento que perturbou o equilíbrio, mas conquiste a plena liberdade, adentrando o campo de mínima opressão e, por consequência, mínima disforia (ver gráfico 2).

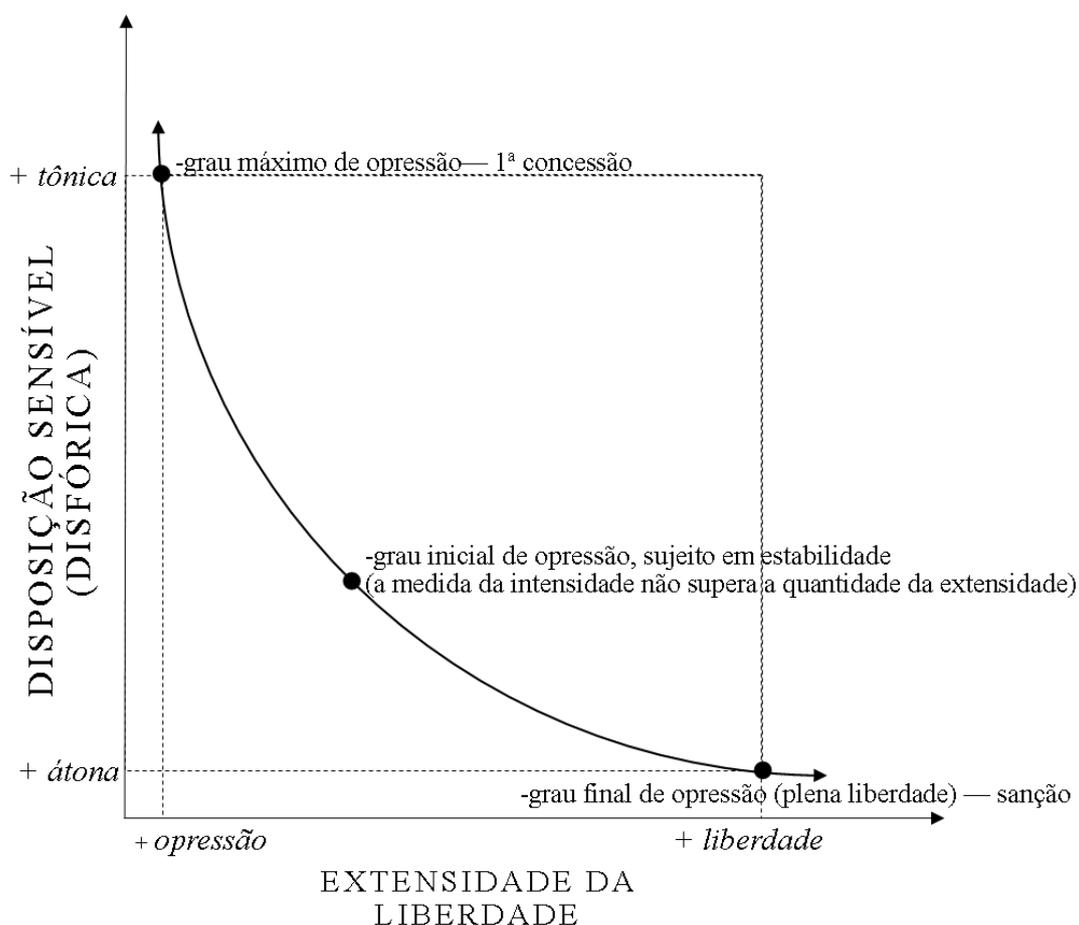


Gráfico 2: Momentos específicos de tensão ao longo do percurso narrativo dos filmes.

O sincretismo dos papéis actanciais e das relações programáticas com os papéis temáticos (herói, vilão, apaixonado, etc.) gera papéis configurativos cruciais para a definição de um estilo, pois concatenam o paradigma discursivo ao narrativo, assim como o sincretismo de componentes da semântica narrativa e de revestimentos discursivos.

No caso dos papéis, o sujeito que quer-SER livre é sempre o herói. O destinador-julgador inicial é a civilização em que o herói vive e o destinador-julgador final é a pessoa amada, que nos anos 1990 eram figurativizados como a princesa ou o príncipe e, em *Frozen*, atualiza-se em irmã.

É interessante observar que o vilão, correspondente ao antagonista, também reveste o papel narrativo de falso adjuvante, sendo, por esse motivo, um destinador. Para conquistar seu objeto-valor, o poder<sup>19</sup>, o vilão ilude o herói com um contrato, oferecendo um objeto que o

<sup>19</sup> Esse poder é um tema do nível discursivo, figurativizado pelo tridente de Tritão, pelo extermínio da Fera, pela lâmpada e pelo trono de Arandelle, não se confunde com o poder narrativo, uma competência pragmática.

ajude na busca por sua liberdade, determinando as competências necessárias para a *performance*, ao mesmo tempo que auxiliar o herói é um programa de uso para o antagonista.

Em *A pequena sereia*, Úrsula oferece as pernas a Ariel a fim de chantagear Tritão. Em *A bela e a fera*, Gaston por duas vezes tenta usar Bela para que ele se sinta poderoso. Em uma, oferece o casamento, que, para ele, seria uma grande conquista, já que ela é a moça mais bonita da cidade, segundo suas próprias palavras, e na outra, ao marchar com a vila para matar a Fera, ato de coragem e bravura que enalteceriam seu poderio, propõe a Bela que ela o siga, escolha que ela não faz. É possível, ainda nesse filme, encontrar, na Fera, o papel de vilão, quando ele oferece o acordo que faz Bela trocar de lugar com pai, a fim de quebrar sua própria maldição. Nesse caso, Bela aceita, mas o sentimento entre os dois faz a Fera configurar-se como adjuvante da protagonista e sujeito com o qual ela busca conjunção. Em *Aladim*, Jafar oferece ao herói a oportunidade de ficar rico com os tesouros da caverna, o que não passa de um pretexto para conseguir a lâmpada. Em *Frozen*, Hans ilude Anna, sincretizando, a princípio, o adjuvante que ajuda a irmã a resolver o problema com Elsa e o sujeito amado. Quando ele revela suas reais intenções, passa a agir apenas como antagonista. Elsa, por outro lado, no começo é responsável pela tempestade ininterrupta de neve, quase levando o reino à destruição, mas não deseja ferir ninguém e, por isso, não é antagonista, ainda que seja aos olhos de Arandelle, Hans e mesmo aos olhos de Anna, que enxerga a magia como problema.

Já em relação à oposição semântica, a opressão assume várias figurativizações, mas tende a estar representada na questão espacial. O aprisionamento, os limites de ocupação espacial do sujeito, é comum a todas as histórias do *corpus*, e a liberdade revela-se na quebra desses limites. Um momento crucial dos filmes mostra essa oposição nitidamente figurativizada. Nas cenas das canções “Belle”, “Part of your world”, “A whole new world” e “Let it go” (as canções “eu quero”), Ariel canta, inicialmente, em uma caverna submarina e a outra seção (a reprise da canção), está na superfície. Bela canta parte de sua canção nas ruas da cidade e a outra (também a reprise), às margens de um grande lago com vista ao horizonte. Aladim e Jasmine cantam voando em um tapete, com o qual saem do limite dos muros altos e chegam ao céu amplo cheio de nuvens e à vastidão das areias do deserto. Elsa, fugida do castelo, está subindo uma montanha, beirando precipícios com um céu escuro e profundo ao fundo.

Em seu caso, Elsa constrói para si um castelo de gelo logo ao final da canção, voltando à delimitação. Isso de fato ocorre com todos os outros protagonistas, pois eles retornam à

prisão, por ainda não serem livres de verdade. Ariel retorna a um castelo onde fica, a maior do tempo, entre os muros. Bela sai da vila e acaba prisioneira. Aladim torna-se príncipe, mas é preso pelo segredo<sup>20</sup>.

Cabe, agora, levar esse levantamento para o estudo do patamar enunciativo, onde as configurações discursivas dão corpo e voz ao enunciador, revelando a precisa composição do estilo Disney. Antes, entretanto, deve-se apurar uma série de outros dados pertencentes ao plano da expressão, no capítulo seguinte.

---

<sup>20</sup> Vale dizer que a lâmpada do gênio é uma figura de aprisionamento, tratada explicitamente em *Aladim*. De fato, esse filme leva a opressão da profundidade a um revestimento figurativo nítido.

## 2 EXPRESSÃO

*Sempre encontramos o dilema: ou nos arriscamos a não perceber as dualidades assinaladas acima, ou se estudarmos a linguagem sob vários aspectos ao mesmo tempo, o objeto da Lingüística nos aparecerá como um aglomerado confuso de coisas heteróclitas entre si. (SAUSSURE, 2006, p.16)*

Ao falar em linguagem, deve-se partir de uma distinção crucial e basal, que deriva da dicotomia abordada por Ferdinand de Saussure a respeito do signo linguístico. Se, para o cientista suíço, o signo linguístico é uma unidade bipartida em que há, de uma lado, a imagem acústica e, do outro, o conceito (respectivamente, o significante e o significado) (Cf. SAUSSURE, 2006, p.79-84), para Louis Hjelmslev, a dicotomia desdobra-se em plano da expressão, isto é, o plano no qual residem os significantes, e em plano do conteúdo, onde estão os conceitos (Cf. HJELMSLEV, 1975, p.53-64). Nesse sentido, toda linguagem/semiótica possui uma face de ordenação formal dos fatores percebidos fisicamente, plano da expressão (PE), e uma face de ordenação formal dos fatores percebidos psicologicamente, plano do conteúdo (PC).

Os planos, por sua vez, pressupõem outra dicotomia, entre forma e substância. A substância do conteúdo refere-se à dimensão natural do conceito comunicado, ao modo como o ser-humano apreende esse conceito no mundo natural (Cf. GREIMAS; COURTÉS, 2013, p.324). O linguista dinamarquês nos fornece, como exemplo, /bois/, no francês, /madeira/, que, como forma do conteúdo, pode comunicar o conceito de “madeira” e, como substância do conteúdo, apontaria para o mundo natural e toda a rede sensível e conceitual que envolve o conceito “madeira”, isto é, suas propriedades sensíveis tais como [dura], [marrom], e sua dimensão inteligível como /produto de árvore/, /encontrada na floresta/, /usada para fazer portas/, etc.

Assim, também se pontua a disposição, neste trabalho, do uso de barras // para indicar unidades semânticas do conteúdo, chamadas semas, e do uso de colchetes [ ] para indicar unidades materiais da expressão, chamadas, aqui, femas, a partir da definição dispensada pelo *Dicionário de semiótica* (Cf. GREIMAS; COURTÉS, 2013, p. 207-208, 429-431).

Na expressão, a substância é a sequência dos sons de /madeira/: o som de [m], [a], [d], [e], [i], [r] e [a], por exemplo, a depender da pronúncia pela qual se realizam. O som, por si só, não indica nenhum conteúdo, apenas aponta para a rede de sons de emissão humana segundo suas propriedades físicas. Apenas quando a expressão ganha forma, a sequência de

sons naturais ganha uma imagem acústica e se liga, indissociavelmente, à forma do conteúdo /madeira/, enquanto estiver na cultura desse signo. Portanto, a forma da expressão e a forma do conteúdo unem-se na composição do signo, trazendo consigo resquícios coercivos de suas substâncias, porquanto podem se referir à dimensão natural do conceito e à dimensão física da imagem acústica, esta podendo ser compreendida como imagem material, a fim de abranger signos além dos verbais.

O plano da expressão é o lugar, no enunciado, em que estão os significantes e em que, no caso do cinema, a substância visual e sonora é organizada em formas lógicas e em uma estrutura apreensível pelos canais sensoriais. O conteúdo é uma dimensão abstrata que existe apenas a partir da concretude “palpável” da expressão. A dedicação da semiótica foi, a princípio, voltada ao plano do conteúdo, porque ele concentra em si todo o gesto comunicacional: a destinação enunciativa, a narratividade, a foria, a tensão, a referencialidade ao mundo natural e social, etc., enquanto a materialidade *per se* foi deixado em segundo plano. De fato, do *corpus* inicial de que se ocupou a teoria, os enunciados verbais e escritos ditaram a atenção exclusiva à dimensão abstrata da significação.

Com o avanço dos estudos de textos não-verbais, característicos pelo uso dos recursos sensoriais, a expressão clama um lugar na significação além de mero suporte material. Entendendo que o sujeito enunciador logicamente implicado, aquele que mobiliza e coordena a estrutura do conteúdo a fim de dizer algo ao enunciatário visado, é também aquele que mobiliza e coordena os dados materiais, cores, sons, formas, etc., é possível atribuir sentidos à expressão fílmica.

Note-se a particularidade em se falar de um sentido provindo da organização da expressão. Um ator do enunciado, Ariel, por exemplo, é dotado de conhecimento de seu mundo, enuncivo, no tocante à sua materialidade? Isto é, ela sabe da extensão de seu corpo, dos limites do oceano, das formas da terra-firme, das cores que compõem tudo que sua visão apreende? Certamente sim, por isso ela é capaz de interagir com todos os outros sujeitos e objetos animados, que existem tanto em sua dimensão abstrata, como actantes e atores do conteúdo, quanto em sua dimensão material, como corpos de extensões e limites, coloridos, em movimento e com voz audível. Mas Ariel sabe que, enquanto ela canta uma canção em sua caverna acompanhada de Linguado e Sebastião, existem sons de instrumentos de uma orquestra dando fundo musical à sua voz? Sabe que Úrsula já a observava desde aí? Sabe quais cores tinham os marinheiros cantando no começo do filme? E será que sabe quando começa e termina o filme, sabe o que significam noventa minutos de filme? Não, porque estes

dados são do conhecimento estrito do enunciador e do enunciatário. Assim, tal como o conteúdo, a expressão articula sentidos enuncivos e enunciativos.

Logo, enquanto os sujeitos enuncivos têm conhecimento apenas de parte da materialidade sensorial da expressão, apenas o enunciador tem onisciência total. Aliás, além do simples saber, o enunciador tem também domínio do fazer sensorial, porque organizou cada formante da expressão, mostrando-se como um sujeito competente na arte da animação. Pelo fazer enunciativo próprio do desenho animado recorrer de filme a filme, é possível compreender o modo de uso da expressão como uma configuração discursiva.

Para prosseguir o estudo das particularidades da expressão, é preciso se deter nas características do tipo de texto que compõe o *corpus*: o texto sincrético. O sincretismo se baseia na superposição de elementos que, no caso do enunciado do filme animado, é a superposição de linguagens, isto é, a junção da linguagem verbal, da linguagem musical e da linguagem plástica.

Pode-se esperar certa “cacofonia” comunicacional frente a tanta heterogeneidade material, como se a significação fosse prejudicada por tantos estímulos sensoriais simultâneos. Porém, os sons e as imagens são orquestrados em um uso homogêneo, fruto do fazer enunciativo. Assim, como em qualquer texto sincrético, as linguagens estão colocadas de forma harmônica no enunciado. Parece, de fato, haver um efeito geral que integra as materialidades, dando ao conjunto elevado grau de coesão, permitindo a comunicação efetiva. Em outras palavras, percebe-se que as linguagens, por mais diferentes que sejam entre si, parecem “dizer” a mesma coisa.

De fato, elas “dizem” a mesma coisa, como se o conteúdo dito se traduzisse em distintas “formas de dizer”. Não se trata, porém, de a expressão revestir o conteúdo, consignando seus sentidos, pois o procedimento coesivo do PE não é da mesma natureza dos processos pelos quais revestimentos figurativos recobrem temas ou pelo qual o nível discursivo dá uma acepção mais superficial à generalidade do nível narrativo. A coesão de que se fala aqui é um processo próprio das interações materiais.

Fontanille aponta que o gênero de um enunciado é definido por três princípios: *coerência*, *coesão* e *congruência* (FONTANILLE, 1999, p.162). A coerência diz respeito à organização do conteúdo, do discurso; a coesão, à organização da expressão, do texto; e a congruência, à junção de texto e discurso no processo de significação. Desse ponto de vista, a coesão, princípio unificante do PE, resulta do processo de textualização (organização das formas de expressão).

Coesão textual, em linguística, é conhecida por definições do seguinte tipo: “[...] é um processo pelo qual retomamos termos de uma oração dita ou escrita anteriormente, dentro de uma oração dita ou escrita posteriormente.” (ABREU, 2003, p.285). De forma análoga, a coesão sincrética é a maneira como uma linguagem “retoma” a outra dentro do enunciado complexo, como uma linguagem “aponta”.

No texto sincrético, por haver pelo menos duas linguagens, serão encontradas pelo menos duas espécies de signos, cada qual com sua forma de expressão e sua forma de conteúdo. Por outro lado, a semiótica discursiva já demonstrou que a análise do conteúdo é comum a qualquer tipo de organização textual, isto é, as formas de conteúdo comportam-se e têm uma constituição igualitária, independente de sua linguagem. Portanto, não importa se a expressão for constituída por pinceladas, cores, tintas, sons, formas, texturas, gostos, cheiros, etc., o conteúdo estará sempre ligado a uma experiência conceitual e sensível do mundo natural, esquematizável em termos de tensão, foria, agentividade, temporalização, espacialização e atoralização.

Mesmo em um texto sincrético, haverá sempre um PC unificado, que não distingue suas formas de conteúdo, apoiado na diversidade de formas do PE, garantindo a interdependência dos planos. Assim, os signos do *corpus* podem ser verbais ou plásticos por terem expressão verbal ou plástica, mas, quando colocados juntos no enunciado sincrético, seus conteúdos tornam-se compartilhados, deixando de ter uma especificidade verbal ou plástica no PC. Conforme aponta Fiorin:

As semióticas sincréticas constituem um todo de significação e, portanto, há um único conteúdo manifestado por diferentes substâncias de expressão. Observe-se que aqui temos a mesma questão do sincretismo estudada por Hjelmslev. Em dadas condições, a cada conteúdo corresponde uma expressão. Em outras condições, há uma superposição de conteúdos. Cada conteúdo é um funtivo e o sincretismo é a superposição de todos os funtivos. [...] A primeira condição para a existência de uma semiótica sincrética é, pois, a superposição dos conteúdos, mas não da expressão. (FIORIN, 2009, p.35)

Devem ser compreendidos como enunciados sincréticos a canção (expressão musical e verbal), o cinema (expressão plástica e verbal) e o teatro (expressão gestual, plástica e verbal), também chamados de linguagens complexas, enquanto a dança (expressão gestual), o romance (expressão verbal) e a música orquestral (expressão musical) podem ser compreendidos como enunciados de composição simples, por serem constituídos por uma só linguagem. Entretanto, deve-se observar que mesmo a dança pode conter música (expressão

musical), o romance pode conter uma capa (expressão plástica) e a música orquestral pode conter um título (expressão verbal), configurando-se como semióticas sincréticas.

Logo, conclui-se que qualquer linguagem é passível de ser sincretizada. Assim, o sincretismo, antes de ser uma semiótica fechada, com formas próprias, é apenas um tipo de constituição textual, com PE partitivo (formas de expressão distintas) e PC integral (formas de conteúdo unificadas e compartilhadas). Já aponta Teixeira que:

Os textos sincréticos, por serem particularmente complexos, vêm desafiando a teoria a produzir modelos de análise, e a própria prática da análise demonstra não ser possível operar com “modelos”, mas com categorias que tanto devem adequar-se às diferentes materialidades sensoriais – textos verbovisuais, audiovisuais, cancionais, etc. – quanto precisam referir-se a procedimentos enunciativos gerais. (TEIXEIRA, 2009, p.61)

Ou seja, se, por um lado, há uma metasemiótica, uma teoria semiótica geral, que se dedica ao estudo da enunciação e da significação de forma ampla, e, por outro, práticas de análise semiótica próprias de linguagens específicas, não é um desafio encontrar arsenal metodológico para se dar conta de um desenho animado. Mas, ainda que não se veja, a princípio, a necessidade de uma teoria semiótica das constituições sincréticas, algumas particularidades cobram uma mínima proposta teórica a respeito das interações intersemióticas, isto é, das relações existentes entre as formas de expressão e de conteúdo de linguagens diversas postas em um único enunciado.

Assim, neste capítulo, informações do conteúdo já levantadas e novos elementos surgem mediante o estudo da expressão Disney, cujas isotopias podem ser depreendidas de duas maneiras gerais: respeitando a expressão da linguagem de substância visual ou sonora e verificando quais dessas estruturas se repetem, e integralizando as expressões de diferentes linguagens e o conteúdo sincrético em tipos de relações que caracterizam o fazer enunciativo Disney.

Porém, visualidade e sonoridade desdobram-se em mais linguagens. Ainda que se classifique o filme de animação como texto audiovisual, isso não diz muito sobre o plano de expressão animado. De certo, não se deve tomar a substância (visual e sonora) como determinante dos limites de uma linguagem, e sim suas formas. Cada semiótica possui modos próprios de formalizar, de segmentar e discriminar o contínuo da substância (contínuo de audível e contínuo visível) em elementos, distribuídos em categorias. Esse processo de formalização da materialidade é chamado de textualização, termo obtido a partir da dicotomia entre texto e discurso, como vista em Fontanille (FONTANILLE, 2012, p.83-95), em que a

organização textual, textualização, relaciona-se à organização formal do PE e a organização discursiva, discursivização, relaciona-se à organização formal do PC.

Assim, no filme de animação, há quatro semióticas mobilizadas. De substância visual, depreendem-se organizações formais do tipo plástica (composta por categorias de cor, de contorno, de posição, de profundidade...) e do tipo cinematográfica (categorias de ângulo, de enquadramento, de plano, de montagem...). De substância sonora, observa-se a semiótica musical (categorias de altura, intensidade, timbre, duração...) e a semiótica verbal (categorias de articulação fonética, de acentuação, de entoação, de sintaxe...). Resta, então, levantar as categorias em detalhes de cada linguagem.

## **2.1 Materialidade visual**

É possível perceber dois tipos de formalização da substância visual dos filmes: uma tipicamente plástica, que coordena basicamente formas e cores, dinamizadas conforme sua posição e sua luminosidade; e uma própria da visualidade em movimento, a que se chama, neste trabalho, de semiótica cinematográfica. A cinematografia dá forma aos movimentos do campo de visão da “câmera”, segundo o enquadramento e segundo a direcionalidade do enfoque.

A semiótica plástica é a que, a princípio, possui um alto grau de figuratividade, de concretude da representação, em detrimento de uma dimensão mais abstrata, dita temática, pois mesmo que as representações plásticas sejam capazes de criar formas não-figurativas (traços e cores dispostos sem contornos que remetam, necessariamente, a um referente), no filme de animação, predomina de fato o uso de figuras. Veem-se pintadas na tela árvores, animais, montanhas, pessoas, objetos diversos, etc.

A figuratividade cria uma relação referencial ao mundo natural ou a mundo que simula a naturalidade da experiência humana. Observou-se, anteriormente, que o conteúdo do signo aponta para tal mundo da experiência, de forma que /madeira/ suscita árvores, móveis, etc. Simulacros do mundo natural incluem elementos figurativos construídos, mas extremamente concretos.

Quando se diz que a figura remete ao mundo natural, pensa-se não só no mundo natural efetivamente existente, mas também no mundo natural construído. É o caso, por exemplo, de um texto de ficção científica em que apareça um ser que em lugar dos pés tenha rodinhas para se locomover, que não tenha carne, mas um revestimento de pedra, etc. Esse ser é uma figura de um mundo natural construído. Tema é um investimento semântico, de natureza puramente conceptual, que não remete ao mundo natural: elegância, vergonha, raciocinar, calculista, orgulhoso, etc. (FIORIN, 2013, p.91)

Indo além, é possível classificar um elemento figurativo animado como um

[...] ícone, signo “naturalmente motivado” que representa o “referente” [...]. Os sistemas de representação icônica, dizem, são diferentes dos outros pelo fato de a relação que se pode reconhecer entre os dois modos de “realidade” [mundo natural/construído e semiótica plástica, por exemplo] não ser arbitrária, mas motivada. Além disso, essa relação pressupõe certa identidade, total ou parcial [icônica ou figurativa], entre os traços e as figuras do representado e do representante. (GREIMAS, 2008, p.77-78)

A identificação dos traços de formas da expressão plástica e de formas da expressão do mundo natural/construído produz uma semiose de forte densidade semântica:

Tal leitura iconizante é, contudo, uma semiose, vale dizer, uma operação que, conjungindo um significante e um significado, resulta na produção de signos. O crivo de leitura, de natureza semântica, solicita, por conseguinte, o significante planar e, assumindo feixes de traços visuais, de densidade variável, aos quais constitui em formantes figurativos, dota-os de significados, transformando assim as figuras visuais em signos-objetos. (GREIMAS, 2008, p.80)

Isto é, existem formas do PE plástico, categorias e elementos, que se tornam responsáveis por atribuir, no filme animado, parte do grau de referencialidade geral do enunciado por meio do estabelecimento de figuras e ícones. A existência dessas figuras/ícones vai ao encontro da definição de verossimilhança na poética clássica, que prevê que um elemento é crível quando estabelece relações com outros elementos na estrutura (Cf. ARISTÓTELES, 2003). Dessa forma, a referencialidade faz a manutenção do próprio contrato fiduciário, por assegurar a credibilidade enunciativa<sup>21</sup>. Apenas assim, como será possível observar, o enunciador permite que o enunciatário seja persuadido a não apenas crer na inteligibilidade do filme, mas a sentir as sensações materiais postas em rede.

Portanto, se a existência da relação referencial é crucial na efetividade da comunicação, também se afirma que a intensidade da percepção sensorial possui um papel determinante no fazer persuasivo. Nem só de referência é composta a imagem (assim como qualquer outra linguagem), mas também de fatores que levam a uma apreensão direta de qualidades sensíveis, sem intermédio de referências. Interessa averiguar, primeiramente, qual a parcela plástica responsável pela referencialidade e qual a parcela responsável pela sensorialidade, para depois sistematizar a mesma relação nas outras linguagens.

---

<sup>21</sup> O contrato fiduciário é estabelecido entre enunciador e enunciatário a fim de que este último se deixe convencer integralmente pelo que está sendo enunciado, a fim de que ele acredite na palavra do enunciador, transitando entre o mero PARECER-real da enunciação para o SER-real (Cf. GREIMAS; COURTÉS, 2013, p.208-209).

Oliveira institui três níveis de pertinência no PE de semióticas chamadas pictóricas, semióticas plásticas referenciais. Compreendendo o ícone, “imagem do mundo”, como grau máximo da referencialidade, ele se alocaria no nível superficial; a figura, referência parcial, teria vez no nível intermediário; e o nível profundo seria o dos formantes das unidades plásticas.

Assim, partindo-se do estudo dos ícones manifestos no nível superficial da expressão, das figuras, que se manifestam no nível intermediário, chega-se ao dos traços não-figurativos, os formantes, no nível da estrutura profunda do plano da expressão (OLIVEIRA, 2004, p.118)

Para elencar tais formantes plásticas, é preciso entender que, para haver uma estrutura concisa, deve existir uma sorte de elementos chamados constituintes e uma sorte de elementos chamados caracterizantes, existentes no PC como unidades do conteúdo e no PE como unidades da expressão. Enquanto os constituintes constroem a arquitetura geral do enunciado, os caracterizantes os aspectualizam, dando-lhes direção e ritmo.

Plasticamente, os constituintes dão forma à visualidade, definem os limites dos corpos plásticos (que podem ser qualquer forma geometrizável, mais figurativa), enquanto os caracterizantes (que podem ser as formas menos figurativas como a cor, a luz, etc.) aspectualizam esses corpos. Mediante a diferença e o contraste entre uns e outros constituintes e uns e outros caracterizantes, produz-se uma tensão que gera um sentido. Esses contrastes são relativos à própria materialidade, configurando uma tensão sensorial, que será averiguada adiante.

Ícones e figuras podem ser entendidos como constituintes, enquanto a maioria das categorias plásticas tende a compor a dimensão caracterizante. Um corpo plástico será caracterizado por mais ou menos luminosidade, tal ou tal cor e tal ou tal posição na tela, e constituído pela sua extensão espacial, seus contornos, responsáveis por grande parte de sua referencialidade.

As formas de contorno, de posição, de cor, de luz, de textura e de direção podem ser encontradas sistematizadas por trabalhos de semiótica plástica, como visto em Floch (1987, 1995a, 1995b), Oliveira (2004), Silva (2004), Pietroforte (2009), Silva (2014), entre tantos outros. Alguns desses formantes são mais recorrentes nos enunciados plásticos, despontando como essenciais. Eles são as categorias eidética, topológica e cromática.

- A categoria eidética diz respeito ao contorno, à formação geometrizável, apontando formas ora mais circulares, ora mais retilíneas, ora mais contingentes, etc.;

- A categoria topológica diz respeito à posição dos corpos eidéticos no espaço do enunciado, se mais altos, se mais baixos, mais lateralizados, etc.;
- E a categoria cromática diz respeito à composição da cor.

Deve-se concordar não poder ser a cromática uma categoria essencial de qualquer enunciado plástico, tendo em vista que textos construídos em escala de cinza carecerão de cor. Nesse cenário, surge a categoria luminosa, que diz respeito ao brilho, à clareza e à escuridão, que já se mostra caracterizante pressuposto da própria cor, já que o [vermelho], por exemplo, por ser mais claro ou mais escuro, mais brilhante ou mais opaco.

Há ainda a sistematização de outras categorias, como a matérica, relativa à textura, no caso de composições visuais táteis (OLIVEIRA, 2004, p.119). Também é válido citar as categorias de direcionalidade, como a frontalidade (voltado para frente), a inferatividade (voltado para baixo), a lateralidade (voltado para o lado), a superatividade (voltado para cima) e a perspectividade (voltado para fora ou para dentro), que são, na realidade, uma descrição mais apurada dos posicionamentos topológicos, porquanto /superativo/, por exemplo, não é /alto/, mas pretende-se /alto/, etc. (SILVA, 2004, p.195).

Quando houver mais figuratividade, o corpo plástico implicará uma comunicação predominantemente referencial, “apontando” seu referente no mundo natural/construído. Mas, havendo maior enfoque sensorial, pode-se entender a insurgência da rede material, apelando não para aquilo que o signo plástico representa, mas para aquilo que o signo plástico é, segundo seus aspectos sensoriais, formal e substancialmente, destacando-se os elementos caracterizantes (a cor, a luminosidade, a textura, etc.).

Um exemplo conveniente é da representação de uma maçã. Quanto mais realista, enquanto mantém os contornos típicos de uma maçã, em formato arredondado, mais o corpo plástico “apontará” para o conceito “maçã” (ver ilustração 1, quadro 1). Quanto mais abstrato, mantendo apenas a cor vermelha disposta sem contorno, já não se trata mais de uma maçã, porque a referência se perdeu e a única representação é a da sensação da cor (ver ilustração 1, quadro 2). Certamente, uma pintura de uma maçã pode ser tanto figurativa quanto sensorial, apelando tanto para a referencialidade inteligível quanto para a apreensão sensorial das qualidades plásticas, como padrões geométricos que são indiferentes ao conceito de “maçã” e nuances de luminosidade e de cores (ver ilustração 1, quadro 3)<sup>22</sup>.

---

<sup>22</sup> Imagens obtidas em pesquisa na internet. Disponíveis em: <<http://www.viveiroflorabrasil.com.br/site/wp-content/uploads/maca.jpg>>; <[http://www.lojadopapel.com.br/images/produtosZoom/scrapbook-color-plus-](http://www.lojadopapel.com.br/images/produtosZoom/scrapbook-color-plus-55)

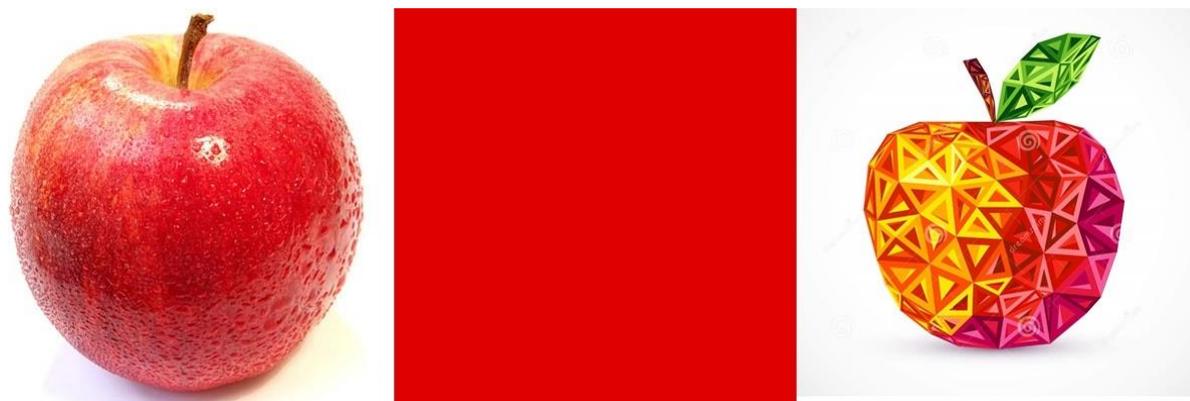


Ilustração 1: Exemplos de referencialidade e sensorialidade.

De forma geral, todos os formantes podem se apresentar como caracterizantes e como constituintes das figuras de nível intermediário, tudo depende da dinâmica imposta. Ao falar em plasticidade, não se fala apenas em enunciados pictóricos, mas também em enunciados plásticos ditos abstratos, sem figuratividade. Nestes casos, alguns elementos se elencariam constituintes, e outros, caracterizantes deles. Os constituintes, automaticamente, avançam para a superficialidade plástica, ao se revelarem, talvez, não necessariamente figurativos, mas figurais, conforme estabelece o *Dicionário de semiótica* (GREIMAS; COURTÉS, 2013, p.212), no sentido de revelarem formas passíveis de se gerar figuras/ícones, gerando referência parcial. Da mesma sorte, é a dinâmica textual, o fazer enunciativo, que estabelece a predominância ou recessividade da referencialidade e da sensorialidade.

A fim de sistematizar os níveis propostos por Oliveira conforme o que foi observado sobre a plasticidade até aqui, pode-se chegar à seguinte proposta: um nível figurativo e um nível icônico, respectivamente, intermediário e superficial, segundo a proposta de Oliveira, que expressam, materialmente, a figurativização do nível discurso PC, e um nível de caracterizantes responsáveis pela formação do corpo plástico (ver tabela 3).

<b>planos</b>	<b>Função</b>	<b>Níveis</b>	<b>Formantes</b>
expressão	Referencialização	Iconizante	Ícones
		Figurativo	Figuras
	Formação	Caracterizante	Contorno, posição, cor, luz, textura, direção, etc.

conteúdo	Semantização	Discursivo	Figurativização e percurso figurativo
	Forização	Fundamental	Semas

Tabela 3: Níveis de pertinência da semiótica plástica.

O uso crucial do termo função diz respeito ao “aspecto produtivo e dinâmico da atividade da linguagem” (GREIMAS; COURTÉS, 2013, p.224), conforme definição apresentada por Hjelmslev (HELMSLEV, 1975, p.39-45). A função, então, de figurativização é nada a mais que a dinâmica da formação de referências na expressão, delimitada pela ação de seus funtivos, a iconização e a figurativização, assim como a função de formação de elementos plásticos se pauta, se delimita, nos funtivos de contorno, posição, cor, luz, etc., conforme indicado na tabela acima.

A outra face da substancialidade visual do desenho animado é uma sorte de categorias estranhas à semiótica plástica, formas diferentes de discriminação do contínuo visível, a semiótica cinematográfica. Além da formulação de gramáticas diferentes para a plasticidade e para a cinematografia, várias distinções e sistematizações comprovariam a existência de uma linguagem típica do cinema. Em primeiro lugar, enquanto a textualização plástica vale-se unicamente de uma dimensão espacial, o texto cinematográfico dispõe-se em uma dimensão temporal. Pietroforte expõe a questão desses dois tipos de organização textual, chamados por ele de formas de “manifestação”:

Nessa proposta, há semióticas manifestadas cronologicamente, como a música e as línguas naturais; ou manifestadas topologicamente, como a pintura, a escultura e a fotografia. Há ainda as complexas, como a história em quadrinho, a ópera, o cinema (falado ou mudo) e a escrita (pois dispõe, no espaço, uma semiótica própria do tempo). A proposta de sistematizar os conjuntos significantes em sequência vs. em paralelo [...] resolve o problema de definição de sincretismo desviando-se dela: fala-se em complexificação entre *em sequência* vs. *em paralelo*, e não em sincretismo entre linguagens diferentes. (PIETROFORTE, 2008, p.106)

Claramente, uma semiótica cinematográfica pertence aos tipos textuais em *sequência*. Os aspectos próprios da cinematografia, podendo ser conferidos em Rodrigues (2007, p.25-48), são apreensíveis apenas no contínuo temporal.

As categorias que poderíamos identificar pertencentes a essa linguagem são:

- alguns tipos de planos<sup>23</sup>, isto é, de “imagem entre dois cortes [...] o tempo de duração entre ligar e desligar a câmera a cada vez” (p.26), quando expressam movimento, no caso em que a câmera, campo de presença do sujeito da enunciação, “segue” um ator<sup>24</sup>;
- os ângulos que expressam movimento, ou seja, os movimentos da angulação;
- a montagem, “ordenação final dos planos e ritmo, tempo final do filme e acentuação dramática das cenas” (p.48);
- a cena, o conjunto de planos;
- e a sequência, conjunto de cenas.

Cena e sequência são termos extremamente solidários a programa e a percurso narrativo, como se fossem compusessem os níveis equivalentes, no PE, do nível semionarrativo do PC. Entendemos por programa narrativo a alteração de um a outro estado, em que se dinamiza a condição conjunta do actante-sujeito com o actante-objeto. O percurso, por sua vez, é a “sequência hipotáxica de programas narrativos [...] um encadeamento lógico em que cada PN é pressuposto por um outro PN” (GREIMAS; COURTÉS, p.344). A sequência, sendo o “conjunto de cenas” (RODRIGUES, 2007, p.26), equipara-se ao percurso narrativo, assim como a cena, enquanto lugar temporal em que os elementos da expressão se transformam, revestindo textualmente e materialmente os actantes do PC, configura o equivalente ao programa.

Nota-se que, assim como no caso da semiótica plástica, alguns componentes do PE cinematográfico “representam”<sup>25</sup> textualmente componentes discursivos do PC em uma relação de dependência integral (ver tabela 4). A montagem, como nível que ordena cenas e sequências, tem a função processual de sintagmatizar o filme, relacionando-se à ordenação dos programas e dos percursos narrativos. A focalização, por sua vez, vale-se do nível que

---

<sup>23</sup> Plano, como categoria cinematográfica, não se confunde com plano, nível de pertinência semiótica.

<sup>24</sup> Pode parecer que há uma contaminação de discurso de produção na análise do discurso produto, mas a impressão se desfaz com algumas especificações basais. A câmera que segue é apenas metonímia para o seguir visual proporcionado pelo enunciador, que não possui câmera, senão um poder enunciativo de mobilizar a imagem oferecida ao enunciatário. O ator seguido é realmente um ator no sentido do nível discursivo, revestimento figurativo dado ao sujeito proveniente do nível narrativo. Da mesma sorte, a semiotização dos termos de outras áreas permite a plena compreensão da análise.

<sup>25</sup> As aspas evidenciam que a relação PC-PE (ou vice-versa) já está prevista desde a origem da Linguística. É o princípio de interdependência, tomada como arbitrária ou motivada, a depender da preferência teórica, entre os níveis, consequência do mesmo tipo de relação encontrada no interior do signo linguístico.

ordena os ângulos, tendo por conteúdo a espacialização enunciativa, a visão do enunciador/enunciatário sobre a cena.

<b>planos</b>	<b>Função</b>	<b>Níveis</b>	<b>Formantes</b>
expressão	Sintagmatização	Montagem	Cenas e sequências
	Focalização	Enquadrante	Planos
		Perspectivante	Ângulos
conteúdo	Espacialização enunciativa	Discursivo	Ponto de visão do sujeito da enunciação
	Narração	Narrativo	Programas e Percursos narrativos

Tabela 4: Níveis de pertinência da semiótica cinematográfica.

Há ainda aspectos que podem ser observados no filme pausado, em *paralelo*, de actualização unicamente espacial, como a maioria dos planos e dos ângulos da câmera. Quando eles não expressam movimento, compõem apenas uma categoria geral de direcionalidade do sujeito da enunciação (enunciador/enunciatário) que vê/expõe de tal ou tal perspectiva, configurando-se como categoria plástica.

A impressão da impossibilidade da ausência da dimensão espacial no cinema deve-se ao fato de uma semiótica cinematográfica (em *sequência*) depender sempre de uma plasticidade (em *paralelo*) contida dentro do plano enquadrante. A linguagem plástica tem, portanto, caráter de pressuposto do cinema, podendo existir autonomamente, quando, para o cinema, a autonomia não existe, sendo ele uma linguagem dependente sempre de uma enunciação sincrética.

Assim, a cinematografia torna-se um caracterizante, empreendendo seus sentidos sensoriais aos sentidos sensoriais da plasticidade, esta sendo o constituinte do enunciado sincrético, como se fosse operada uma conotação do cinema para a imagem. Se a cinematografia for uma função, a plasticidade será, assim, um de seus funtivos.

O contrário se atesta do ponto de vista do sentido semântico, já que o cinema parece ter pouca referencialidade. Nesse caso, o discurso da imagem tem soberania por sua constituição tipicamente figurativa no desenho animado. Os formantes cinematográficos, plano, ângulo, montagem, cena e sequência, apontam para a construção textual, enaltecendo a sensorialidade da concatenação de cenas e da abrangência e da perspectiva da visão.

Como exceção, é válido pontuar que há casos em que um plano-enquadramento figurativiza o olhar de um sujeito, no caso o enunciador, ou figurativiza uma câmera que filma e que existe tanto enunciativa quanto enuncivamente.

E, em última instância, a cinematografia pode possuir sentido prático. Se o sujeito da enunciação do filme animado escolhe focar uma personagem, é para dar ênfase a essa personagem e sua ação, enquanto, ao dar amplitude ao enquadramento, o sentido prático é de dar um campo de apreensão maior para o enunciatário e reforçar a globalidade da cena.

## 2.2 Materialidade sonora

O som do desenho animado ocorre de três maneiras. Uma delas é a representação icônica de sons do ambiente e dos animais e efeitos sonoros dos movimentos, como o barulho da chuva, um rugido e o som de uma pancada. Outra é a expressão falada da linguagem verbal, responsável, tal qual a figuratividade plástica, por grande parte da semântica referencial do texto. E a última é a estrutura estritamente musical da trilha de fundo e das canções, com articulações semióticas próprias.

Percebe-se que, na música, grande parte dos contrastes de expressão baseia-se em categorias simples do som: altura (agudo vs. grave), duração (longo vs. breve), intensidade (piano vs. forte) e timbre (a identidade sonora, o instrumento fonte), como apontados em trabalhos de semiótica musical (DIETRICH, 2008; CANDEIAS; PIETROFORTE, 2008), e, além dessas, a densidade, apontada por Dietrich (2008, p.48), que diz respeito à quantidade de sons (timbres e/ou notas) soando em um mesmo intervalo de tempo. Esses elementos, todos estruturados *em sequência*, temporalmente, compõem as possibilidades de realização de qualquer enunciado musical, o eixo paradigmático dessa linguagem.

Em relação à organização sintagmática, as combinações ocorrem em diversos níveis gerativos, constituídos por caracterizantes paradigmáticos, conforme visto em Dietrich (DIETRICH, 2008, p.48-112) (ver tabela 5).

	Nível (Constituintes)	Caracterizantes
6	Macroforma (Seções)	Tema, improviso, introdução, interlúdio, coda.
5	Forma	Parte A, B, C, etc.
4	Frase	Suspensivas, conclusivas, lineares, etc.
3	Célula	Sincopadas, lineares, sinuosas, etc.
2	Intervalo	Ascendente, suspensivo, descendente.
1	Nota	Altura, duração, intensidade, timbre.

Tabela 5: Níveis de descrição musical, adaptada a partir de Dietrich (DIETRICH, 2008, p.112).

As notas agrupam-se de forma a revelar intervalos, que são as diferenças de frequência (altura) entre elas. Os intervalos podem estabelecer a ascensão e o alongamento, a suspensão e

a manutenção ou o descenso e o encurtamento das alturas. No nível acima, a nota e o intervalo compõem células, que se juntam em frases.

As frases, então, proporcionam um grau de andamento perceptível segundo sua prosódia musical. Elas podem criar uma suspensão momentânea da melodia, uma conclusão da ideia musical ou apenas seguir sem alterar a entoação, segundo as relações harmônicas estabelecidas entre uma frase e outra, isto é, a relação de tensão física entre as frequências (Cf. DIETRICH, 2008, 149-195).

As frases compõem partes, e estas compõem seções. Essas unidades maiores são delimitadas pelas reiteraões melódicas, um motivo musical, uma melodia identitária. As alterações de identidade são responsáveis por quebrar o contínuo musical e formalizar todos os níveis de pertinência desenvolvidos por Dietrich.

A forma gráfica desses formantes musicais é imprescindível para a citação das canções no momento de análise dos filmes, a partir de partituras de canto oficiais da Disney. Portanto, cabe a explanação da estrutura de uma partitura nesse momento do trabalho. Ressalta-se, antes, a opção por não utilizar os diagramas propostos por Tatit em sua obra, que se deve ao fato de eles, basicamente, trocarem a grafia da nota musical pela grafia da sílaba verbal a fim de dar ênfase aos intervalos. Os diagramas, entretanto, não expõem os formantes de duração do som, importantes para o trabalho.

A partitura é apenas uma representação gráfica do som, e não a música em si. Trata-se, inclusive, de outro enunciado. O enunciado de partitura é plástico e verbal e tem suas próprias maneiras de significar. Ele é pertinente, aqui, apenas na medida em que representa as qualidades e as dinâmicas musicais.

A nota musical distingue-se, em sua grafia, pela duração e pela altura. No tocante à duração, a unidade não é uma medida absoluta de tempo, mas uma medida relacional, pois a duração de uma nota depende da medida de 1 tempo convencionalizada na própria peça, como se o tempo refletisse a disposição sensível da *performance* musical, a pulsação. Cada desenho de nota possui uma fração de tempo relativa à outra nota e ao andamento geral da música. A nota que possui o tempo inteiro, 4/4, é a semibreve, e, a partir dela, depreendem-se notas menores (2/4, 1/4, 1/8, etc.) (ver partitura 1). Os silêncios, representados na segunda pauta, também são marcados, tendo o mesmo método de ordenação que as notas quanto à sua duração.



Partitura 1: Durações de notas e intervalos de silêncio.

A altura, por sua vez, é uma marcação absoluta, mas não medida em hertz, como é feito com a frequência sonora de um ponto de vista físico, e sim em tons. Na música, as conhecidas sete notas estabelecem, entre si, contrastes de tom que permitem a diferenciação entre uma e outra (ver gráfico 3).

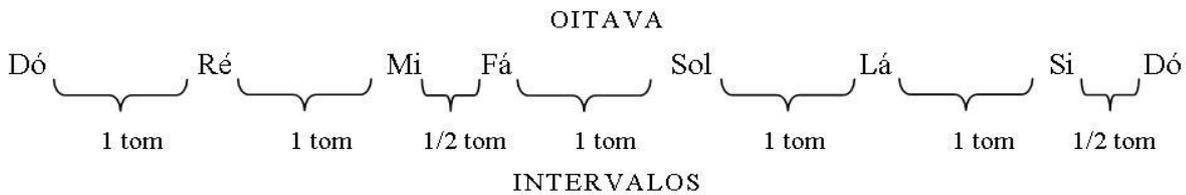
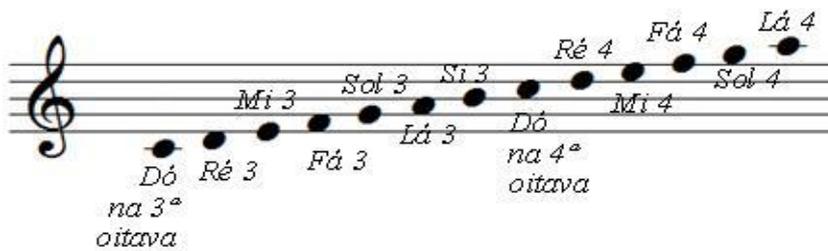


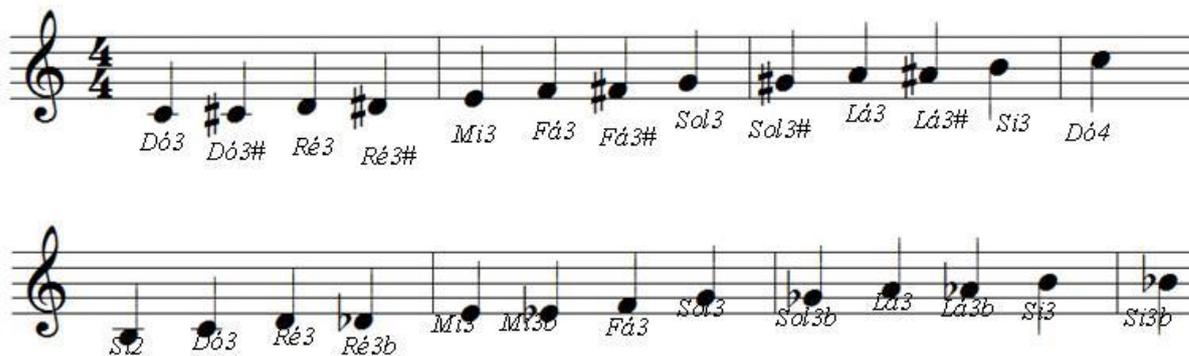
Gráfico 3: Intervalos de frequência (em tons) entre as notas de uma oitava.

O termo oitava se refere ao conjunto de oito notas (de “dó” a “dó”, de “sol” a “sol”, etc.). A cada oitava, a frequência aumenta, podendo ir para cima (mais agudo) ou para baixo (mais grave). A abrangência média com a qual geral da Disney lida, sua tessitura, vai do “dó” da terceira oitava ao “lá” da quarta oitava. No sistema de clave de sol, as notas são representadas da seguinte forma (ver partitura 2):



Partitura 2: Tessitura média da Disney representada na clave de sol.

Conforme necessário, adicionam-se linhas e espaços além dos limites da pauta para indicar notas mais altas ou mais baixas. Outro aspecto a apontar é o fato de o intervalo de 1 tom poder ser dividido em  $\frac{1}{2}$  tom, o que indica a presença de uma nota intermediária. Essas notas são apontadas com acidentes antes da nota grafada, o sustenido “#”, para indicar  $\frac{1}{2}$  tom acima, ou o bemol “b”, para indicar  $\frac{1}{2}$  tom abaixo (ver partitura 3).



Partitura 3: Acidentes.

Note-se que entre “mi” e “fá” e entre “si” e “dó” não existem notas intermediárias, porque seu intervalo já é de  $\frac{1}{2}$  tom apenas. Vale dizer, ainda, que um “dó3#” equivale a um “ré3b”, pois, ao passo em que um avança  $\frac{1}{2}$  tom, o outro regride, sendo formas de representação da mesma altura, tal como um “lá3b” tem a mesma frequência de um “sol3#”.

Por fim, quando o acidente é colocado junto à clave, entende-se que as notas a que aquela posição na pauta equivale sofrerão o mesmo acidente. Por exemplo, se o sustenido for colocado no lugar de uma nota “dó” na pauta, todas as notas “dó”, de quaisquer oitavas, serão produzidas  $\frac{1}{2}$  tom acima. O bequadro “ $\natural$ ” anula o acidente da nota que ele antecede (ver partitura 4).



Partitura 4: Acidentes relacionados à escala.

Retornando à semiotização da música, um dos caminhos de compreensão da estrutura é a semiótica da canção desenvolvida por Tatit (TATIT, 2007, 2011; TATIT; LOPES, 2008).<sup>26</sup> Partindo da leitura semântica da letra da canção, Tatit propõe um estrato narrativo para o conteúdo cancional expresso musicalmente. Desse estrato narrativo, dá-se enfoque para o estado juntivo do sujeito com seu objeto. O semioticista observou que, enquanto, na letra, o sujeito estava mais ou menos disjungido com seu objeto-valor, criava-se, na música, um regime textual de celebração da junção ou um percurso de busca mediante a disjunção.

Surge, então, um estrato tensivo do conteúdo. Admitindo-se uma profundidade de intensidade relativa à junção do sujeito com o objeto-valor, correlata à proximidade que ele mantém com o objeto, medida em termos de extensidade, encontra-se os lugares tensivos da celebração e da busca (ver gráfico 4).

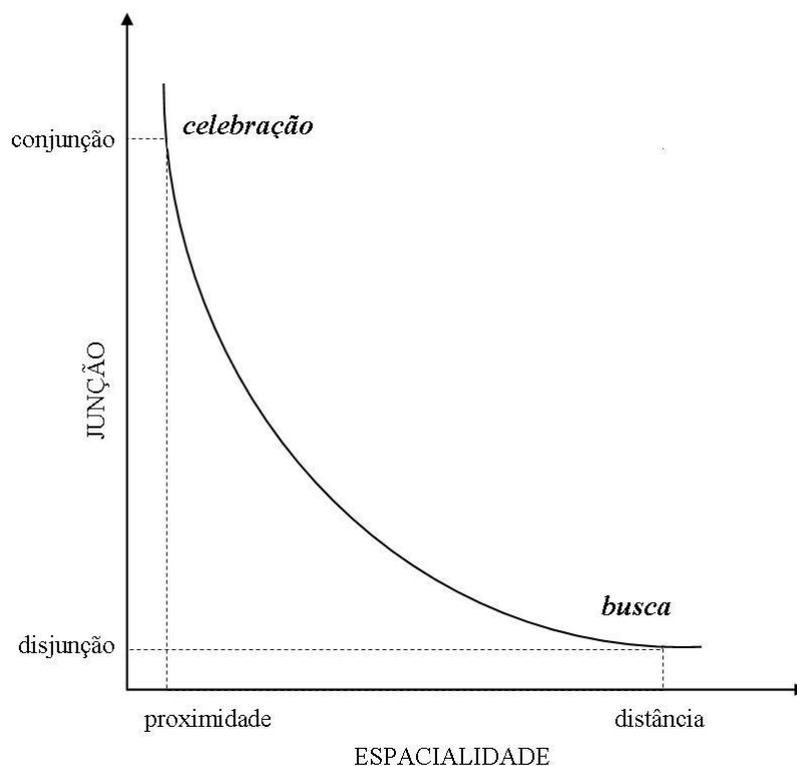


Gráfico 4: A celebração da junção e a busca pelo objeto como conteúdo cancional segundo os estudos de Tatit (TATIT, 2007, 2011).

<sup>26</sup> É preciso apontar, logo de início, que Tatit propõe, ao longo de sua obra, um modelo teórico de metasemiótica especificamente da canção, mais propriamente da canção popular brasileira. O enunciado cancional é sempre um enunciado sincrético, pois mobiliza a linguagem musical e a linguagem verbal.

Musicalmente, uma série de formantes proporciona o nível equivalente, no PE, à essa tensão e à essa junção. A respeito da celebração, chamada de tematização melódica, vê-se que,

Na letra, exalta-se a mulher desejada, a terra natal, a dança preferida, o gênero musical, uma data, um acontecimento, enquanto na melodia manifesta-se uma tendência para a formação de motivos e temas musicalmente complementares: aceleração do andamento, valorização dos ataques consonantais e acentos vocálicos (conseqüentemente, redução das durações) e procedimentos de reiteração. (TATIT; LOPES, 2008).

No caso da busca por um objeto, regime chamado de passionalização melódica, tem-se

Uma interação baseada no restabelecimento dos elos perdidos. Na letra, temos em geral a descrição dos estados passionais que acusam a ausência do outro, o sentimento (presente, passado ou futuro) de distância do outro, de perda, e a necessidade de reconquista. Enquanto na melodia manifestam-se direções que exploram amplamente o campo de tessitura (de praxe, mais dilatado), servindo-se mais uma vez de decisões musicalmente complementares: desaceleração do andamento, valorização das durações vocálicas, sobretudo para definir pontos de chegada – portanto, a direção – dos segmentos melódicos, e, por fim, a prevalência da desigualdade temática. Tudo ocorre como se a distância entre sujeito/sujeito ou sujeito/objeto, relatada na letra, se convertesse em percurso de busca na melodia. Quanto menor o grau de uniformidade dos motivos, maior a distância entre os elementos melódicos (no sentido de que a melodia da canção, em última instância, procura a si própria e se encontra nos processos de reiteração) e maior o caminho a percorrer. (TATIT; LOPES, p.21-22)

Esses dois modos de textualização da música apontam, na verdade, para dois polos, tendo em vista que eles não se apresentam exclusivamente, mas de maneira dominante ou recessiva (TATIT; LOPES, 2008, p.23).

Tatit ainda aponta a figurativização da locução, que ocorre mediante a atenuação dos regimes de celebração e de busca, quando a canção passa a ser mais falada do que cantada. Logo, a figurativização é a negação simultânea da tematização e da passionalização melódicas, estabelecendo um cenário não-musical. Já que uma composição musical se baseia na exploração dos recursos melódicos, a locução figurativizada pode ser entendida como o rompimento da essencialidade musical, dando o foco ao ato, à prática, e, por conseguinte, ao sujeito que canta, ao espaço onde se canta e ao tempo em que se canta (componentes discursivos do PC), ao invés de dar foco à sensorialidade da própria música.

No paradigma musical, os recursos que operam a tematização ou a passionalização, que, configuram regimes concentrados ou extensos respectivamente, são os mecanismos de reiteração e de progressão e de involução e evolução das frases melódicas.

Deve-se observar que a reiteração ainda pode apresentar pequenas oscilações na identidade melódica, propiciada por pequenas gradações sutis na frequência das notas. Da mesma sorte, a progressão, mesmo alterando a melodia ao longo das partes e das seções da música, pode criar previsibilidades e um ritmo de alternância.

Esses mecanismos podem ser esquematizados na seguinte tabela, organizando-se, inclusive, os formantes como centrais, responsáveis por dar identidade ou alteridade às sequências melódicas, e como complementares, responsáveis tanto pela identidade quanto pela alteridade sonora. Note-se a interação dos dois regimes, como os mecanismos centrais de um são complementares do outro e vice-versa, demarcando o modo de presença como dominante ou recessivo (ver tabela 6). Note-se que, apesar dos recursos de ruptura e reiteção da melodia contribuírem com a construção de identidade e alteridade na música, é a face rítmica, da distribuição temporal e da *performance* musical, que define a aceleração e a desaceleração da peça sonora. Deve-se entender que quanto mais rápida for a reprodução, menos foco têm as diferenças de frequência, enquanto, quanto mais lenta a *performance* do instrumentista, mais são notadas essas diferenças.

		<b>CONCETRAÇÃO</b> (aceleração de base)			
<b>Função</b>		<b>Formantes</b>		<b>Função</b>	
		<b>Centrais</b>	<b>Complementares</b>		
<b>Identidade</b>		<i>tematização</i>	<i>desdobramentos</i>	<b>Alteridade</b>	
		<i>refrão</i>	<i>outras partes</i>		
		<i>gradação</i>	<i>transposição</i>		
		<i>graus imediatos</i>	<i>salto intervalar</i>		
		<b>Complementares</b>	<b>Centrais</b>		
		<b>Formantes</b>			
		<b>(desaceleração de base)</b>			
		<b>EXPANSÃO</b>			

Tabela 6: Formantes dos regimes musicais de concentração e de expansão, adaptado a partir de Tatit e Lopes (TATIT; LOPES, 2008, p.26)

Saltos intervalares e graus imediatos dizem respeito às alterações da frequência entre uma nota e sua imediata sucessora:

Graus imediatos e saltos intervalares são fenômenos pertinentes ao segundo nível, o do intervalo. Eles manifestam diretamente o estado tensivo da categoria conjunta: quanto menor o intervalo, maior a percepção de conjunção. O ouvido percebe a diferença entre as frequências de cada uma das notas de um intervalo: intervalos maiores exigem um maior esforço de transformação da onda sonora. Da mesma maneira, direções descendentes

sugerem repouso, assim como inflexões ascendentes apontam para um aumento da tensão. A oposição se dá então na medida da velocidade desta inflexão: lenta nos graus imediatos, acelerada nos saltos intervalares. (DIETRICH, 2008, p.113)

A tematização e o desdobramento são fenômenos do nível das células. Um motivo musical apresentado pela sucessão de notas em uma célula, quando repetido, gera a tematização melódica, e, quando ocorrem alternâncias nas frequências dessas notas, ou em suas durações, obtém-se um desdobramento do tema previamente apresentado<sup>27</sup>. A tematização pode ser melódica ou rítmica (assim como existe desdobramento melódico ou rítmico). No primeiro caso, trata-se da frequência das notas, se são mais agudas ou mais graves, no segundo, da duração e como as diversas durações instituem uma identidade rítmica.

As gradações e as transposições são ocorrências análogas aos graus imediatos e aos saltos intervalares, mas próprias do nível das frases, em que a sequência de células ascende ou desce de maneira gradativa, ou é transposta para uma oitava acima ou abaixo de maneira abrupta.

O refrão e as outras partes, por sua vez, são análogos à tematização e ao desdobramento, respectivamente, mas pertinentes ao nível da macroforma. O refrão é a sequência de frases que se repete, equivalente ao refrão verbal em uma canção, e as outras partes são a (re)exposição de um tema musical com alteração em sua estrutura.

Essas dinâmicas entre os constituintes musicais institui uma regência da intensidade do andamento sobre a extensidade temporal da matéria sonora. Indo às subdimensões das profundidades de Zilberberg (ver tabela 7), pode-se notar que a valência da expressão musical ocorre entre o *elã* do andamento e o *elã* da temporalidade.

<b>Andamento</b>	<i>foremas</i>	<b>aspecto</b>			
	<b>elã</b>	<b>minimização</b>	<b>atenuação</b>	<b>restabelecimento</b>	<b>exacerbação</b>
		inércia	lentidão	rapidez	vivacidade
<b>temporalidade</b>	<i>foremas</i>	<b>aspecto</b>			
	<b>elã</b>	<b>minimização</b>	<b>atenuação</b>	<b>restabelecimento</b>	<b>exacerbação</b>
		efêmero	breve	longo	eterno

Tabela 7: subvalências de andamento e temporalidade, extraído de Zilberberg (Zilberberg, 2006b, p.186-187).

<sup>27</sup> Não se deve confundir a tematização como dinâmica musical com a tematização relativa a um estrato semântico do PC.

A correlação mostra-se inversa, pois quanto mais longa a duração da unidade sonora, mais lento o andamento dispensado a ela pelo sujeito, e, quanto mais breve for a duração, mais viva a intensidade (ver gráfico 5).



Gráfico 5: O regime de concentração ou tematização e o regime de expansão ou passionalização na expressão musical segundo a valência andamento-temporalidade.

Depreendem-se, assim, três tipos de formantes da expressão musical, do mais profundos aos mais superficiais: as formas da constituição física e sensorial do som e das propriedades das notas; as formas da sintaxe da musical, que ordena os formantes do nível anterior em sequências; e as dinâmicas de interação, que subsidiam a concentração e a expansão melódicas e rítmicas (ver tabela 8).

Planos	Função	Níveis	Formantes
expressão	Ritmização	Dinamizante	tematização, refrão, graduação, graus imediatos, desdobramentos, outras partes, transposição e salto intervalar
	Sintagmatização	Constituinte	seções, parte, frases, células, intervalos e notas
	Formação	Caracterizante	altura, duração, timbre e intensidade <sup>28</sup>
conteúdo	Narração	Narrativo	actantes e estados juntivos
	Tensificação	Missivo	parada e parada da parada, fazer remissivo e fazer emissivo
		Tensivo	Valor tensivo

Tabela 8: Níveis de pertinência da semiótica musical-cancional segundo a proposta de Tatit.

<sup>28</sup> Densidade, apesar de ser um termo apresentado junto às propriedades da nota, manifesta-se no nível constituinte, em que os sons se mostram em conjunto, operando mais ou menos densos, mais ou menos plurais.

Quanto aos níveis de PC relativos à expressão musical, além da tensão e da junção, há o nível missivo, pressuposto do nível tensivo, como já aponta Tatit (Cf. TATIT, 2007, p.129-191), formulado a partir de Zilberberg (ZILBERBERG, 2006a, p.129-147). Nesta dimensão, existem a parada e a parada da parada, constituídas, respectivamente, pela remissividade e emissividade. A primeira configura a retensão (expansão rítmico-melódica), em que o tempo é o da espera, é o tempo que não passa, chamado de cronopoiético, e o espaço é fechado, limitador da ação. A segunda configura-se a partir da distensão (concentração rítmico-melódica), com o tempo do relaxamento, aquele que flui sem dificuldade, cronotrófico, e o espaço é aberto, isto é, não limita os fazeres nem a conjunção do sujeito com o seu objeto.

Ainda é preciso que se sistematizem os mecanismos musicais para a face verbal, a fim de lidar propriamente com uma semiótica da canção. A linguagem verbal é sonora e possui, em sua expressão, níveis da sonorização, incluindo a prosódia e a entoação, correlatos das frases musicais. Além deles, existem certamente diversos outros níveis que transformam a acústica em língua viva e dinâmica, instituindo o percurso gerativo de sentido em sua totalidade (ver tabela 9).

<b>planos</b>	<b>Função</b>	<b>Níveis</b>	<b>Formantes</b>
<b>Expressão</b>	Sintagmatização	Sintático	funções sintáticas
	Formação	Morfológico	morfemas
		Fonológico	fonemas
	Sonorização	Prosódico	entoação, ritmo, acento
Fonador		fonos	
<b>Conteúdo</b>	Semantização	Discursivo	espacialização, temporalização, atoralização, figurativização
	Narração	Narrativo	actantes, destinação, programas e percursos narrativos
	Forização	Fundamental	semas
	Tensificação	Missivo	parada e parada da parada, fazer remissivo e fazer emissivo
Tensivo		valor tensivo	

Tabela 9: Níveis de pertinência da semiótica verbal.<sup>29</sup>

<sup>29</sup> Como é esperado um leitor conhecedor das ciências da linguagem, deve-se ressaltar que o propósito não é simplesmente reduzir a geração de sentido de uma língua a esses níveis. Pode parecer simplista e desprovido de densidade discursiva a proposta, por não apresentar, por exemplo, termos simples como dêixis, sistemicamente previstos no uso linguístico. Observa-se que esse tipo de dado, comum a todas as linguagens aqui tratadas, pertence justamente à dimensão enunciativa, a ser explorada no capítulo “Estilo”.

O mecanismo de sonorização verbal tende a criar, assim como faz a música, grupos identitários e alteritários de entonações, de acentos e/ou de modos de articulação dos fones, por meio de reiteração ou de alteração. Certamente, apenas a identidade e a alteridade da expressão linguística não garante o regime de concentração e expansão, pois, para isso, a música deve atuar em conjunto.

Carmo Jr. (CARMO JR, 2005) propõe a discriminação da atuação da fala e da música em uma canção, por meio de uma glossemática semiótica:

Uma melodia é, assim, uma entoação cristalizada na forma de células, que têm, por isso mesmo, a capacidade de estabelecer relações de identidade e diferença típicas das sílabas. São essas relações que permitem que reconheçamos uma melodia, independentemente do andamento, timbre ou qualquer outro parâmetro. As células melódicas têm um poder de referência muito semelhante ao da palavra, mas com uma importante diferença. Na linguagem verbal, graças à função semiótica, estamos permanentemente comutando expressão e conteúdo. Na melodia, isto não é possível. A única possibilidade de desenvolvimento sintagmático da linha melódica é a alternância entre a identidade e a diferença. Uma célula é idêntica à outra, ou não. Ao mesmo tempo, uma melodia guarda as características tensivas típicas da prosódia. Não fosse isso, uma melodia não poderia ser dotada de sentido. É por acumular essa dupla função que a melodia de uma canção tem uma “vida própria”, independente do verbo de onde ela eventualmente se tenha originado. (CARMO JR., 2005, p.112-113, grifo nosso)

Isto é, a melodia e o ritmo da semiótica musical de uma canção afetam a semiótica verbal, ao fazer a letra ser cantada ao invés de falada por meio de articulações prosódicas, e criam, assim, identificações ou diferenças. O estrato verbal, por outro lado, dialoga com esse fazer tensivo dos contrastes, estabelecendo a comunhão entre o conteúdo do percurso gerativo e a expressão dos formantes sonoros, fornecendo a figurativização e narração verbais ao texto sincrético.

Entretanto, entende-se que, ainda que o *corpus* valha-se intensamente da linguagem cancional, a musicalidade estrita colabora não só com a compreensão da estrutura sonora dos desenhos, como também com a compreensão das interações intersemióticas de enunciados sincréticos em geral. Por sua vez, o sentido musical em sua articulação no desenho animado ainda não está todo pontuado, tornando plausível, a essa altura, recorrer a propostas que tratem do fenômeno musical subjacente a qualquer enunciado sincrético-musical.

### **2.3 Interações sincréticas**

Por interação, entende-se o contato entre duas grandezas. Aqui, as interações ditas sincréticas são relativas ao contato entre duas ou mais linguagens no enunciado, em termos de

expressão e conteúdo, em que se encontram, dentre as articulações intersemióticas possíveis, aquelas típicas dos filmes Disney.

Observe-se que, no caso do conteúdo da imagem, a figuratividade era imprescindível e os estratos semânticos eram inegáveis. No caso cinematográfico, por mais que não haja imprescindibilidade da figuratividade, ainda há sentido semântico pela presença dos corpos plásticos. Em contrapartida, se um rugido, o som de chuva ou a estridência de uma batida metálica referem-se, imediatamente, a determinados conteúdos, e se a letra compõe uma face referencial no texto cancional, qual seria, então, o referente de uma melodia puramente musical?

Nesse ponto de vista, há conteúdos musicais próprios apenas de expressões musicais, que escapam dos domínios semânticos das descrições verbais a respeito da música. A música, então, tem conteúdo, mas não conteúdo linguístico. (CANDEIAS; PIETROFORTE, 2008, p.137)

Justamente por colocar em debate a participação ou não de um componente semântico no processo de significação, a música proporciona reflexões cruciais para a compreensão do fenômeno sincrético. Essas reflexões podem ser encontradas no estudo feito por Pietroforte (PIETROFORTE, 2015). O semioticista brasileiro propõe uma divisão da linguagem musical em quatro tipos de regimes discursivos, próprios da construção do componente discursivo do PC, pensados a partir de Floch (FLOCH, 1995, p.183-226): o regime referencial, o oblíquo, o mítico e o substancial.

- (1) no regime musical referencial há tonicidade nos valores referenciais e atonicidade nos valores construtivos;
- (2) no regime musical oblíquo há tonicidade tanto nos valores referenciais quanto nos valores construtivos;
- (3) no regime musical mítico há atonicidade nos valores referenciais e tonicidade nos valores construtivos;
- (4) no regime substancial há atonicidade tanto nos valores referenciais quanto nos valores construtivos. (PIETROFORTE, 2015, p.105)

Portanto, os regimes constroem-se em torno da tonificação ou da atenuação de valores referenciais e de valores construtivos. São chamados de referenciais os elementos que remetem a um referente do mundo natural ou do mundo construído, por meio da figuratividade do PC, construindo o sentido por meio de processos referenciais.

Já os elementos construtivos estruturam a significação sem recorrer a processos referenciais, mas constroem o sentido por meio de processos relacionais entre os próprios. Por exemplo, funções sintáticas configuram, em uma oração, um sentido construtivo, assim como uma oposição cromática entre vermelho e verde, por colocar em relação duas grandezas,

fornece sentido construtivo. A seguir, os exemplos de cada regime explanam mais a fundo essas relações, tão bem quanto articulações musicais importantes para o fenômeno do sincretismo.

O regime referencial é constituído pelos processos conhecidos como ancoragem e etapa, ocorrendo, quando há sincretismo entre a linguagem musical e alguma outra semiótica. É de Barthes (BARTHES, 1984, p.27-41) a conceptualização de ancoragem e etapa, que são, na obra do autor, dois meios de interação entre as linguagens plástica e verbal.

Na ancoragem, quando a imagem apresenta certa polissemia de sentidos, a semiótica verbal do *slogan*, da legenda, etc., reduz a abrangência semântica da linguagem visual, dando especificidade ao PC, por meio tanto de seu componente discursivo (espaço, tempo e atores), quanto de seu componente narrativo (actantes e programas). Diz-se, assim, que o texto plástico está ancorado ao texto verbal, como se as palavras “imobilizassem” a fluidez da imagem, criando a identificação entre as duas semióticas. No caso da etapa, não há identificação da figuratividade das linguagens, mas a relação de complementaridade entre as duas. Algo que é dito verbalmente, como no caso de uma história em quadrinhos, por exemplo, é complementado por aquilo dito pela ilustração, compondo a informação total do enunciado.

No caso musical, Pietroforte cita, como exemplo de etapa, a articulação entre os formantes musicais e a prosódia verbal da letra de uma canção, em que ambos fornecem modulações rítmico-melódicas geradoras de sentido, indo ao encontro da proposta de Tatit. Quanto à ancoragem entre, por exemplo, uma peça musical e seu título ou sua letra, se for uma canção, “[...] o conteúdo da expressão musical torna-se o mesmo conteúdo da expressão verbal — os percursos temáticos e figurativos do plano do conteúdo verbal tornam-se os mesmos da expressão musical” (PIETROFORTE, 2015, p.43).

Já no regime oblíquo, há a referência a “coisas” do mundo natural ou construído, mas aliada a mecanismos da linguagem.

Como os regimes discursivos dizem respeito à construção semântica de universos semióticos – ou seja, à construção de mundos possíveis –, no regime referencial, o mundo se parece com o “mundo das coisas”, enquanto, no regime oblíquo, o “mundo das coisas” torna-se estranho, justamente porque é desestabilizado. (PIETROFORTE, 2015, p.59)

Cita-se, como exemplo literário de regime oblíquo, o romance *A metamorfose*, de Franz Kafka, em que a aparente verossimilhança entre o mundo natural e o mundo da história se perde com a inserção de elementos que negam a referencialidade e instituem a

construtividade. Musicalmente, esse regime encontra-se na obra de Olivier Messiaen, que articula o canto de pássaros (sons referenciais ao mundo natural) em uma estrutura musical sem referente. “O discurso musical oblíquo, portanto, não diz respeito à obliquidade de conteúdos verbais, mas à obliquidade a referências sonoras, feitas por meio de discurso musical” (PIETROFORTE, 2015, P.70).

O regime mítico, abolindo a referencialidade, explicita a música como construção autônoma. Isto é, se o significado musical em posição referencial é o PC de outra linguagem e em posição oblíqua é o referente do mundo natural atualizado em forma musical, o significado como música chamada mítica é a própria música.

Em regime musical mítico, os processos de referencialização dos regimes referencial e oblíquo são suspensos, e os significados tornam-se apenas os significados de uma sintaxe musical. Em termo das relações entre temas e figuras, há apenas um percurso temático musical, responsável pela significação daquela sintaxe, fazendo com que os conteúdos figurativos – ou seja, os significados dos signos – sejam valores funcionais. Em outras palavras, em regime mítico, o plano de expressão do texto musical é formado por categorias musicais e, o plano de conteúdo, pelos valores funcionais daquelas categorias musicais de acordo com uma determinada sintaxe musical. (PIETROFORTE, 2015, p.75)

Portanto, como música pura, o significado dessa linguagem são as relações vistas anteriormente: a interação de notas e de intervalos, a fim de construir motivos sonoros que se reiteram ou se alteram, criando uma tensão baseada na oposição /identidade/ vs. /alteridade/ rítmico-melódica. Apenas no cenário cancional é que a identidade e a alteridade significam os estados juntivos do PC verbal.

Finalmente, o regime substancial ocorre quando não há nem referencialidade nem construtividade tonificadas, ou seja, quando a música, como enunciado, aponta para a produção musical, aponta para o que se chama, em semiótica, de cena enunciativa, salientando os instrumentistas, os instrumentos, etc., que passam a atuar como sujeitos do discurso. Em suma, esse regime enuncia seu próprio discurso de produção.

Desse ponto de vista, quando a ênfase discursiva da música recai sobre a cena enunciativa – ou seja, recai sobre a realização do rito de execução musical propriamente dito –, a música passa a significar em regime substancial. (PIETROFORTE, 2015, p.95-96).

Do ponto de vista da continuidade dos regimes, isto é, sua atuação mútua em posição dominante e recessiva, o valor musical é formado pela valência de referencialidade vs. construtividade (ver gráfico 6).

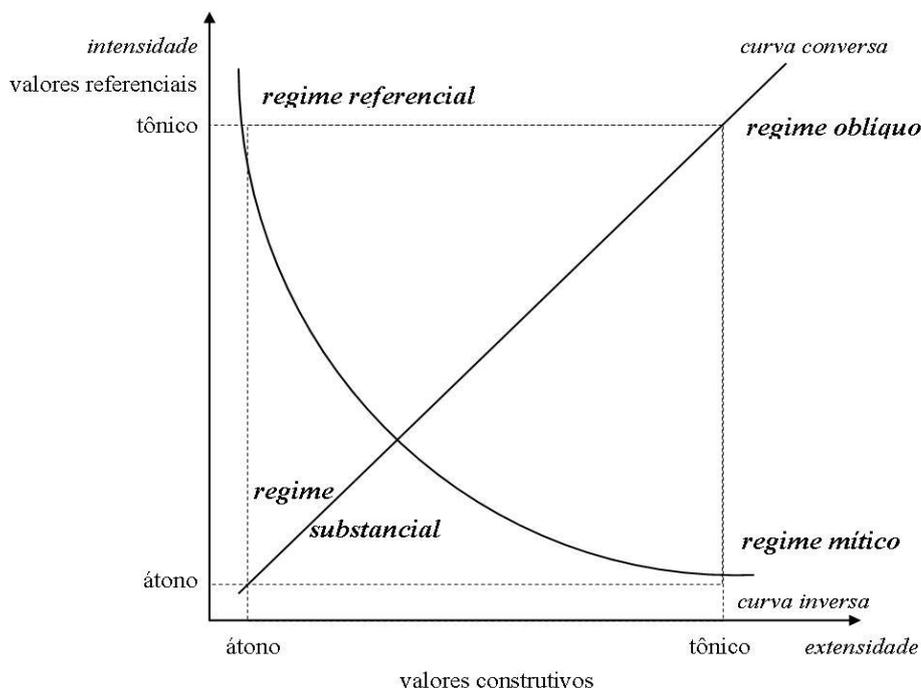


Gráfico 6: Continuidade dos regimes musicais, extraído de Pietroforte (PIETROFORTE, 2015, p.109)

A pertinência da atenção dada aos regimes discursivos remodelados por Pietroforte está no fato de um enunciado sincrético se valer de linguagens que têm, cada uma, seus modos de discursivização próprios. A música, por exemplo, carece de um componente figurativo do PC, enquanto a imagem, como visto, baseia-se justamente na alta referencialidade, a partir da figurativização e da iconização de corpos plásticos no desenho animado. O cinema, com seus movimentos de tela, gera contrastes que também não indicam nenhuma figuratividade, mas os diálogos de um filme contam com o percurso gerativo do conteúdo em sua integralidade. Assim, postas juntas no mesmo enunciado complexo, essas linguagens apenas ganham homogeneidade, apenas ganham “liga”, frente a processos coesivos semelhantes aos da música instrumental, que giram em torno do espaço tensivo entre a referencialidade e a construtividade conceituais e sensoriais.

Um dos processos coesivos a se citar é a ancoragem, estabelecida pela referencialidade intersemiótica. Em uma aplicação mais ampla, pode-se entender que, na ancoragem, uma das linguagens não parece apresentar, por si só, especificidade semântica, mas, frente à outra linguagem, esta sim com um PC mais figurativo, “toma emprestado” o estrato semântico dela. Assim, a semiótica ancorada passa a se referir à semiótica ancorante, que especifica o PC da

primeira. Ainda seguindo o pensamento de Pietroforte, “vale lembrar, a música não significaria as ‘coisas’ do mundo ditas no texto verbal, mas significa o discurso construído nas relações entre os temas e figuras do texto verbal.” (PIETROFORTE, 2015, p.43). Isto é, a referência da ancoragem é de uma linguagem para a outra, e não diretamente aos referentes figurativos.

Tome-se, como exemplo do *corpus*, a cena da canção ganhadora do Oscar de Melhor Canção de 2014, “*Let it go*” de *Frozen: uma aventura congelante*. Na cena, a personagem Elsa caminha solitária pelas montanhas nevadas, fugida do reino por ser acusada de bruxaria, e canta uma canção que reflete seu estado atual, construindo, para si, uma nova morada. É possível identificar um percurso figurativo formado pela concatenação de /tempestade/ → /noite/ → /distância/ → /montanha/ → /neve/ → /caminhada/ → /roupas de inverno/ → /frio/ → /magia/ → /boneco de neve/ → /distância/ → /precipício/ → /ponte/ → /gelo/ → /cristal/ → /castelo/ → /teto/ → /lustre/ → /coroa/ → /dia/ → celebração/. O percurso sugere uma oposição, de nível discursivo, entre aquilo que está naturalmente dado no mundo enunciado (a montanha, a neve, o frio, etc.) e aquilo que é culturalmente construído pelo sujeito com sua magia (o boneco de neve, a ponte, o castelo, as roupas, etc.), gerando o empreendimento semântico dos temas e das figuras sobre a textualidade material a partir da polarização de /natureza/ vs. /cultura/.

Em termos cinematográficos, durante o primeiro minuto, há um único plano com diversos níveis de enquadramento. Trata-se do chamado plano-sequência, em que a câmera se desloca pelo espaço cênico. Após esse plano-sequência, que vai do enquadramento de grande plano geral (que revela toda a amplitude do espaço cênico), ganhando enfoque até um plano médio (enquadramento do ator da cintura para cima), terminando com um plano zenital (que enquadra o ator de cima para baixo em 90°).

Os cortes de planos vão ficando mais frequentes, intercalando planos próximos (que enquadram do busto para cima), planos inteiros (que enquadram todo o corpo) e mais planos médios e zenitais. Tende-se levemente a uma angulação chamada *contreponglée*, que enquadra de baixo para cima o ator que tem o foco dramático (ver ilustração 2)<sup>30</sup>.

---

<sup>30</sup> Que não se perca de vista a essencialidade em sequência da cinematografia. A captura de telas do filme retira a qualidade temporal dessa semiótica, mas ela deve ser pressuposta na transformação das qualidades de enquadramento e de angulação.

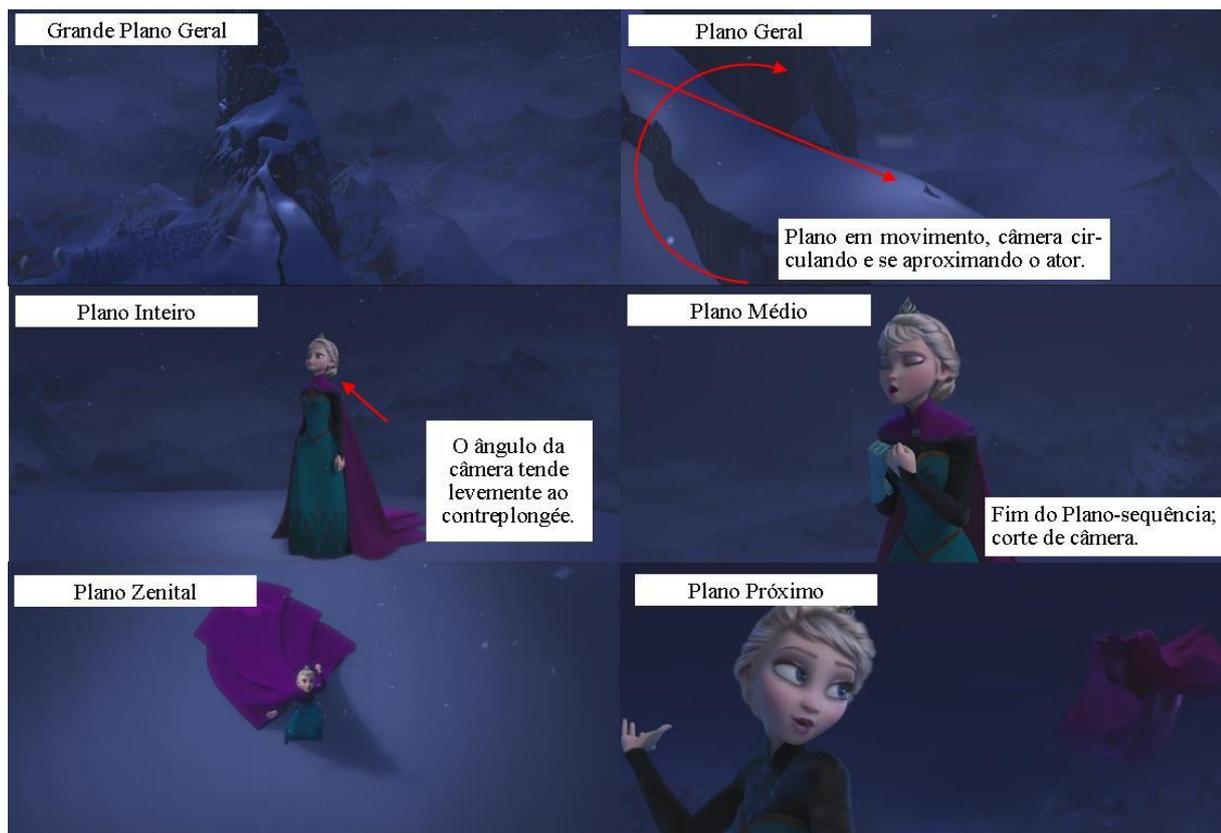


Ilustração 2: Planos da cena “Let it go” (FROZEN, 2013, min.31-33)

No final da cena, ocorrem retornos à amplitude do plano, tendendo ao *plongée* como ângulo dominante, isto é, de cima para baixo (ver ilustração 3). Tem-se, assim, uma oposição de [amplitude] vs. [fechamento] dos planos, e uma oposição de [*contreplongée*] vs. [*plongée*], que indicam a [inferatividade] vs. [superatividade] do campo de visão enunciativo.



Ilustração 3: Planos da cena “Let it go” (FROZEN, 2013, min.31-34)

Em primeiro lugar, reforça-se o caráter mais figurativo e, conseqüentemente, mais referencial, da semiótica plástica; os semas /magia/, /frio/, /celebração/ e outros são apreendidos por meio da referência plástica a elementos estabelecidos socioletalmente. Os formantes de plano e de ângulo da linguagem cinematográfica caracterizam a plasticidade com sua dinâmica temporal de abertura e fechamento e de movimento do foco.

O contato das duas semióticas permite traçar a seguinte equivalência: quanto mais próximo o plano e quanto mais *plongée* o ângulo, em relação ao sujeito animado, mais se afirma a /celebração/, a /magia/ e o /amanhecer/ e, quanto mais amplo o plano e mais *contreplongée* o ângulo, mais o sentido gira em torno das figuras do /frio/, da /neve/, da /noite/, da /montanha/. Assim, por ancoragem, [amplitude] vs. [fechamento] e [inferatividade] vs. [superatividade], na expressão cinematográfica, criam uma referência ao conteúdo da semiótica plástica /natureza/ vs. /cultura/.

Ainda em adição à ancoragem, vê-se como o procedimento permite que a música tome o sentido seja da linguagem verbal, no enunciado cancional, seja também da linguagem plástica ou cinematográfica, no enunciado audiovisual. De fato, já se apontam reflexões na literatura estrangeira sobre a música ter essa potencialidade de sentido que lhe dá tendências a sofrer ancoragem:

Musical signs of notation refer first to performance instructions and aural manifestation. [...] Only thereafter do we think further about what this sound form [...] might mean. Some scholars argue that those “tönend bewegt Formen” do not mean anything and so they stop the discussion there. To their mind music is only “Form in Spiel der Empfindungen”, as Immanuel Kant put it [...] or what is called “absolute music”, that is to say, totally abstract. On such views, there is no meaning, no semantic in music, we only add it later for various reasons, arising from social habit (contextual theories), due to the fact that all music is communication (mediatic theories); because music evokes other artistic texts or events in its external world (intertextual and programmatic tendencies); or because music is one of the subject strategies by which we orient ourselves deep within our psyche (psychoanalytic theories). Some philosophers of music take a more moderate view, such that music does not convey meanings but only something “meaningful”.<sup>31</sup> (TARASTI, 2012, p.439)

---

<sup>31</sup> Signos de notação musical referem-se, primeiramente, a instruções performáticas e manifestações audíveis. [...] Apenas após é que pensamos além sobre o que essa forma sonora pode significar. Alguns acadêmicos alegam que aqueles “tönend bewegt Formen” nada significam e então a discussão acaba aí. Em suas mentes, música é apenas “Form in Spiel der Empfindungen”, conforme posto por Immanuel Kant [...] ou o que se chama de “música absoluta”, isto é, totalmente abstrata. Nesses pontos de vistas, não há significado, não há semântica em música, nós apenas adicionamos sentido posteriormente por razões diversas, que surgem do uso social (teorias contextuais), devido ao fato de toda música ser comunicação (teorias midiáticas); porque a música evoca outros textos artísticos ou acontecimentos de seu mundo externo (tendências intertextuais e programáticas); ou porque a música é um dos assuntos estratégicos que usamos para nos orientar dentro de nossa psique (teorias

Essa tendência de ser apenas significável pode ser atestada em semióticas similares à musical, como é, por exemplo, o caso do cinema, em que os planos e ângulos podem ganhar sentidos mediante a ancoragem.

O outro processo de sincretismo é o de etapa, em que a partilha do conteúdo não existe, mas sim uma colagem de conteúdos que pertencem a linguagens diferentes, o que é compreensível, no desenho animado, em momentos em que imagem mostra informações complementadas pelos diálogos. Nesse sentido, a letra da canção “Let it go” agrega à figuratividade plástica o seu próprio componente discursivo do conteúdo, que conta com os semas /segredo/ vs. /verdade/, /opressão/ vs. /liberdade/ e /submissão/ vs. /imposição/:

The snow glows white on the mountain tonight,  
Not a footprint to be seen.  
A kingdom of isolation  
And it looks like I'm the queen.  
The wind is howling like the swirling storm inside.  
Couldn't keep it in,  
Heaven knows I try.  
Don't let them in, don't let them see.  
Be the good girl you always had to be.  
Conceal, don't feel, don't let them know...  
Well, now they know.  
[...]  
It's funny how some distance  
Makes everything seem small  
And the fears that once controlled me  
Can't get to me at all.  
It's time to see what I can do,  
To test the limits and break through.  
No right, no wrong,  
No rules for me...  
I'm free (FROZEN, 2013, min.31-34)<sup>32</sup>

Ainda vale dizer que, como dividem espaço no mesmo enunciado, além de operar etapa com o conteúdo plástico, o conteúdo verbal serve de ancorante para os formantes cinematográficos, já que os termos das oposições semânticas da letra da canção ocorrem mais no começo ou no final da cena. Logo, [amplitude] vs. [fechamento] e [inferatividade] vs. [superatividade], na expressão cinematográfica, também criam uma referência por ancoragem

---

psicanalíticas). Alguns filósofos da música têm uma visão mais moderada, de que ela não carrega sentido, mas apenas algo “significável”. (Tradução nossa)

<sup>32</sup> A neve brilha branca no chão está noite,/ sem pegadas para ver./ Um reino de isolamento,/ e parece que eu sou a rainha./ O vento sopra como uma tempestade dentro de mim./ Eu tentei escondê-la,/ Deus sabe o quanto./ Não os deixe saber, não os deixe ver,/ a boa garota sempre deve ser./ Esconder, não sentir, não deixar saberem.../ Agora sabem. [...]/ É engraçado como um pouco de distância/ faz tudo parecer pequeno,/ e os medos que me controlavam/ já não me atingem mais./ É hora de saber o que eu posso fazer,/ de testar os limites e romper as barreiras./ Sem certo ou errado,/ sem regras para mim.../ Estou livre. (Tradução nossa).

aos conteúdos da semiótica verbal /segredo/ vs. /verdade/, /opressão/ vs. /liberdade/ e /submissão/ vs. /imposição/.

Por outro lado, também se observa, na etapa do desenho animado, a presença de uma construtividade especificamente sensorial, isto é, de valores relacionais próprios da materialidade da expressão, que colocam os formantes do PE em relações contrastantes no tocante à sua visualidade e à sua sonoridade. Semelhantemente à linguagem plástica, em que caracterizantes dão enfoque à dimensão sensorial da matéria formada, as linguagens envolvidas no enunciado sincrético podem proporcionar momentos de valorização intensa de suas substancialidades, geradores de tensões envolvidas na totalidade de significação do texto.

Portanto, é necessário dirigir a reflexão ao estatuto dado à substancialidade e formalidade da dimensão física das linguagens no seio da teoria, a fim de dar a essas formas de expressão responsabilidade por gerar sentido. Para desenvolver esse pensamento, é preciso retornar ao caso da linguagem verbal, em que a relação entre o significante e o significado é arbitrária, e a comutação entre expressão e conteúdo oferece uma comunicação rápida e centrada nos elementos inteligíveis, centrado no próprio PC semântico. Esse tipo de linguagem configura a chamada função semiótica, que prevê a não-conformidade entre os planos.

Uma semiótica precisa operar com dois planos: um da expressão e um do conteúdo. Sabe-se que se opera com dois planos quando eles não são conformes um ao outro. Se um funtivo de um dado plano contrai uma relação unívoca com um funtivo de outro plano e vice-versa, eles são conformes. Por exemplo, o funtivo da expressão “foice e martelo cruzados” relaciona-se de maneira unívoca ao funtivo do conteúdo “comunismo” e vice-versa. Nesse caso, o princípio da simplicidade determina que um único plano é suficiente para operar. Estamos em presença de sistemas de símbolos e não de semióticas. (FIORIN, 2009, p.34)

No caso de linguagens não-verbais, a mesma arbitrariedade não parece ser válida. Chamadas também de semióticas científicas (Cf. GREIMAS; COURTÉS, 2013, p.448-450), essa linguagens não existem espontaneamente tal como as línguas naturais — semióticas não-científicas, que são adquiridas na infância e funcionam como principal meio de comunicação entre os seres humanos —, pelo contrário, elas são formuladas pela ação humana. Certamente, uma composição musical, uma montagem de cinema e uma pintura também não se comportam como sistemas simbólicos, de conteúdos inequívocos, porque elas possuem expressão e conteúdo, possuem um eixo paradigmático e um eixo sintagmático, em suma, possuem dinamicidade. Mas é impossível depreender delas um conteúdo dispensando-se a materialidade após a comunicação.

Por exemplo, se alguém diz a palavra “madeira”, a informação “madeira” é comunicada rapidamente sem que se retenha a sonoridade de [m], [a], [d], etc. Uma frase musical, por outro lado, não apenas comunica uma informação tensiva de retenção e desaparece imediatamente enquanto materialidade sonora, deixando apenas seu conteúdo. Na música, em que as diferenças entre as identidades rítmico-melódicas geram um espaço tensivo, o som é a tensão em si, pois se trata não de uma tensão inteligível, mas de uma tensão sensorial, decorrente de contrastes físicos.

A reflexão vai ao encontro de uma ideia do círculo linguístico de Bakhtin, contida no *Marxismo e filosofia da linguagem*, de que a expressão origina o conteúdo, definindo-o com base nas organizações formais que ela dá às coerções substanciais.

O conteúdo a exprimir e sua objetificação externa são criados, como vimos, a partir de um único e mesmo material, pois não existe atividade mental [inteligível] sem expressão semiótica [sensorial]. [...] Não é a atividade mental que organiza a expressão, mas, ao contrário, é a expressão que organiza a atividade mental, que a modela e determina sua orientação. (BAKHTIN, 2006, p.114)

Nesse sentido, depreende-se que a construtividade sensorial é a valorização das relações particulares do PE. Em função sincrética, a etapa comunga o sentido tensivo que surge da articulação material aos sentidos das outras linguagens.

Um exemplo de etapa de sentidos sensoriais está na cena da canção inicial de *A bela e a fera*, em os moradores da vila fofocam a respeito da protagonista, reforçando como ela, na visão deles, é estranha, quieta e diferente: “*Look there she goes that girl is strange, no question/ Dazed and distracted, can't you tell?*” (*A BELA e a fera*, 1991, min.4-7)<sup>33</sup>. Enquanto isso, a visualidade indica figuras típicas de um vilarejo, como casas, mercadorias diversas, uma multidão atarefada, etc. (ver ilustração 4). A música, por sua vez, tem um ritmo bastante acelerado (ver partitura 5).

---

<sup>33</sup> Olhe lá ela é uma garota estranha, sem dúvida, distraída e abismada, qualquer um percebe. (Tradução nossa)



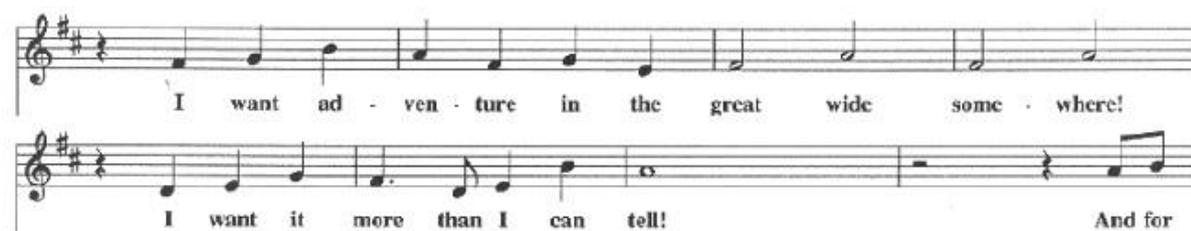
Ilustração 4: Quadros da cena da canção “Belle” (A BELA e a fera, 1991, min.4-8)

*Belle:* There goes the baker with his  
*Townsfolk:* Look, there she goes. The girl is  
*Townsfolk:* Look, there she goes. That girl is  
 tray, like al - ways, the same old  
 strange, no ques - tion. Dazed and dis -  
 so pe - cu - liar. I won - der  
 bread and rolls to sell. Ev - 'ry  
 tract - ed, can't you tell? Nev - er  
 if she's fool - inn well With a

Partitura 5: “Belle” (ASHAMN; MENKEN, 1992, p.9-26).

Adiante, na reprise dessa canção, Bela está sozinha e começa a cantar no mesmo tempo da versão original, mas diminui sua aceleração nos versos: “I want much more than this provincial life./ I want adventure in the great wide somewhere,/ I want it more than I can tell” (A BELA e a fera, 1991, min.8-13)<sup>34</sup> (ver partitura 6)<sup>35</sup>.

<sup>34</sup> Quero muito mais que está vida provençal, quero aventuras na imensidão afora, as quero mais do que posso dizer. (Tradução nossa)



Partitura 6: “Reprise de “Belle” (ASHAMN; MENKEN, 1992, p.44-46).

Na dimensão plástica, o ambiente urbano dá lugar ao natural (ver ilustração 5). De forma geral, plasticamente tem-se figurativizações que subsidiam semas como /tedioso/, /urbano/, /trivial/, alinhados à disforia do enunciado, na exposição original da canção, com uma reprodução acelerada. Na reprise, a plasticidade dá ao PC o semas /natureza/, /desejo/, /anseio/, /aventura/, alinhados à euforia, com uma reprodução mais lenta.



Ilustração 5: Quadros da cena da reprise de “Belle” (A BELA e a fera, 1991, min.20-21)

<sup>35</sup> Deve-se advertir que a velocidade de reprodução só pode ser apreendida sonoramente, e não na grafia da partitura, que apenas está ilustrando a melodia da canção.

Por ancoragem, é possível associar a oposição [rápido] vs. [lento] da disposição musical às oposição semânticas da linguagem plástica e verbal. Mas, por outro lado, as categorias musicais instauram um estrato tensivo, como já apontado, que é articulado pela etapa e compõe a totalidade de sentidos do enunciado sincrético. A tensão, aqui, é estabelecida entre a duração de reprodução<sup>36</sup> que, na reprise, é maior, mais tônica, e a densidade de vozes que, na reprise, é menos tônica, por haver apenas uma personagem cantando (ver gráfico 7).

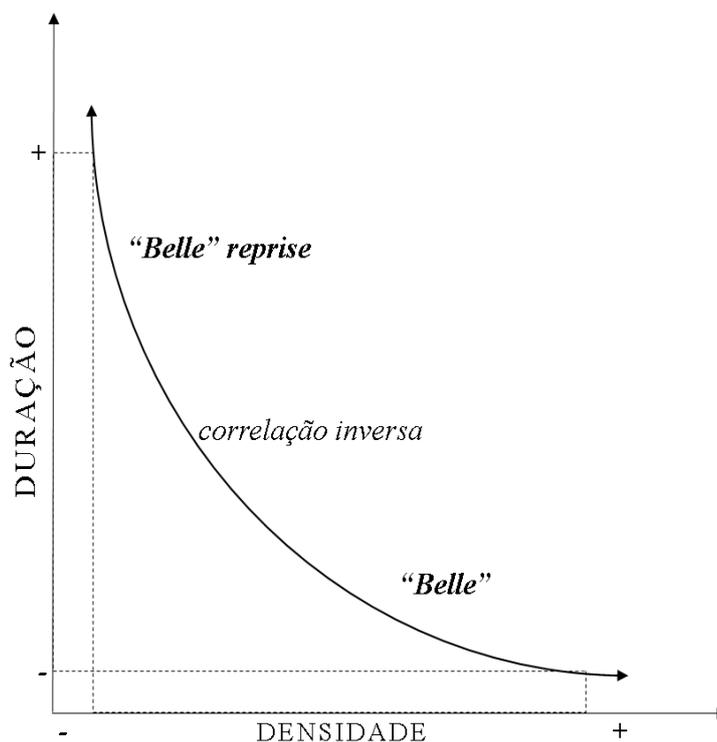


Gráfico 7: Cifra tensiva da dinâmica musical em “Belle” e sua reprise.

É preciso entender que essa tensão sensorial gera uma dimensão tensiva compartilhada com as outras linguagens, provinda da dinâmica das profundidades de intensidade e de extensidade, que, na verdade, refletem o chamado “campo de presença”, pelo qual um sujeito, seja, por exemplo, Bela, como ator do enunciado, ou o próprio sujeito da enunciação, o enunciadador e o enunciatário, percebe a tensão entre o visto e sua própria disposição sensível.

O ato perceptivo desse sujeito constitui o campo da presença e seu alcance é expresso em termos de extensão dos objetos percebidos e de intensidade das

<sup>36</sup> Duração, aqui, não é tomada no sentido estritamente musical (duração relativa), mas no sentido lato, cronológico. Isto porque a mudança que gera a impressão de desaceleração em “Belle” não é equivalente a um real aumento da duração das notas musicais, mas sim da velocidade geral de reprodução, na pulsação básica subjacente à uma peça musical, chamada de *tempo*.

percepções. O ajuste das tensões próprias a esse estar no mundo tem relação com os afetos do sujeito. (TEIXEIRA, 2008, p.168)

Assim, em “Belle”, os moradores da vila passam a ser caracterizados por uma tônica extensidade, pela numerosidade de vozes, e uma baixa intensidade, pois a vozes são rápidas. Bela, como sujeito da percepção, vê uma numerosidade de elementos, mas nenhum lhe comove. E já se chama a atenção para o afeto e para a comoção, que serão recuperados adiante. Já na reprise da canção, estando sozinha, ela não percebe vários objetos, apenas sua própria voz, e a apreensão é tônica, intensa, e a comove.

Mais um exemplo é encontrado na canção “*Let it go*”, vista há pouco, em que o baixo número de instrumentos do começo da canção, em que, basicamente, apenas há o som do piano, dá lugar a uma maior densidade, um maior número de vozes instrumentais no final, tão bem quanto a intensidade<sup>37</sup>, que varia da mais fraca para a mais forte com o andar da peça (ver gráfico 8).

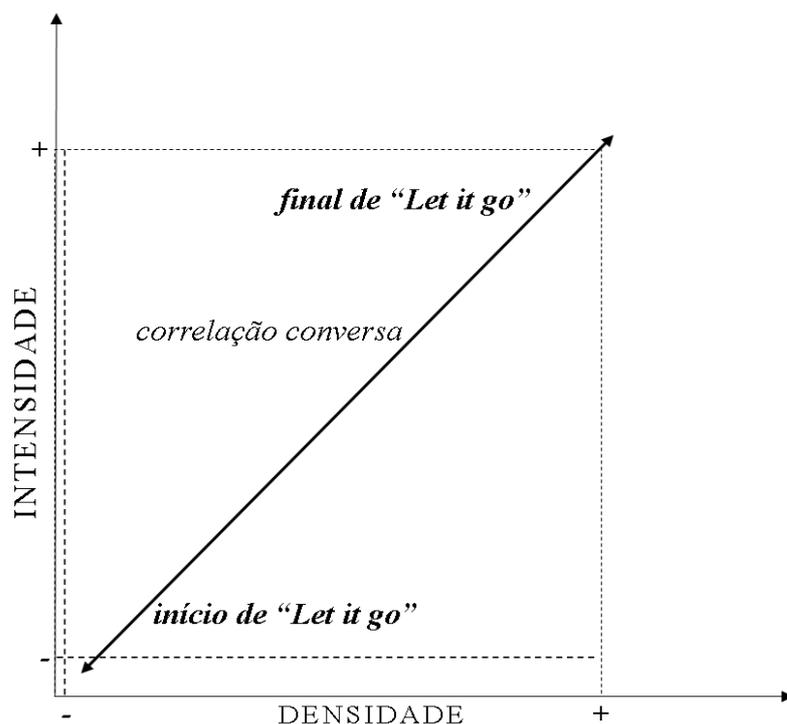


Gráfico 8: Cifra tensiva da dinâmica musica em “*Let it go*”.

Claramente, a melodia demonstra a transição do regime de concentração para o de expansão, e a euforia final suplanta a disforia inicial, alternando as figuras de isolamento, de fragilidade, do frio e da noite pelas de autoconfiança e do dia. A totalidade de sentidos a partir

---

<sup>37</sup> Intensidade em termos musicais, de fraqueza e força, e não em termos tensivos.

da etapa se dá na medida em que a intensificação do conteúdo musical corrobora com a alternância dos estados semânticos. Assim, o final da música não apenas afirma a /cultura/, o /dia/, a /imposição/, a /liberdade/ e a /verdade/, mas o faz de forma intensa, da mesma maneira como a pluralidade de vozes é apreendida de forma forte musicalmente, e o começo da canção não é apenas /noturno/, /submisso/, /frio/, etc., mas caracterizado como fraco em sua força performática e isolado como uma voz única, sem intensidade de apreensão dos elementos percebidos por Elsa.

No tocante a essa tendência da relação entre os formantes sensoriais, é válido pontuar mais uma interação que será encontrada na análise dos filmes da Disney, mas que não configura uma interação intersemiótica. Trata-se do semissimbolismo. Esse conceito foi disseminado pelos trabalhos do semioticista francês Jean-Marie Floch (Cf. FLOCH, 1995a, 1995b, 2009), que propõe a associação de categorias do conteúdo (as oposições de semas) a categorias da expressão (as oposições de femas).

As linguagens semi-simbólicas caracterizam-se [...] pela conformidade de certas categorias desses dois planos. Citam-se geralmente como formas semi-simbólicas significantes as formas prosódicas e certas de gestualidade. O /sim/ e o /não/ correspondem [...] à oposição dos movimentos da cabeça sobre os eixos verticalidade vs horizontalidade. (FLOCH, 2009, p.161-162).

Assim, o semissimbolismo consegue associar as formas de expressão a formas de conteúdo quaisquer. Apesar de criar uma relação de motivação entre as formas, esse processo não suspende completamente a arbitrariedade do signo, porque a motivação é entre categorias dos planos, entre os planos, e não entre os signos propriamente. Isto é, uma oposição categórica expressa pelos contrastes da expressão é associada a uma oposição encontrada no conteúdo, sem que uma tenha relação de pressuposição com a outra, como no caso da geração do sentido tensivo do PC musical, que depende completamente da presença da expressão material para ser percebida.

Também não se confunde o semissimbolismo com o processo de ancoragem, em que uma forma de expressão cria uma referência às formas de conteúdo de, necessariamente, outra semiótica. Isto é, o semissimbolismo ocorre entre o PE o PC de uma semiótica apenas.

Para exemplificação, volta-se a cena de “*Let it go*”, de que interessa, agora, a linguagem exclusivamente plástica. A dimensão eidética revela o fazer da /cultura/ do sujeito sobre a visualidade, organizando-a e dando simetria ao cenário, criando formas retilíneas e curvilíneas (ver ilustração 6)<sup>38</sup>. Tem, assim, uma oposição [curvilíneo] vs. [retilíneo] e [assimétrico] vs. [simétrico].

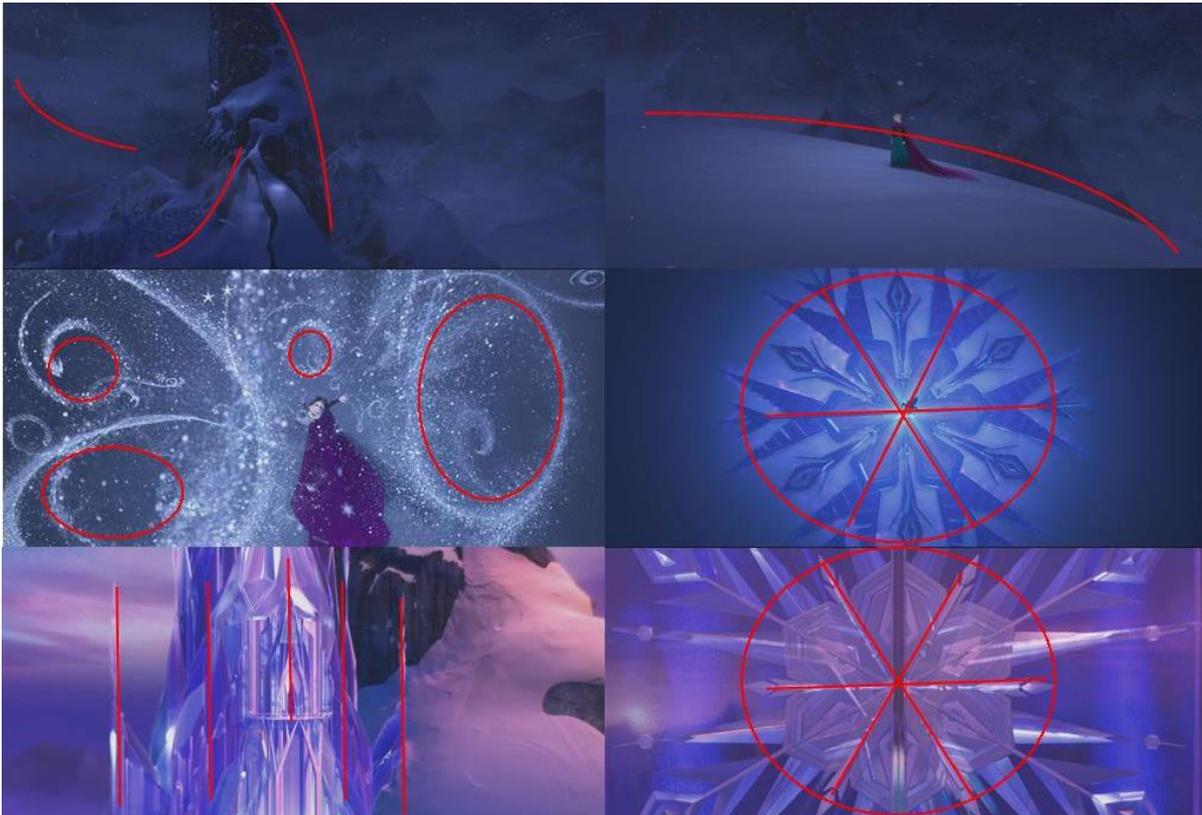


Ilustração 6: Dimensão eidética da cena “*Let it go*” (FROZEN, 2013, min.31-33)

Quanto à categoria topológica, Elsa inicia sua ação em uma altura menor do que a que está quando termina, começa aos pés da montanha e termina acima do chão (ver ilustração 7), opondo [baixo] vs. [alto].

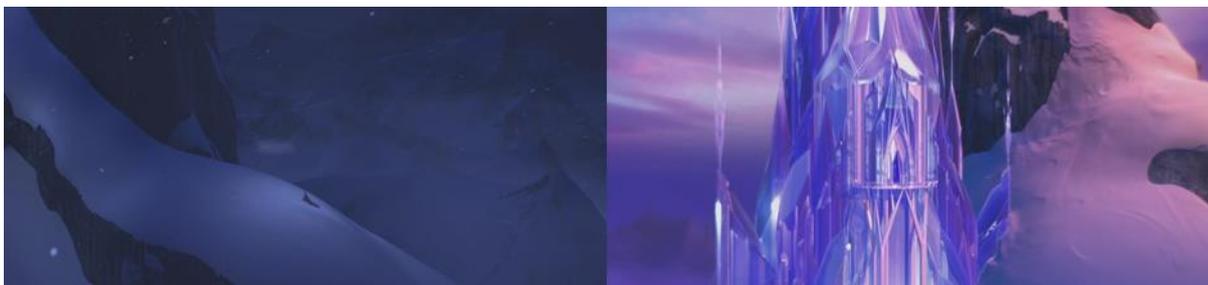


Ilustração 7: Dimensão eidética da cena “*Let it go*” (FROZEN, 2013, min.31-33)

<sup>38</sup> As marcações em linhas vermelhas e caixas de texto foram adicionadas às capturas de tela do filme para atentar o olhar do leitor aos aspectos textuais referidos.

Como já se pode notar pelos exemplos dos quadros anteriores, a cor na cena varia do azul acinzentado a um azul mais arroxeadado e, por fim, a um azul violáceo. Socioletalmente, são cores avaliadas como mais quentes ou mais frias; o azul mais cinza é mais frio e, conforme se adicionam tonalidades quentes de vermelho, até que se chegue ao violeta, a cor “aquece”. Assim, a oposição é de [azul] vs. [violeta], mas também com um sentido geral, e semântico, /frio/ vs. /quente/, confirmado pela figuratividade do sol que nasce. Na verdade, a cor, nesse caso, estabelece a figurativização do fim da madrugada e do nascer do sol. Mediante esse cenário, a categoria luminosa revela melhor a oposição percebida, operando maior brilho tanto à medida que o sol se levanta, quanto à medida que a magia, fazer cultural, prevalece sobre o cenário natural (ver ilustração 8).



Ilustração 8: Dimensão luminosa da cena "Let it go" (FROZEN, 2013, min.31-33)

Pode-se notar também uma sistematização de uma categoria matérica pretendida no enunciado, em que, ainda que o texto não seja tátil, por meio de sombras e cores, simula-se a materialidade do gelo. O gelo grosso e áspero da natureza dá lugar ao gelo liso e brilhoso da ação do sujeito Elsa (ver ilustração 9).



Ilustração 9: Dimensão matérica simulada da cena "Let it go" (FROZEN, 2013, min.31-34)

Finalmente, categoria de direcionalidade se mostra produtiva, pois Elsa apresenta forte inferatividade, que se opõe a momentos de superatividade e se finaliza em frontalidade, instaurando o efeito de abertura e fechamento de seu olhar (ver ilustração 10).



Ilustração 10: Dimensão direcional da cena “*Let it go*” (FROZEN, 2013, min.31-33)

O semissimbolismo organiza essas oposições matéricas e as relaciona ao estrato semântico que elas mesmas expressam e às figuras que a própria linguagem plástica (ver tabela 10).

Categorias plásticas do PE		Sentido da expressão	Categorias do PC	
			Nível discursivo	Nível fundamental
<b>Eidéticas</b>	assimétrico vs. simétrico	desorganização vs. ordenação	natureza vs. magia	opressão vs. liberdade
	curvilíneo vs. retilíneo			
<b>Matéricas</b>	rugoso vs. liso	espessura vs. finura	natureza vs. cultura	
<b>Topológicas</b>	baixo vs. alto	inferioridade vs. superioridade	lamentação vs. celebração	
<b>Direcionais</b>	inferatividade vs. superatividade inferatividade vs. frontalidade	fechamento vs. abertura		
<b>Cromáticas</b>	azul vs. violeta	escuridão vs. luminosidade	frio vs. quente noite vs. dia	
<b>Luminosas</b>	escuro vs. claro			

Tabela 10: Relações semissimbólicas na dimensão plástica de cena de “*Let it go*” (FROZEN, 2013, min.31-33)

Assim, cria-se o liame entre expressão e conteúdo na equivalência categórica de uma mesma semiótica. Mediante a uma oposição de base /opressão/ vs. /liberdade/, que recorre por todo o filme e pode ser localizada no chamado nível fundamental, toda a rede temático-figurativa do PC pode ser reconstruída a partir das oposições sensoriais do PE.

Recapitulando, no PC, pode-se identificar tanto momentos de referencialidade, em que as figuras apontam para grandezas conceituais do mundo natural/construído, inclusive formalizadas em uma gramática socioletal de uma cultura, quanto situações de construtividade, que articula as figuras e outros formantes na estrutura do enunciado, estabelecendo as relações de destinação, oposição, acarretamento e agentividade, sendo esses dois polos de discursivização (a referencialidade e a construtividade), responsáveis por grande parte da comunicabilidade de um texto. Certamente, o PE também tem importância na significação, por meio, necessariamente, da construtividade sensorial que lhe dá tensão.

No enunciado, a valorização ora dos mecanismos de discursivização do PC ora da discursivização do PE por meio da construtividade instaura mais uma dupla de regimes, de efeito de sentido. Tatit (TATIT, 2011), recorrendo a Valery, explicita a diferença básica entre os enunciados ditos artísticos e os ditos utilitários.

O parâmetro de eficácia e de produtividade das linguagens utilitárias está, segundo o poeta, na “rapidez” com que se pode transitar pelas palavras ou pelos gestos, transformando-os em valores abstratos independentes da matéria que os veiculou. Ou seja, uma comunicação bem-sucedida em nosso cotidiano cognitivo supõe que houve rápida conversão do plano da expressão em plano do conteúdo e que o primeiro pôde ser, também imediatamente, descartado.

No caso das linguagens artísticas, o parâmetro de encanto está justamente na prática inversa de preservação do plano da expressão – do significante – por meio de recursos rítmicos altamente comprometidos com a matéria sonora ou somática. (TATIT, 2011, p.48)

Estabelecendo a equivalência dos termos, pode-se dizer que a referencialidade e a construtividade do PC instauram o regime da eficácia, por apresentarem informações psicointeligíveis, desprendidas do suporte material, enquanto a construtividade do PE instaura o regime de encanto, por apontar para as qualidades sensíveis da materialidade da expressão.

Em resumo, com base no que foi explorado da composição da expressão do *corpus* até aqui, pode-se perceber que, por um lado, o enunciado sincrético coordena as linguagens em dois tipos de interação: a partilha de conteúdo por meio da ancoragem, que ocorre entre uma semiótica mais figurativa e uma menos figurativa; e a colagem de conteúdos por meio da etapa, que ocorre entre quaisquer das linguagens envolvidas. Por outro lado, há o caso de, tratando-se de uma semiótica científica de alta coerção material, como o caso da música,

haver intensa valorização de sua substancialidade, instaurando-se um regime de encanto e a formulação de um sentido tensivo da expressão, passível de articular-se às outras linguagens pela ancoragem e pela etapa e, se tratando de uma linguagem tanto com apelo sensorial, quanto com figuratividade do PC, como no caso da plasticidade, opera-se o semissimbolismo entre as categorias dos dois planos.

## **2.4 Isotopias da expressão**

Na animação Disney, será possível notar o uso do regime de eficácia como dominante em diversas cenas, a fim de dar rapidez à comunicação, tanto nos diálogos quanto nas representações mais figurativas das ações plásticas e dos cenários, e também o uso do regime de encanto, a fim de intensificar a tensão da cena e de comover o enunciatário. A grande marca estilística desses filmes, de fato, é o modo como se estabelece o balanço entre momentos de maior intensidade do regime de encanto e momentos de maior intensidade do regime da eficácia na extensão temporal. Esse balanço está intimamente ligado à concatenação de cenas da montagem cinematográfica, de forma que é possível associar as cenas dos quatro filmes selecionados levando em conta sua equivalência não só de conteúdo, mas de expressão, no tocante justamente ao seu caráter inteligível (eficácia) e sensorial (encanto).

Logo, o objetivo das análises é levantar o estilo da expressão por meio das cenas de canção. Esse direcionamento não se deve apenas à presença intensa do texto cancional na renascença Disney, que instaura um arqui-enunciador contador e cantador de histórias, mas pela intensa valorização sensorial que ela propicia a esses filmes. A canção, enquanto uma estrutura verbo-musical inserida em um enunciado complexo, ao lado da linguagem plástica e da linguagem cinematográfica, opera a etapa — por aliar conteúdos figurativos provindos da imagem a conteúdos figurativos provindos da letra e a conteúdos tensivos próprios da musicalidade e da composição fílmica — e também opera ancoragem — por alocar as figurações sensoriais da expressão da música e do cinema em torno da figuratividade verbal e plástica —. Não obstante, são nas cenas cancionais que se articulam mais estruturas semissimbólicas e, em decorrência da sensorialidade tonificada, os momentos de encanto. Mas há de se ressaltar que algumas cenas não-cancionais serão abordadas por possuírem informações pertinentes à dimensão arqui-enunciativa Disney.

Todos os filmes são iniciados pelo logotipo da Disney, que sofreu alterações desde os três títulos do final do século XX até *Frozen*. O logo clássico, usado a partir de 1985, foi substituído por outro em 2006. Na versão antiga, é mostrado um espaço com baixa luminosidade e colorido em azul (ver ilustração 11). O brilho surge de cima para baixo, ainda em azul, mas com alta luminosidade, formando um castelo. Esse castelo é o mesmo que aparece em *Cinderela* (1950), e foi construído, em 1971, no parque temático *Walt Disney World Resort*, em Lake Buena Vista, Flórida, EUA. Assim, por meio de uma constituição do tipo simbólica, o castelo significa, inequivocamente, “Disney”. Quando a luz termina de descer o espaço da tela, surge a assinatura de Walt Disney e o subtítulo “*pictures*”, que remete aos estúdios de animação. Por fim, uma estrela cadente contorna a construção, simbolizando a estrela mágica do filme *Pinóquio*. A assinatura e a estrela em movimento também significam “Disney”. Portanto, associa-se a oposição [escuro] vs. [claro] do azul do espaço e das figuras à oposição /não-Disney/ vs. /Disney/ do conteúdo.

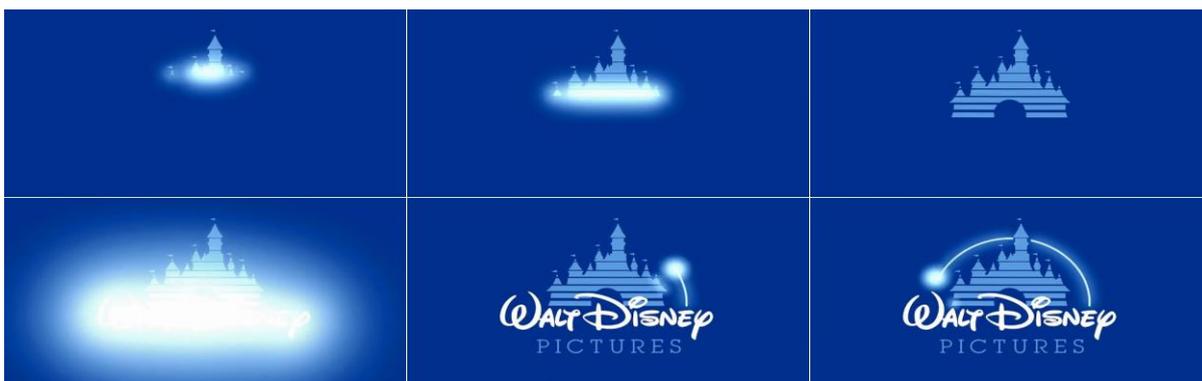


Ilustração 11: Logo da Disney das introduções dos filmes do século XX.

A versão atual mobiliza novas informações, instaurando, sobretudo, a profundidade e a aproximação da câmera em relação ao castelo (ver ilustração 12).

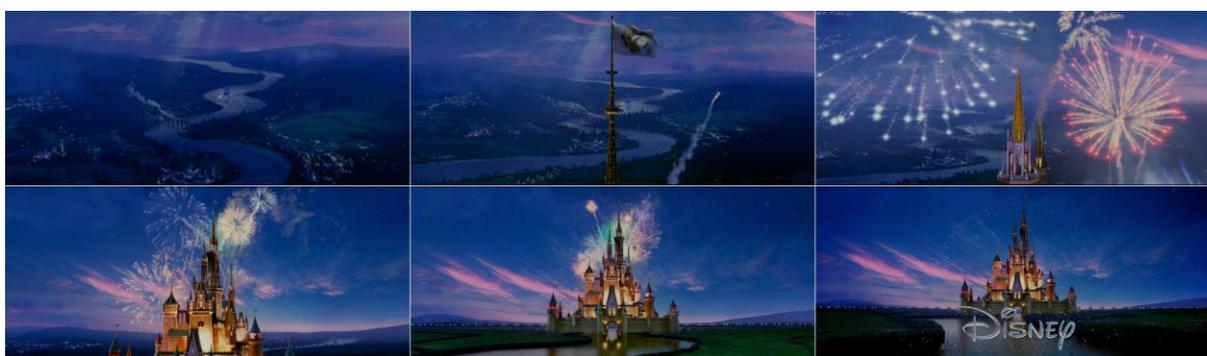


Ilustração 12: Logo da Disney das introduções dos filmes atuais.

O azul desdobra-se em rosa, constituindo um céu crepuscular, e o cenário compõe-se em tons escuros de verde, onde um trem a vapor cruza uma ponte e um rio flui em direção à parte anterior do campo de visão. A câmera desce em um plano-sequência que sai da máxima proximidade para um grande plano geral. A luminosidade não é mais realizada em um brilho que desce e em uma estrela, mas em fogos de artifício e nas luzes internas do castelo. O logo, apenas “Disney” dessa vez”, surge aos pés da construção conforme a cena se dissipa em preto.

Do ponto de vista da expressão, a oposição [escuro] vs. [claro] continua significando /não-Disney/ vs. /Disney/, à mesma medida que o verde natural, dando lugar ao castelo e a escuridão da noite insurgente dá lugar às luzes e aos fogos, adiciona a oposição, respectivamente, /natureza/ vs. /cultura/. Mas, mais crucial, entendendo o diálogo do logotipo novo com o antigo, o sentido discursivo predominante no logo de 2013 é o /realismo/, decorrente da caracterização das texturas das figuras (a grama, os muros, a explosão, as nuvens, etc.), oposto à falta de texturas, e até mesmo de figuras, do logo antigo.

Assim, no começo dos filmes, a Disney já sugere uma transformação de sua identidade enunciativa, baseada no caráter mais realista e mais complexo, em questão de número de figuras que surgem no logotipo.

As cenas seguintes servem todas de introdução aos filmes, sediando a dita “canção de exposição”, que segue os parâmetros do regime de concentração<sup>39</sup>. Em *A pequena sereia*, a canção “*Fathoms below*” estabelece diversos graus imediatos, mantendo a tessitura bastante restrita, sem momentos da ruptura sequer melódica ou rítmica (ver partitura 7). O estrato tensivo que desponta daí coloca a duração mais breve (intensidade) correlata à densidade de vozes que cantam (extensidade). Conforme já visto, isto significa a apreensão de um grande número de objetos (o número de vozes), percebidos de maneira átona (baixa duração).

---

<sup>39</sup> Os regimes musicais de concentração e de expansão rítmico-melódica terão pertinência mediante a reconstrução total dos filmes pelas análises, isto é, serão pertinentes depois de averiguadas todos os sentidos depreendidos dos filmes.

I'll tell you a  
 tale of the bot - tom - less blue and it's hey to the  
 star - board, heave ho. Look out, lad, a mer - maid be  
 wait - ing for you in mys - ter - i - ous fa - thoms be - low.

Partitura 7: “*Fathoms below*”. (ASHMAN; MENKEN, 1990, p.3-8)

Visualmente, encontra-se a oposição [opaco] vs. [transparente], em que o mundo da superfície é mostrado nublado e cinzento, momento em que “*Fathoms below*” toma cena. Quando essa canção cessa, o peixe que escapa da rede dos pescadores adentra o mundo submarino, em que não há mais opacidade, senão a exposição de figuras ligadas à própria vida marinha. Musicalmente, a trilha que se segue, os “*Main titles*”, contam com uma duração mais expandida da reprodução musical e, por não ser canção, valor nulo no tocante à voz humana performática. Entretanto, conforme as sereias surgem e vão rumo ao palácio de Tritão, o azul escuro e transparente, cristalino, torna-se luminoso, tão brilhante quanto à neblina da superfície. Assim, se os marinheiros representavam a cultura, em oposição ao peixe e à vida marinha, a natureza, o espaço real das sereias retorna à cultura, sediando a vocalização da canção, que, ainda se mantendo expandida ritmicamente, possui densidade de vozes (ver ilustração 13).

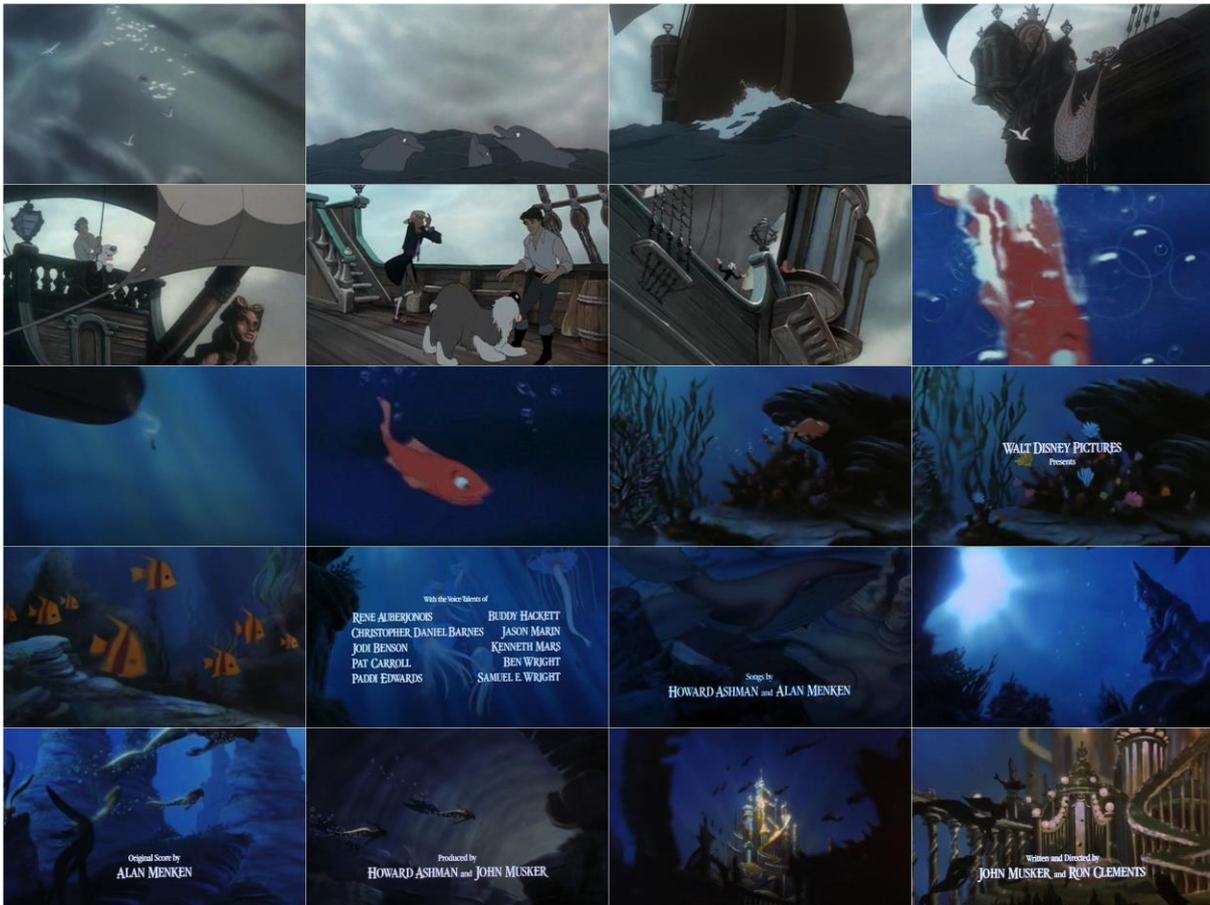


Ilustração 13: Dimensão visual de “*Fathoms below*” (*A PEQUENA sereia*, 1989, min.0-3).

Logo, por ancoragem, [denso] vs. [não-denso], da semiótica musical, referencia o sentido plástico /cultura/ vs. /natureza/. [Claro] vs. [escuro] é uma categoria que, por semissimbolismo, remete também a /cultura/ vs. /natureza/, assim como [opaco] vs. [transparente] está relacionada ao conteúdo plástico /superfície/ vs. /submarino/. Além, estabelece-se a oposição entre /opressão/ e /liberdade/, do peixe preso e do peixe fugido.

Para que não pareça apenas uma tentativa de gramaticalização da função sincrética, é preciso deixar claro que simplesmente pontuar as articulações e dar a elas nomes, chamá-las de semissimbolismo, etapa, ancoragem, etc. não é a intenção aqui. O que se pretende é explicitar a maneira como as cenas mobilizam os formantes sensoriais da expressão e os põe em relação construtiva, instaurando o regime de encanto.

Em *A bela e a fera* não há uma canção, apenas a trilha de fundo, que estabelece um regime de expansão mais nítido, tanto em questões de duração quanto de tessitura. A cena é mostrada em grande plano geral, revelando todos os elementos do cenário, mas sofre uma aproximação da câmera até focar em plano inteiro no vitral principal de um castelo atrás da floresta. Há um corte de plano para uma série de imagens estáticas de vitrais que são ampliadas conforme se passam os segundos, em que se veem, representados, personagens narrados por uma voz grave e masculina ao fundo (ver ilustração 14).

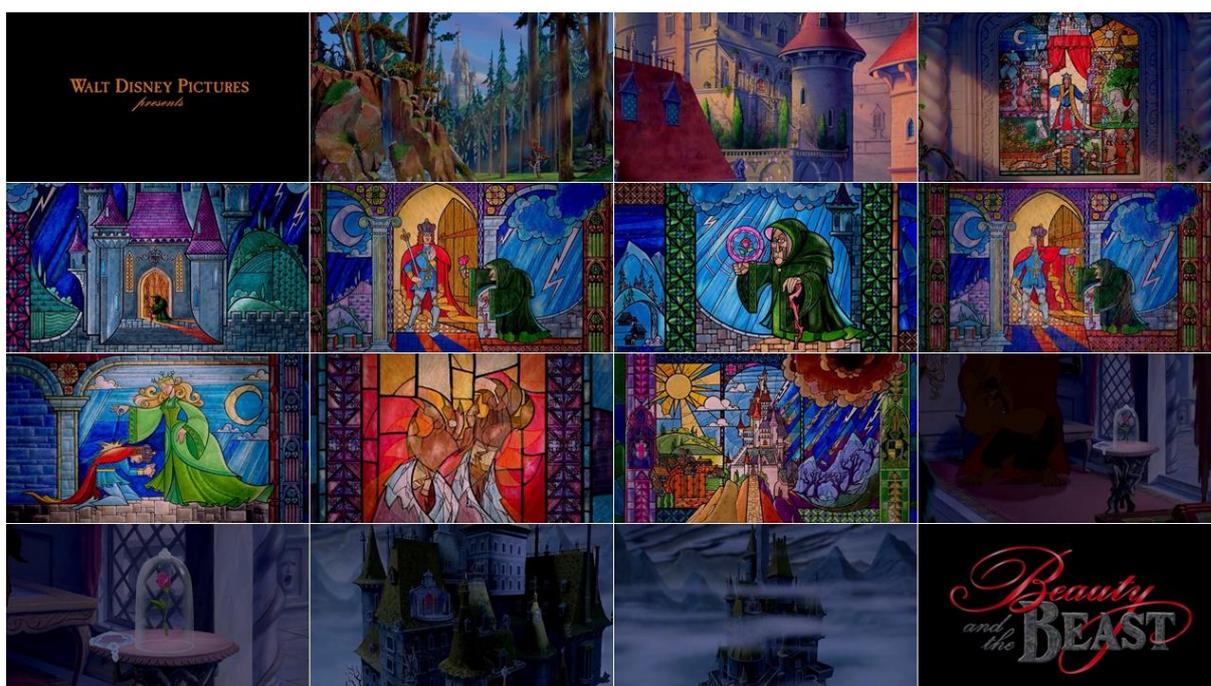


Ilustração 14: Dimensão visual do prólogo (*A BELA e a fera*, 1991, min.0-3).

A fala do narrador é a seguinte, sempre acompanhada do som agudo do piano e do fundo sonoro grave, alterando-se apenas com uma nota mais aguda em relação ao resto da trilha que toma lugar com a última palavra, “beast”:

Once upon a time, in a faraway land, a young prince lived in a shining castle. Although he had everything his heart desired the prince was spoiled, selfish, and unkind. but then, one winter's night, an old beggar woman came to the castle and offered him a single rose in return for shelter from the bitter cold. Repulsed by her haggard appearance, the prince sneered at the gift, and turned the old woman away. But she warned him not to be deceived by appearances, for beauty is found within. And when he dismissed her again, the old woman's ugliness melted away to reveal a beautiful enchantress. The prince tried to apologize, but it was too late, for she had seen that there was no love in his heart. and as punishment, she transformed him into a hideous beast, and placed a powerful spell on the castle, and all who lived there. Ashamed of his monstrous form, the beast concealed himself inside his castle, with a magic mirror as his only window to the outside world. The rose she had offered, was truly an enchanted rose, which would bloom until

his 21<sup>st</sup> year if he could learn to love another, and earn her love in return by the time the last petal fell, then the spell would be broken. If not, he would be doomed to remain a beast for all time. As the years passed, he fell into despair, and lost all hope, for who could ever learn to love... a beast? [a nota aguda ocorre aqui].

É nítida a oposição posta entre o estado antes da maldição e o estado após a maldição tanto em relação ao príncipe quanto em relação ao castelo e a natureza em volta. Essa oposição é reforçada tanto por oposições de cinematografia, pois a transformação de estado passa por uma oposição [distanciamento] vs. [proximidade], de maneira simétrica (grande plano geral → plano inteiro → plano próximo → grande plano geral), quanto por oposições luminosas [claro] vs. [escuro], e ainda por oposições musicais [grave] vs. [agudo] (da nota longa inicial grave e da nota longa final aguda). A ancoragem ocorre entre esses formantes e o conteúdo verbal dado pelo narrador /amaldiçoado/ ([distante], [escuro] e [grave]) vs. /não-amaldiçoado/ ([próximo], [claro], [agudo]).

Associar [agudo] a /não-amaldiçoado/ tem base ao se levar em conta a cena que vem na sequência, e mostra a bela. A nota aguda do final da primeira cena apenas dá início à trilha, também aguda, da cena da canção “*Belle*”, a se explorada adiante.

Em *Aladim*, a canção “*Arabian nights*” tende à reiteração do regime de concentração, com a reexposição de frases no refrão, mas com momentos de expansão da duração (ver partitura 8).

The image shows a musical score for the song "Arabian Nights" from Disney's Aladdin. The score is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are: "A - ra - bi - an nights like A - ra - bi - an days more of - ten than not are hot - ter than hot in a lot - ta good ways. A - ra - bi - an nights 'neath A - ra - bi - an moons, a fool off his guard could fall and fall hard out there on the dunes." There are several red circles drawn around specific notes in the score: one around the final note of the first line, one around the final note of the second line, one around the final note of the third line, one around the final note of the fourth line, and one around the final note of the fifth line. These circles highlight the long, high notes at the end of each line, which correspond to the "nota aguda" mentioned in the text.

Partitura 8: “*Arabian nights*” (ASHMAN; MENKEN; RICE, 1992, p.6-9).

Os momentos de expansão da duração, marcado em vermelho, são também cantados com maior força performática, justamente por se localizarem na seção da canção que tem mais força. Assim, a correlação entre a intensidade (força) e extensidade (duração), é inversa, indicando maior intensidade de percepção desses momentos, que coincidem com as mudanças cromáticas e cinematográficas.

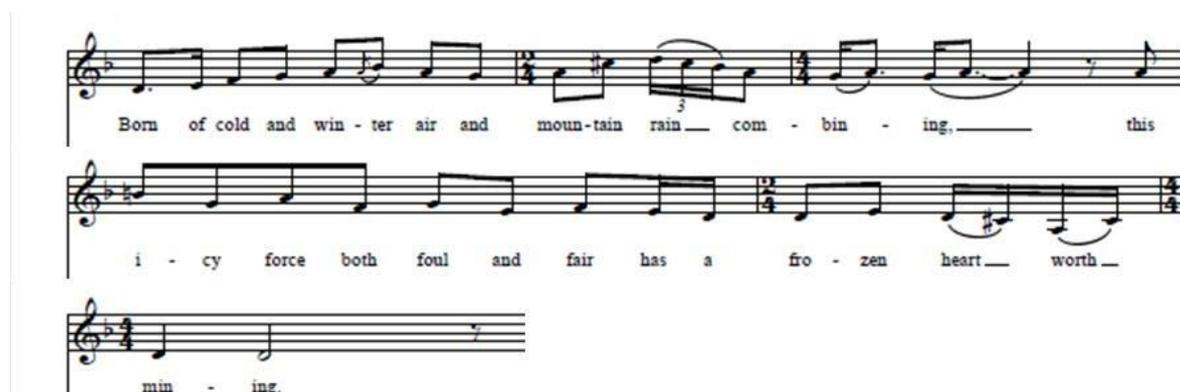
A figuratividade é a do pôr-do-sol, demarcada cromaticamente com acentuações tônicas do amarelo, do arroxeadado e do azul, criando uma oposição inicial [vermelho] vs. [azul]. Ângulos usados pela câmera vão do *ponglée* ao *contre-plongée* e de volta ao *plongée*, conforme o camelo se aproxima, deixa o deserto e adentra Ágraba. Os enquadramentos, na mesma sincronia, vão do menos próximo ao mais próximo do personagem, até focalizar toda a cidade (ver ilustração 15). Quando a cor se torna violácea e quando se torna azul, quando a câmera se afasta do comerciante e quando o ângulo volta ao *plongée* é quando ocorrem os momentos de intensidade sonora, articulando-se em etapa e fazendo a percepção da cidade de Ágraba ser também intensa.



Ilustração 15: Dimensão visual de “Arabian nights” (ALADIM, 1992, min. 0-4).

Já em *Frozen*, o cenário é semelhante, pois “*Frozen heart*” também mantém a altura das notas de canto concentradas, operando uma leve gradação para tons mais graves no final das frases. A tensão é erguida sobre a baixa frequência da nota (profundidade intensa) e a sua

duração (profundidade extensa), a partir da correlação conversiva entre as oposições [agudo] vs. [grave] e [breve] vs. [longo] (ver partitura 9).



Partitura 9: “Frozen heart” (ANDERSON-LOPEZ; LOPEZ, 2014, p.38-41).

As cores são colocadas no contínuo entre azul e cores mais avermelhadas, ancoradas à letra da canção, que diz “*strike for love, strike for fear*” (FROZEN, 2013, min.0-3) (ver ilustração 16). Dessa forma, [vermelho] vs. [azul], como será visto ao longo do filme, associa-se a /medo/ vs. /amor/ no conteúdo. estabelecendo equivalência à oposição semântica /amor/ vs. /medo/. A isso, a tensão musical adiciona a tônica intensidade da percepção ao momento de maior gravidade sonora, relativa ao sema /medo/.



Ilustração 16: Dimensão visual de “Frozen heart” (FROZEN, 2013, min.0-3).

Visualmente, todas as cenas exploram elementos figurativos relativos à espacialização: o mar e o navio, a floresta e o castelo, o deserto e a cidade e o gelo. Nesse momento, também se notam as predominâncias de cores a serem retomadas ao longo de todo o filme, como se elas estabelecessem, desde aí, a tematização cromática: o azul-mar e azul-céu de *A pequena*

sereia, o verde e o marrom em *A bela e a fera*, o avermelhado, o dourado e o azul-noite em *Aladim*, e o azul-gelo acinzentado e o rosa crepuscular em *Frozen*.

Seguindo às próximas cenas musicais, n’*A pequena sereia*, a cena em que o povo do mar se reúne na corte para a apresentação da filha mais nova de Tritão, Ariel, ao público é acompanhada da canção “*Daughters of Triton*”. N’*A bela e a fera*, a cena traz Bela saindo de casa e andando pela vila para devolver um livro emprestado, enquanto os aldeões cantam “*Belle*”. Em *Aladim*, o jovem protagonista foge dos guardas reais, porque roubou um pão, e divide voz com eles e com os outros cidadãos na canção “*One jump ahead*”. Em *Frozen*, entra a canção “*Do you wanna build a snowman?*”, em que há um efeito de sumário de acontecimentos ocorridos ao longo da infância e da adolescência das irmãs, criadas com distância uma da outra devido ao incidente da infância.

Visualmente, os elementos elencados revelam as possibilidades eidéticas e cromáticas daquele grupo de atores ou figuras pertencentes ao mundo comum, ao meio urbano, e todas as canções tendem à concentração. Em “*Daughters of Triton*”, revela-se uma transposição da mesma frase musical em 2 e em 2,5 tons acima. A repetição demarca a identidade melódica, aliada à aceleração rítmica da reprodução (ver partitura 10). Compreendendo a duração reduzida de cada som como a atenuação da profundidade intensa e a sua numerosidade como tonicidade da profundidade extensa, tem-se uma baixa intensidade de apreensão de um grande número de elementos.

And  
then there is the young - est in her mu - si - cal de - but, our  
sev - enth lit - tle sis - ter, we're pre - sent - ing her to you to  
sing a song Se - bas - tian wrote. Her voice is like a bell. She's our sis - ter, Ar - i.

Partitura 10: “*Daughters of Triton*” (ASHMAN; MENKEN, 1990, p.10-11).

O mesmo é atestado na letra cantada de maneira acelerada, que concatena várias palavras em um espaço pequeno de tempo. Isto é, das muitas informações ditas, seja na canção seja no espetáculo protagonizado pelas sereias e pela banda, nenhuma é avaliada de maneira intensa (ver ilustração 17). Assim, a enunciação coloca uma avaliação disfórica da vida na corte, caracterizando-a como enfadonha e fútil. A cena que se segue confirma essa

perspectiva, que mostra apenas Ariel e Linguado em mar aberto, caçando tesouros com um quase silêncio a não ser pela trilha bem baixa ao fundo dos “Main titles”.



Ilustração 17: Dimensão visual de “Daughters of Triton” (A PEQUENA sereia, 1989, min.4-5).

Em “Belle”, as exposições contam com a mesma estrutura musical, por isso três linhas de versos são utilizadas, cada uma equivalendo a uma das exposições (ver partitura 11).

Partitura 11: “Belle” (ASHAMN; MENKEN, 1992, p.9-26).

A duração linear das notas cria o efeito de homogeneidade rítmica, contribuindo com o regime de concentração. Além, como já visto, a densidade de vozes é aliada à aceleração de base e gera um efeito tensivo de alta extensividade e baixa intensidade.

A densidade também é plástica, pela quantidade de figuras que aparecem e que se diferenciam de Bela pela cor. A roupa da protagonista é a única azul, enquanto todo o cenário e os outros sujeitos estão caracterizados por tons alaranjados e amarelados. A oposição é reafirmada na reprise dessa canção (ver ilustração 18).



Ilustração 18: Dimensão visual de “Belle” (*A BELA e a fera*, 1991, min.4-8).

Apenas depois que Bela discute com Gaston, ajuda o pai com sua mais recente invenção mecânica e volta a se desentender com Gaston quando ele a pede em casamento, é que a música é retomada, mas em um regime de expansão rítmico-melódica, como já visto anteriormente neste capítulo (ver partitura 12). Visualmente, a protagonista deixa o núcleo cromático que tende ao marrom visto em “Belle” e encontra a cor azul no céu, formalizando o semissimbolismo entre [vermelho] vs. [azul] e /comum/ vs. /extraordinário/. O enquadramento, que na exposição original partia do foco pra amplitude e mostrava toda a vila em um plano-sequência, agora retorna ao mesmo tipo de movimento. O horizonte, que é mostrado com essa amplitude e figurativiza a busca por aventura da protagonista, permite estabelecer a ancoragem [fechamento] vs. [amplitude] à oposição do conteúdo verbal expresso nas canções /comum/ vs. /extraordinário/ (ver ilustração 19).

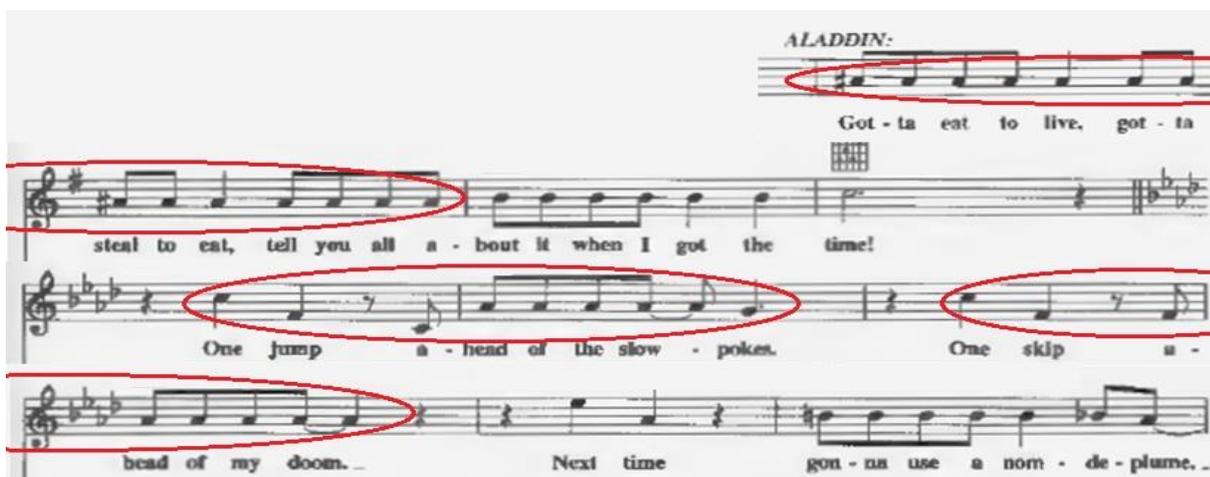


Partitura 12: “Reprise de “Belle” (ASHAMN; MENKEN, 1992, p.44-46).



Ilustração 19: Dimensão visual da reprise de “Belle” (A BELA e a fera, 1991, min.20-21).

Em “*One jump ahead*”, as mesmas frases, destacadas em vermelho, são reiteradas, mantendo a concertação rítmica e melódica (ver partitura 13). Assim como no caso de “*Daughters of Triton*”, a numerosidade de vozes, palavras, notas e figuras plásticas mostradas em espaços curtos de tempo instaura a apreensão átona de uma extensidade tônica de objetos, impondo a valorização enunciativa que caracteriza o conjunto como enfadonho. Note-se, ainda a predominância da cor vermelha (ver ilustração 20).



Partitura 13: “One jump ahead” (ASHMAN; MENKEN; RICE, 1992, p.11-19).



Ilustração 20: Dimensão visual de “One jump ahead” (ALADIM, 1992, min.5-9).

Essa cena estabelece uma oposição bastante nítida com a cena da reprise de “One jump ahead”. Depois de o protagonista discutir com um príncipe que maltratava os moradores pobres e ser humilhado publicamente, ele canta, ao anoitecer, novos versos na mesma melodia da canção original, mas com momentos de expansão da duração e com a desaceleração da velocidade de reprodução (ver partitura 14).

Riff raff, — street rat, — I don't — buy that. — If  
on - ly they'd look clos - er, would they see a  
poor boy? No sir - ee. They'd find  
out there's so much more to  
me.

Partitura 14: Reprise de “One jump ahead” (ASHMAN; MENKEN; RICE, 1992, p.20-21)

A dimensão visual aponta para a prevalência do azul, formalizando a ancoragem da oposição cromática [azul] vs. [vermelho] à oposição da letra das canções /ser/ vs. /parecer/, pois os momentos de “azul” revelam os desejos de Aladim, enquanto as cores mais quentes ocorrem durante os momentos de agitação, na perseguição nas ruas, na impressão na aparência de ladrão e de marginal que o protagonista apresenta e no julgamento disfórico que os outros atores fazem dele (ver ilustração 21).



Ilustração 21: Dimensão visual da reprise de “*One jump ahead*” (ALADIM, 1992, min.11).

Em *Frozen*, apesar da canção “*Do you wanna build a snowman?*” possuir todos os elementos que caracterizam o regime de concentração, ela termina com uma nítida expansão após a morte dos pais das irmãs. De certo, a tentativa de aproximação entre Anna e Elsa era eufórica, mas não ocorria em razão de um “não-poder se aproximar” e um “não-saber se controlar” da parte da futura rainha do gelo, o que instaurava uma grande tensão. O efeito insurgente, reforçado pela figuratividade, é de opressão. Visualmente, a tensão se expressão no contraste dos momentos com mais luz e dos momentos com menos luz (ver ilustração 22).



Ilustração 22: Dimensão visual de “*Do you wanna build a snowman?*” (FROZEN, 2013, min.8-11).

Musicalmente, a disforia é expressa pelos saltos intervalares, demarcados em vermelho na partitura, que amentam nos momentos finais, indicando a disjunção entre sujeito e objeto (ver partitura 15).

The image shows a musical score for the song "Do you wanna build a snowman?". The score is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It consists of several staves of music with lyrics underneath. Red lines and arrows highlight specific interval jumps in the melody, labeled with "tom" values: "- 1 tom", "+ 1,5 tom", "+ 3,5 tons", "- 3,5 tons", and "+ 2,5 tons". The lyrics include: "(knocking) (Sung:) Do you want to build a snow - man? Come on, let's go and play! I nev - er see you an - y - more. Come out the door! It's like you've gone a been. They say, "Have cour - age," and I'm try - ing to; I'm right out here for you, just let me in. We on - ly have each oth - er; it's just you and me. What are we gon - na do?"

Partitura 15: "Do you wanna build a snowman?" (ANDERSON-LOPEZ; LOPEZ, 2014, p.2-10).

Na sequência, *A pequena sereia* ganha um intervalo de aproximadamente dez minutos até a canção seguinte, "Part of your world", Ariel expõe suas vontades, a canção "eu quero", tendendo intensamente à expansão melódica, com intervalos de silêncio<sup>40</sup> e prolongamentos das notas. Por outro lado, em alguns momentos, a personagem fala ao invés de cantar, instaurando a figurativização da locução, que dá mais foco ao ato de cantar como *performance* exercida pelo sujeito. Assim, a enunciação coloca o foco sobre a voz de Ariel, valorizando-a, já que, adiante, é a voz que será a moeda de troca para obter o par de pernas (ver partitura 16).

<sup>40</sup> Os símbolos  e  são pausas de silêncio.

feet. Flip-pin' your fins — you don't  
get too far. — Legs are re - quired — for jump - in', danc - in'.  
Stroll - in' a - long — down the, what's that word a - gain, street.

stay all day — in the sun. — Wan - der - in' free, wish I could  
be part of that world. — What would I  
give if I could live out - ta these wa - ters.  
What would I pay to spend a day warm on the sand.

When's — it my  
turn? Would - n't I love, love to ex - plore that shore up a -  
bove, — out of the sea.

Partitura 16: “Part of your world” (ASHMAN; MENKEN, 1990, p.14-21).

Na dimensão plástica, a superatividade do olhar de Ariel opõe-se à inferatividade que ela expressa em outros momentos, estabelecendo o semissimbolismo entre [superatividade] vs. [inferatividade] e /felicidade/ vs. /infelicidade/ e /superfície/ vs. /mar/, que também desdobra-se em /liberdade/ vs. /opressão/, já que o mar é a “prisão” da pequena sereia, tal qual sua caverna. A quantidade de figuras que ela apresenta de sua coleção de itens humanos também chama a atenção, mas, pela própria letra, a quantidade — assim como a pluralidade

de elementos das canções “*Daughters of Triton*”, “*Belle*”, “*One jump ahead*” e “*Do you wanna build a snowman?*” — é avaliada disforicamente, pois o que Ariel quer é, na verdade, viver na superfície (ver ilustração 23).



Ilustração 23: Dimensão visual de “*Part of your world*” (A PEQUENA sereia, 1989, min.15-18).

Em *Frozen*, a canção que se segue após “*Do you wanna build a snowman?*”, sem quase nenhum intervalo de diálogos, é “*For the first time in forever*”. Nela, Anna começa cantando sua empolgação sobre a coroação da irmã, mantendo um regime rítmico de concentração, sem pausas, bastante acelerado, mas com alguns saltos na melodia. Quando Elsa começa a se lamentar pela cerimônia, surge o regime de expansão, com o prolongamento das durações e a inserção de silêncios, que quebram a fluidez da melodia, estabelecendo a retenção do som. Aliás, o canto de Anna é nitidamente mais agudo que o de Elsa (ver partitura 17). Entendendo a altura das vozes como a profundidade extensa e a duração que cada uma aplica ao som como a profundidade intensa, a tensão resulta articula-se ao restante da significação, estabelecendo que Anna caracteriza-se pela tônica extensividade de sua voz, mas fraca apreensão das coisas que diz, enquanto Elsa, sujeito retento, possui fraca extensividade,

mas forte apreensão. O efeito de sentido que pode despontar daí é a seriedade de Elsa em oposição à superficialidade de Anna.

ANNA: The win-dow is o - pen! So's\_ that door!\_ I  
 did - n't know they did that an - y - more.\_ Who knew we owned\_ eight thou - sand sal - ad  
 plates?

Con - ceal, don't feel, put on a show. Make  
 one wrong move, and ev - 'ry - one will know.  
 But it's on - ly for to - day. ANNA: It's on - ly for to - day! It's ag - o - ny to  
 wait! It's ag - o - ny to wait! Tell the guards to o - pen up the  
 gate! For the first time in for - ev -

Partitura 17: “For the first time in forever” (ANDERSON-LOPEZ; LOPEZ, 2014, p.28-37).

Visualmente, o paralelo dos cantos das irmãs é mostrado com a intercalação dos cortes de cenas que cada uma protagoniza, em que se nota a inferatividade do olhar de Elsa oposto à superatividade e frontalidade de Anna (ver ilustração 24). Firma-se, assim, a ancoragem da oposição [agudo] vs. [grave] à oposição plástica /empolgação/ vs. /prostração/, que encontram expressão semissimbólica na [superatividade] vs. [inferatividade].



Ilustração 24: Dimensão visual de “*For the first time in forever*” (FROZEN, 2013, min.12-17).

As cenas de canção estão ordenadas de forma semelhante nos quatro filmes. Pode-se notar que as canções de introdução foram seguidas por aquelas que mostravam o cotidiano dos heróis, com regime de concentração e uma empolgação dos sujeitos envolvidos avaliada disforicamente (a corte, a vila, os guardas e o tédio do palácio em Arandelle). Após, vieram as canções que mostraram os desejos eufóricos dos protagonistas, fossem elas reprises ou melodias completamente novas.

Após “*Part of your world*”, há ainda mais uma reprise dessa canção, mais curta e intensa, aos 25 minutos e aos 28 minutos de filme. Na sequência, depois de Ariel ter salvado o príncipe do naufrágio, Sebastião tenta convencê-la a desistir de sua obsessão pelo mundo humano em “*Under the sea*”, que conta com a reiteração das frases musicais e um ritmo bastante acelerado, da mesma maneira como tem ocorrido nas canções de concentração vistas até aqui. Isso significa que, novamente, há uma densidade tônica de vozes aliada a uma

duração bastante breve, construindo um espaço tensivo de relaxamento, em que a percepção do sujeito que canta não é tensa (ver partitura 18).

The image shows a musical score for the song "Under the Sea" from Disney's "The Little Mermaid". The score is written in G minor (one flat) and 4/4 time. It consists of six staves of music. Red ovals and lines are drawn around specific melodic phrases in the vocal line to highlight them. The lyrics are as follows:

The sea - weed is al - ways green - er  
Down here — all the fish is hap - py

In some - bod - y else - 's lake. You dream — a - bout  
as off — through the waves dey roll. The fish — on the

go - ing up there. But that — is a big mis - take.  
land ain't hap - py. They sad — 'cause they in the bowl.

Just look — at the world a - round you, right here — on the  
But fish — in the bowl is luck - y. they in — for a

o - cean floor. Such won - der - ful things sur - round you.  
wors - er fate. One day — when the boss get hun - gry

What more — is you look - in' for? } Un - der the  
guess who — gon' be on the plate. }

Partitura 18: “Under the sea” (ASHMAN; MENKEN, 1990, p.24-33).

Visualmente, a densidade de elementos figurativos também aumenta, assim como a quantidade de cores envolvidas, ofuscando a predominância do azul que cercava Ariel. O azul do oceano já remetia a uma avaliação eufórica da imagem desde a cena inicial, surgindo em torno de Ariel e desaparecendo quando as luzes do espetáculo de Sebastião prevalecem (ver ilustração 25).



Ilustração 25: Dimensão visual de “Under the sea” (A PEQUENA sereia, 1989, min.28-32).

Após a reprise de “Belle”, Bela vai ao resgate do pai e é feita refém pela Fera, enquanto, aos 27 minutos, Gaston canta “Gaston”, expondo sua masculinidade, em elementos figurativos que apelam para o universo da força bruta, oposto ao da sensibilidade, predominante em torno de Bela (ver ilustração 26).



Ilustração 26: Dimensão visual de “Gaston” (A BELA e a fera, 1991, min.27-31).

A melodia segue os padrões de concentração dominantes no *corpus*, mantendo a identidade da duração, apesar de graus imediatos colocados ao longo da peça (ver partitura 19).

Chorus: No one's been like Gas-ton, a king-pin like Gas-ton  
 Chorus: No one hits like Gas-ton, match-es wits like Gas-ton  
 LeFou: No one's got a swell cleft in his chin like Gas-ton.  
 LeFou: In a spit-ting match, no-bod-y spits like Gas-ton.

The image shows a musical score for the song "Gaston". It features two systems of music. The first system has two staves: the top staff is the melody and the bottom staff is the lyrics. The lyrics are: "Chorus: No one's been like Gas-ton, a king-pin like Gas-ton" and "Chorus: No one hits like Gas-ton, match-es wits like Gas-ton". The second system also has two staves: the top staff is the melody and the bottom staff is the lyrics. The lyrics are: "LeFou: No one's got a swell cleft in his chin like Gas-ton." and "LeFou: In a spit-ting match, no-bod-y spits like Gas-ton." Red lines and circles are drawn over the melody to highlight specific intervals and durations.

Partitura 19: “Gaston” (ASHAMN; MENKEN, 1992, p.56-63).

Depois da reprise de “*One jump ahead*”, há um intervalo maior que o dos outros filmes, recobrando cenas que mostram a vida no palácio, as tensões da princesa Jasmine, que se sente aprisionada, e do grão-vizir Jafar, que deseja assumir o cargo de sultão, enquanto o sultão planeja casar sua filha. Jasmine foge até o mercado, conhece Aladim, que é preso e usado por Jafar para entrar na caverna das maravilhas, onde ele novamente fica aprisionado, até que liberta o gênio. O gênio, aos 35 minutos, canta “*Friend like me*”, uma canção concentrada, com diversas reiterações frasais e aceleração acentuada (ver partitura 20).

Mis-ter A-lad-din sir, — have a wish or two or three  
 I'm on the job, — you big na-bob. You ain't  
 nev-er had a friend, nev-er had a friend, you ain't nev-er had a friend, nev-er  
 had a friend. You ain't nev-er had a friend, nev-er had a  
 friend like me.  
 Wa ah ah. Wa ah ah.  
 You ain't nev-er had a friend like me. — Ha!

The image shows a musical score for the song "Friend like me". It features seven systems of music. Each system has a top staff for the melody and a bottom staff for the lyrics. The lyrics are: "Mis-ter A-lad-din sir, — have a wish or two or three", "I'm on the job, — you big na-bob. You ain't", "nev-er had a friend, nev-er had a friend, you ain't nev-er had a friend, nev-er", "had a friend. You ain't nev-er had a friend, nev-er had a", "friend like me.", "Wa ah ah. Wa ah ah.", and "You ain't nev-er had a friend like me. — Ha!". Red circles and lines are drawn over the melody to highlight specific intervals and durations.

Partitura 20: “Friend like me” (ASHMAN; MENKEN; RICE, 1992, p.24-33).

A dimensão plástica, como é de se esperar, apresenta uma numerosidade de figuras. Novamente, é a tonificação da extensidade e a atenuação da intensidade, constituindo uma cena pouco séria e mais fútil<sup>41</sup>. O azul, cor do /ser/, é transformado em rosa, vermelho e dourado, as cores da disforia que acompanhavam Aladim na fuga dos guardas, alinhada ao eixo semântico do /parecer/ (ver ilustração 27).



Ilustração 27: Dimensão visual de “Friend like me” (ALADIM, 1992, min.35-39).

Em *Frozen*, após a coroação de Elsa e a recepção do jantar, aos 23 minutos, Anna conhece Hans, e os dois cantam uma canção de amor, “*Love is an open door*”, também concentrada por reiterações e pela aceleração de base (ver partitura 21). Observe-se a diferença entre essa canção de amor e “*Beauty and the beast*” e “*A whole new world*”, as canções dos casais dos outros filmes, que são mais expandidas melódica e ritmicamente. Isso se deve ao fato do sentimento entre Anna e Hans ser falso. Ele finge que a ama para se tornar rei e ela não o ama porque sequer o conhece bem<sup>42</sup>.

<sup>41</sup> Essa afirmação que tem sido feito acerca da futilidade e da superficialidade das canções de regime de concentração será retomada em um momento pertinente ao seu expor o patamar enunciativo dos filmes.

<sup>42</sup> De fato, os outros casais dos outros filmes também se apaixonam “à primeira vista”. Trata-se de uma mudança ideológica no *ethos* Disney, a ser vista adiante.



HANS: *I love crazy!* ANNA: *(Sung:)* All my life has been a se - ries of doors...  
 in my face, and then sud - den - ly, I bump in - to you!  
 HANS: *(Spoken:)* I was thinking the same thing! 'Cause like, *(Sung:)* I've been search - ing my whole life... to  
 find my own place... And may - be it's the par - ty talk - ing, or the  
 But with you,  
 cho - c'late fon - due... but with you, I found my...

Partitura 21: “Love is an open door” (ANDERSON-LOPEZ; LOPEZ, 2014, p.58-65).

Visualmente, as figuras plásticas revelam o amor romântico, que, por estarem expostas em um regime de concentração que sempre toma lugar em momentos disfóricos no *corpus*, é também disfórica, estabelecendo um amor superficial e fútil, dado este afirmado com o decorrer do próprio filme (ver ilustração 28).



Ilustração 28: Dimensão visual de “Love is an open door” (FROZEN, 2013, min.23-25).

Nesse momento, os filmes atingem a média de um terço de sua extensão temporal, concentrando a maior parte de suas canções nessa faixa. As que se sucedem mantêm um distanciamento maior de tempo entre si. Essa distancia marca o andamento narrativo e inteligível das histórias, pois sediam as ações e as competencializações dos sujeitos. Nessas cenas, valorizando-se as dinâmicas sujeito-objeto e sujeito-sujeito (Ariel vai à superfície para conquistar o príncipe, Aladim vai ao palácio para ganhar a mão da princesa, Bela passa a conviver com a Fera e Elsa foge de Arandelle), a referencialidade linguística ganha mais enfoque, os diálogos tornam-se mais largos e os PNs de uso vão surgindo conforme a necessidade. Dessa forma, vê-se clara oposição entre os momentos de encanto (as cenas cancionais de maior construtividade sensorial) e os momentos de eficácia (cenas referenciais de progressão lógica no PC), que dá uma marcação rítmica crucial para o andamento da própria expressão fílmica<sup>43</sup>.

Em *A pequena sereia*, Linguado chama Ariel para mostrar a estátua afundada de Eric, e Tritão, descobrindo o esconderijo da filha, destrói toda sua coleção. Nesse momento, Ariel e Úrsula se encontram, e a bruxa do mar propõe um pacto, exposto pela “canção do vilão”, “*Poor unfortunate souls*”.

Musicalmente, a canção tende ao regime de concentração, mas, com a presença da figurativização da locução, o caráter de encanto é diminuído. Assim, o ato de cantar do sujeito Úrsula torna-se mais nuclear que os aspectos sensoriais da música. O canto, em especial n’*A pequena sereia*, é um fazer intensamente valorizado no conteúdo porque, afinal, a voz é a qualidade de Ariel que a permite ir à superfície e que, quando falta, a impede de conquistar o príncipe. Logo, essa cena, como “*Part of your world*”, direciona foco para esse valor do conteúdo.

Plasticamente, nota-se, visualmente, a ausência de brilho, fazendo com que o cabelo avermelhado da protagonista escureça, estabelecendo uma nova oposição de luminosidade [claro] vs. [escuro]. A oposição é comparável àquela inicial de “*Fathoms below*”, em que [claro] vs. [escuro], que estava em relação semissimbólica a /cultura/ vs. /natureza/. A caverna escura coloca em foco a luz da magia da bruxa, que, sendo clara, alia-se ao eixo da cultura. De fato, sua magia não é natural, mas um apelo sobrenatural, relativo ao misticismo

---

<sup>43</sup> Deve-se lembrar de que os regimes de encanto e de eficácia não são excludentes, apenas dominantes ou recessivos. Na realidade, a principal diferença destes dois tipos de momentos nos filmes é na presença ou ausência do encanto, expresso pela musicalidade e pelo espetáculo visual que a acompanha.

de Tolkien, que implica certo horror e espanto (TOLKIEN, 2013, p.25-26), como já pontuado no capítulo “Conteúdo”. (ver ilustração 29).



Ilustração 29: Dimensão visual de “Poor unfortunate souls”. (A PEQUENA sereia, 1989, min.39-45).

A canção seguinte mostra Sebastião fugindo do cozinheiro, canta a canção “*Les poissons*” e tenta usar o crustáceo em um de seus pratos. Musicalmente, o regime é de concentração, semelhante às canções desse tipo que já foram levantadas. Visualmente, essa cena expõe novamente uma quantidade grande de figuras, todas elas pertencentes ao universo humano, avaliadas de maneira negativa por serem usadas a fim de matar Sebastião. Dessa forma, assim como em “Fathoms below” a pesca e a crueldade humana era negativa, a cozinha é caracterizada como um ambiente cruel. Agrupando-se essas informações, vê-se como o sema /cultura/ é disfórico no filme, enquanto /natureza/, por permitir que a vida exista sem risco de morte, é eufórica e como Ariel tenta aliar-se ao mundo humano apesar de sua negatividade (ver ilustração 30).



Ilustração 30: Dimensão visual de “Les poissons” (A PEQUENA sereia, 1989, min.52-53).

Na sequência, há a última canção, “Kiss the girl”, com um nítido regime de concentração rítmico-melódica (ver partitura 22).



Partitura 22: “Kiss the girl” (ASHMAN; MENKEN, 1990, p.57-63).

Deve-se notar que há pouco brilho na cena. Ela é bastante escura, porque, do ponto de vista do conteúdo, expõem-se elementos pertencentes ao eixo semântico da natureza, que é bastante eufórico, também expresso pelo uso do azul-mar. Entretanto, por ser uma canção tematizada e possuir a constante numerosidade de figuras plásticas, além de uma letra bastante extensa, instaura-se novamente a tensão de tônica extensidade e baixa intensidade da apreensão, isto é, caracteriza-se a cena como fútil, do ponto de vista enunciativo. Isso se deve ao fato de, narrativamente, os adjuvantes de Ariel tentarem fazer o príncipe beijar, para que a sereia possa resolver seu acordo com a bruxa do mar, enquanto a competência necessária cobrada da protagonista é justamente a capacidade de falar, que ela perdeu. Por consequência,

a *performance* falha e a cena termina por funcionar não como um momento de conquista, mas como uma situação vexatória (ver ilustração 30).



Ilustração 31: Dimensão visual de “Kiss the girl” (A PEQUENA sereia, 1989, min.60-62).

Já passada uma hora de filme, as recorrências de cor e de luz tomam o protagonismo material para si, instaurando o momento conflituoso, e visualmente escuro, do último confronto entre Ariel, Eric, Tritão e Úrsula (ver ilustração 32). A cor foge totalmente dos tons de azul-mar, fugindo, assim, do eixo da euforia, adentrando o campo do fema [vermelho]. Os elementos claros pertencem à magia de Úrsula e ao tridente de Tritão, figuras que expressam o sema /cultura/, que, como acontecia até então no filma, era tratada de maneira disfórica. Ariel, por sua vez, continua com os cabelos escuros, cuja qualidade luminosa é associada à /natureza/ e à euforia. Assim, são postos, lado a lado, /cultura/ vs. /natureza/, /superfície/ vs. /submarino/ e /opressão/ vs. /liberdade/, que se encaminham para a resolução da tensão. Logo, na cena final, percebe-se como a luminosidade é restaurada ao natural, enquanto “*Part of your world*” é retomada em canto coral e o filme dá lugar aos créditos finais com “*Under the sea*” (ver ilustração 33).



Ilustração 33: Dimensão visual da penúltima cena de *A pequena sereia* (*A PEQUENA sereia*, 1989, min.68-75).



Ilustração 32: Dimensão visual da cena final de *A pequena sereia* (*A PEQUENA sereia*, 1989, min.76-77).

Já em *A bela e a fera*, aos 39 minutos, os objetos encantados cantam “*Be our guest*”, com reiterações da identidade melódica, ainda que com saltos intervalares, mas bastante concentrada em termos rítmicos (ver partitura 23), enquanto o visual apela para aquela pluralidade de figuras que tem ocorrido nesse tipo de canção (ver ilustração 34).

Be our guest! Be our guest! Put our  
 ser - vice to the test. Tie your nap - kin 'round your neck, *cher - ie*, and  
 we'll pro - vide the rest. *Soup du jour!* Hot hors d'oeuvres! Why, we  
 on - ly live to serve. *Chip:* Try the grey stuff. *Lumiere:* It's de - li - cious! Don't be -  
 lieve me? Ask the dish - es! They can sing! They can dance! Af - ter  
 all, Miss, this is France! And a din - ner here - is nev - er sec - ond

Partitura 23: “Be our guest” (ASHAMN; MENKEN, 1992, p.72-89).



Ilustração 34: Dimensão visual de “Be our guest” (A BELA e a fera, 1991, min.39-42).

Na sequência, “*Something there*” mostra o momento em que Bela apaixona-se pela Fera e vice-versa. Deve-se notar o uso da cor azul bastante nítido, recuperando a oposição entre azul e tons mais quentes próximos ao marrom, como exposto cena de “*Belle*”, que

estavam em posição semissimbólica com a oposição /extraordinário/ vs. /ordinário/ (ver ilustração 35).



Ilustração 35: Dimensão visual de “Something there” (A BELA e a fera, 1991, min.52-56).

Melodicamente, a canção possui mecanismos de repetição localizados no início, mas estabelece uma clara expansão da duração e da tessitura no momento em que Bela toma consciência de sua paixão, momento em que ela percebe ser Fera seu objeto-valor (ver partitura 24).

Belle: There's some thing sweet and at most kind, but he was and when we  
 Beast: She glanced this  
 mean and he was coarse and un - re - fined. And now, he's No, it can't  
 touched she did n't shud - der at my paw. No, it can't  
 dear be. and so un - sure. I won - der why I did n't see it there be -  
 be. I'll just ig - nore. But then, she nev - er looked at me that way be -  
 fore?  
 fore.  
 Belle: New, and a bit a -  
 larm - ing. Who'd have ev - er thought that  
 this could be?

Partitura 24: “Something there” (ASHAMN; MENKEN, 1992, p.98-102).

A canção “*Human again*”, aos 57 minutos, apresenta todos os objetos que preparam o baile que vem a seguir, funcionando muito semelhantemente a “*Be our guest*” como canção de entretenimento na classificação de Surrell<sup>44</sup>.

A cena da canção premiada do filme, “*Beauty and the beast*”, coloca a protagonista em uma dança com Fera. A cor azul, que significa o desejo da protagonista de aventurar-se em um mundo extraordinário, é bastante exposta, criando uma tensão com o vermelho e o amarelado, que representam justamente aquilo que a heroína quer evitar, o mundo comum. (ver ilustração 36). Musicalmente, o regime é de expansão tanto na tessitura quanto nas durações, que se quebram em diversos momentos de silêncio (ver partitura 25).



Ilustração 36: Dimensão visual de “*Beauty and the beast*” (A BELA e a fera, 1991, min.63-65).

Partitura 25: “*Beauty and the beast*” (ASHAMN; MENKEN, 1992, p.122-126).

<sup>44</sup> “*Human again*” não foi incluída na versão de época do filme, inserida apenas mais tarde nos anos 2000.

Quase ao final do filme, Gaston toma posse do espelho encantado de Fera, descobrindo sua existência e liderando os aldeões para caçar a Fera, que eles pensam ser uma ameaça, ao som de “*The mob song*”, que coloca o vermelho do antagonista oposto ao azul do fundo, reforçando o alinhamento da oposição de cores à oposição do PC /comum/ vs. /extraordinário/ (ver ilustração 37). Já os mecanismos de repetição e de concentração da tessitura propiciam a tematização melódica, que, na reprodução, ganha tons agressivos na *performance* musical (ver partitura 26).



Ilustração 37: Dimensão visual de “*The mob song*” (*A BELA e a fera*, 1991, min.71-75).

Gaston: So it's  
time to take some ac - tion, boys. It's time to  
fol - low me. Through the  
11  
Light your  
mist, through the wood. Through the dark - ness and the shad - ows. It's a  
torch, mount your horse! Gaston: Screw your cour - age to the stick - ing place! Mob: We're  
night - mare, but it's one ex - cit - ing ride! Say a  
count - ing on Gas - ton to lead the way! Mob Women: Through a  
prayer, then we're there, at the draw - bridge of a cas - tle and there's  
mist, through a wood, where with - in a haunt - ed cas - tle some - thing's  
some - thing tru - ly ter - ri - ble in - side.  
lurk - ing that you don't see ev - 'ry day.

Partitura 26: “*The mob song*” (ASHAMN; MENKEN, 1992, p.130-136).

Na cena da batalha final entre Fera e Gaston, o céu tempestuoso torna-se azul, a cor atribuída ao desejo de Bela, e o príncipe, transformado, perde a capa vermelha, a cor disfórica associada ao mundo comum. Adiante, o baile é retomado, o tema do prólogo do filme toca mais intenso, e “*Beauty and the beast*” volta a figurar no extremo final, logo sucedido pelos créditos de encerramento e a versão da canção interpretada por Céline Dione e Peabo Bryson (ver ilustração 38).

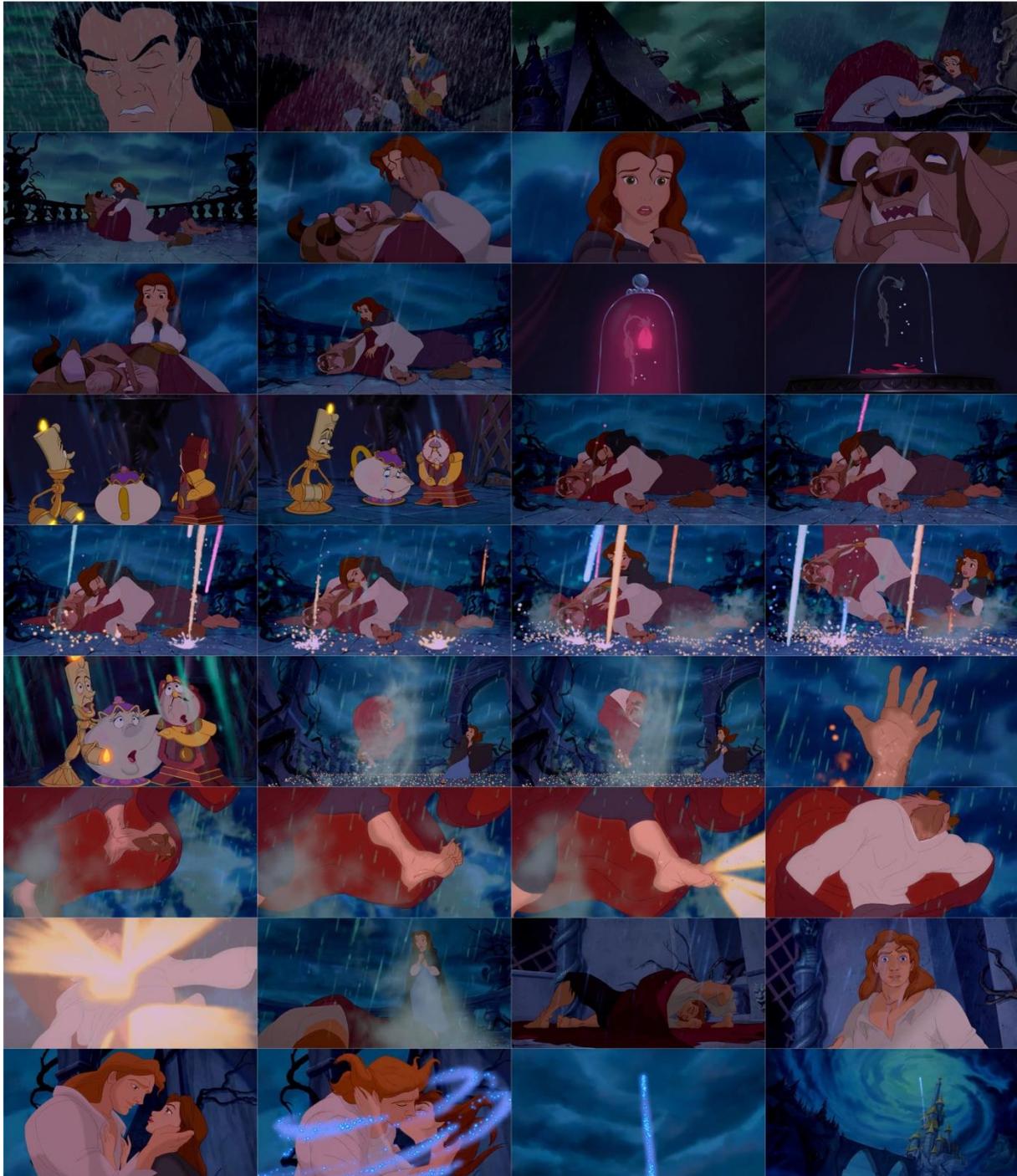




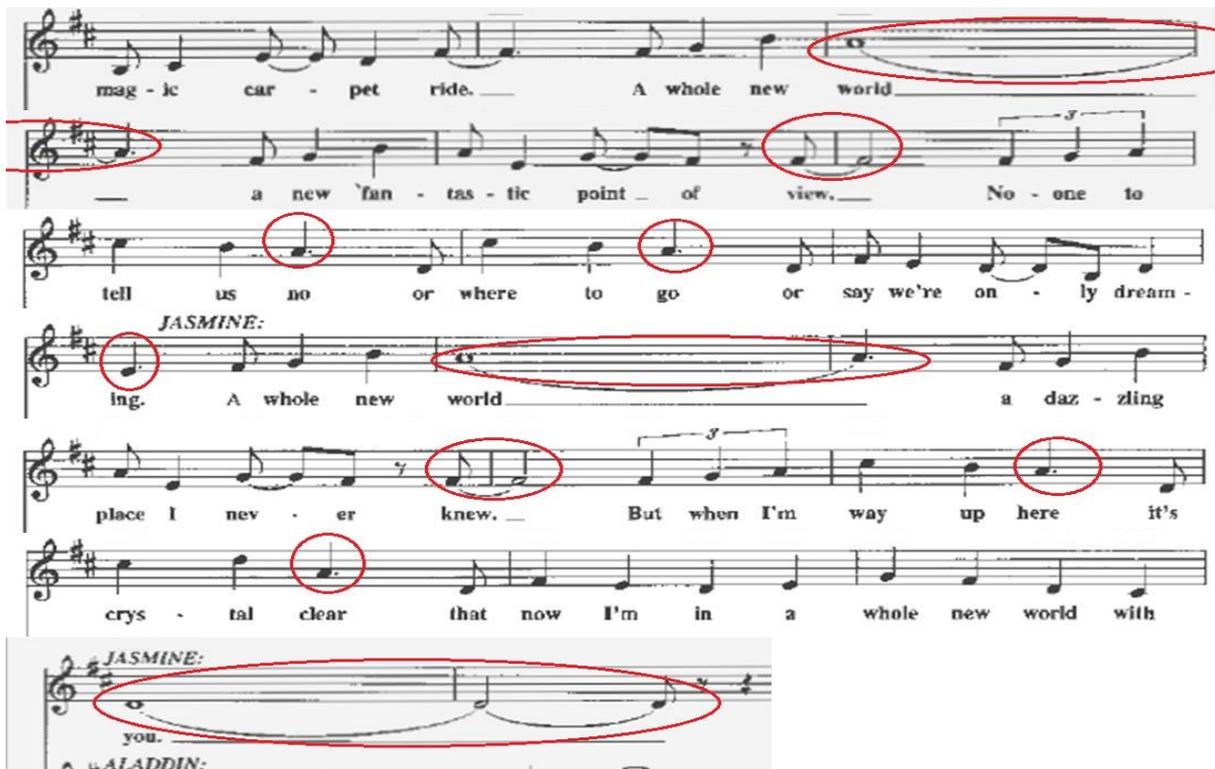
Ilustração 38: Dimensão visual da cena final de *A bela e a fera* (*A BELA e a fera*, 1991, min.78-85).

Em *Aladim*, aos 46 minutos, o herói adentra Ágraba como príncipe, e a canção “*Prince Ali*”, concentrada, que volta a apresentar tônica extensividade de elementos figurativos na dimensão plástica, conforme o padrão de tônica extensividade de objetos e átona intensidade de apreensão (ver ilustração 39).



Ilustração 39: Dimensão visual de “*Prince Ali*” (*ALADIM*, 1992, min.46-50).

Em seguida, canção “*A whole new world*”, do voo de Aladim e Jasmine, apresenta um regime de expansão do ritmo. Notem-se os prolongamentos das notas, que configuram a tonicidade da intensidade com que os sujeitos cantam os versos. Assim, há uma alta disposição sensível por parte das personagens correlata à tonicidade da profundidade extensa, constituída pelas notas. Isto é, a quantidade de sons cantados, ao invés de ser apreendida com sensibilidade fraca como o é nas canções de regime de concentração (“*Friend like me*”, “*Prince Ali*”, etc.), é apreendida com paixão forte, e por isso desaceleradas em sua duração (ver partitura 27).



Partitura 27: “A whole new world” (ASHMAN; MENKEN; RICE, 1992, p.49-55).

Visualmente, toda a questão acerca do aprisionamento é explorada na amplitude do voo. Se Aladim se sentia preso nas ruas e Jasmine se sentia presa no palácio — tal como o gênio estava aprisionado dentro da lâmpada e até Jafar estava preso em seu cargo de grão-vizir —, nessa cena, o tapete sobrevoa os muros de Ágraba e percorre o horizonte, formalizando a oposição /opressão/ vs. /liberdade/ (ver ilustração 40).

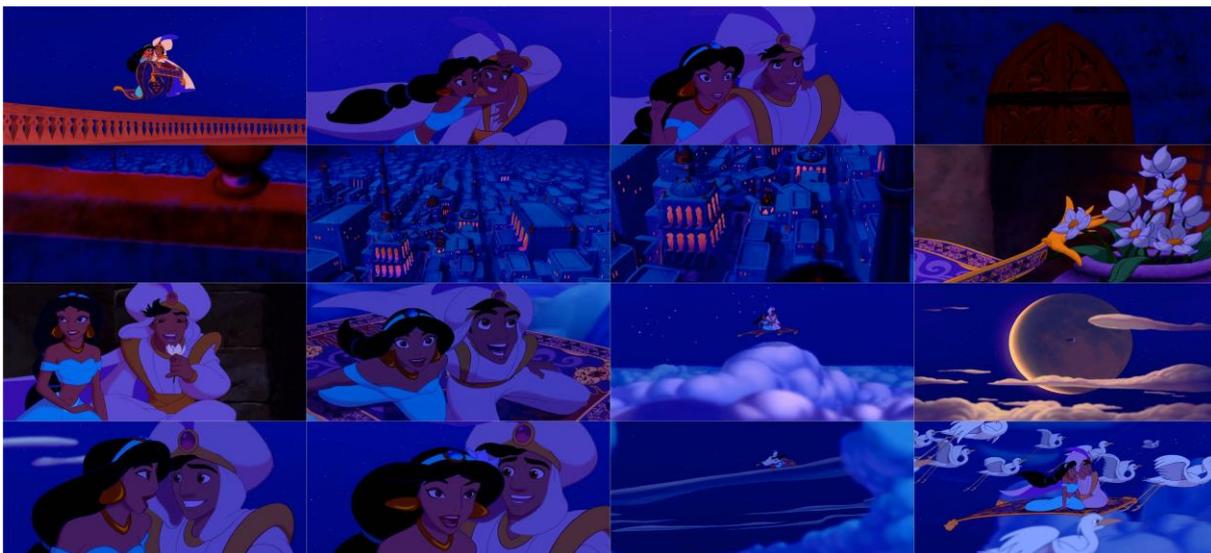


Ilustração 40: Dimensão visual de “A whole new world” (ALADIM, min.55-57).

Cromaticamente, nota-se a presença do azul, cor que está, desde o começo do filme, associada a Aladim, oposta ao vermelho, cor relativa sempre a seus perseguidores, sejam os guardas, seja Jafar. Tão o é que, quando Jafar consegue a lâmpada, desmascara e exila Aladim, surge a transformação gradual do azul em roxo, que, adiante, realiza-se como vermelho (ver ilustração 41).



Ilustração 41: Dimensão visual da reprise de “Prince Ali” (ALADIM, 1992, min.69-70).

Musicalmente, a canção que subsidia essa cena é a reprise de “Prince Ali”, mas de forma irônica e desacelerada, em que Jafar desconstrói a imagem do príncipe e expõe a do morador de rua.

Finalmente, após voltar do exílio, a batalha entre Aladim e Jafar mostra a recorrência do vermelho, disfórico, que logo é substituído pelo azul da noite, eufórico, enquanto o casal reprisa “A whole new world” (ver ilustração 42).





Ilustração 42: Dimensão visual da cena final de *Aladim* (*ALADIM*, 1992, min.71-82).

Por fim, em *Frozen*, o filme progride para “*Let it go*”, cuja visualidade já foi explorada ao se falar em semissimbolismo na seção anterior. Musicalmente, cabe adicionar à análise já feita a operação, na melodia, de uma concentração de altura das notas no início, que se transforma em diversos saltos intervalares e extensões da duração, propiciando um regime de expansão (ver partitura 28).

The snow glows white on the moun-tain to - night; \_ not a  
foot - print \_ to be seen. \_ A king - dom of i - so - la -  
tion, and it looks like I'm the queen. \_

My pow - er flur - ries through \_ the air \_  
in - to \_ the ground. \_ My soul \_ is spi -  
ral - ing \_ in fro - zen frac - tals all \_ a - round. \_

let it go, \_ and I'll rise \_ like the break \_ of dawn. \_  
Let it go, \_ let it go; \_ that per -  
fect girl \_ is \_ gone. \_

Partitura 28: "Let it go" (ANDERSON-LOPEZ; LOPEZ, 2014, p.49-57).

Aos 38 minutos, Kristoff canta "*Reindeers are better than people*", que está na trilha sonora original do filme, e que nesse momento é fortemente figurativizada, manifestada numa versão curta e sem elementos de dança. Aos 47 minutos, Olaf, o boneco de neve, canta uma canção de entretenimento intitulada "*In summer*", também cômica por apelar a exageros lógicos que envolvem o boneco de neve em um ambiente quente<sup>45</sup> (ver ilustração 43).

<sup>45</sup> As questões referentes ao exagero de aspectos corporais e situacionais nos filmes serão abordadas adiante, por serem parte da predileção enunciativa do *ethos*.



Ilustração 43: Dimensão visual de “In summer” (FROZEN, 2013, min.47-49).

A reprise de “For the first time in forever” mostra a tentativa de Anna em fazer Elsa voltar a Arandelle e controlar seus poderes. Melodicamente, são dois cantos sobrepostos que recorrem à expansão rítmica e a saltos intervalares (ver partitura 29).

Sure you can! I know you can! (Sung:) 'Cause for the first time in for - ev -

I don't know how! Oh,

- er, you don't have to be a - fraid -

I'm such a fool! I can't be free!

We can work this out to - geth -

No es - cape from the storm in - side of me. I

- er. We'll re - verse the storm you've made,

can't con - trol the curse. Oh,

Don't pan - ic; we'll

An - na, please, you'll on - ly make it worse! There's so much fear!

make the sun... shine bright. We can face this thing to-gether. We can  
 You're not safe... here. No,  
 change this win-ter weath-er. and ev-'ry-thing will be al-  
 Abhh... I  
 right.  
 can't!!!!

Partitura 29: Reprise de “For the first time in forever” (ANDERSON-LOPEZ; LOPEZ, 2014, p.21-27).

Visualmente, a oposição cromática [azul] vs. [rosa], que em “Frozen heart” estava ancorada à oposição verbal /amor/ vs. /medo/, é novamente explorada, desdobrando-se em mais dois momentos de intenso rosa, após Elsa perder o controle e ferir Anna, e de intenso dourado, como extrapolação da tonalidade vermelha, quando Elsa é capturada, ambas situações com a predominância do sentimento de medo (ver ilustração 44).





Ilustração 44: Dimensão visual da reprise de “For the first time in forever” (FROZEN, 2013, min.55-58, 62, 70).

Aos 65 minutos, “*Fixxer upper*” musicaliza uma cena de entretenimento com os Trolls, seguindo todos os padrões visto nos espetáculos do regime concentrado. Já no final de *Frozen*, Elsa finalmente descongela Arandelle, em que todos os tons de rosa e vermelho, do medo, desaparecem frente à predominância do azul, cor aliada ao sema /amor/. (ver ilustração 45).



Ilustração 45: Dimensão visual da cena final de *Frozen* (FROZEN, 2013, min.87-88).

Certamente, cada cena estrutura-se sobre uma gama bem maior de oposições, das mais genéricas às mais minuciosas, englobando desde cores completamente diferentes, como as oposições de azul e vermelho que foram levantadas, até contrastes de luz dos mais sutis entre tons claros e escuros. O mesmo vale para a cinematografia e as delicadezas das diferenças de angulações e enquadramentos, e para a musicalidade, com tensões mais pontuais dentro da trilha. Entretanto, levar a análise à exaustão é um trabalho injustificado mediante a quantidade de cenas envolvidas e mediante ao escopo, que direciona os dados levantados para a reconstrução do estilo da totalidade de filmes. Por isso, selecionaram-se as cenas mais cruciais para se falar em estilo, do ponto de vista das articulações sensoriais.

Portanto, agora cabe, para cada filme, sistematizar essas articulações entre expressão e conteúdo, apontando as oposições materiais e seus correspondentes semânticos, sejam em posição de ancoragem (associação de expressão e conteúdo de semióticas diferentes), sejam em posição de semissimbolismo (associação de expressão e conteúdo de uma mesma semiótica), seja ainda apenas a relação de concatenação de conteúdos justapostos por meio do processo de etapa como, como no caso da tensão musical. Dessa maneira, pode-se depreender a rede de sentido proveniente dos aspectos sensoriais que, em conjunto com as informações do conteúdo exploradas no capítulo anterior, compõem a totalidade da significação do enunciado.

Em *A pequena sereia*, notou-se o estabelecimento do contraste de luminosidade revelado em [claro] vs. [escuro] e [opaco] vs. [transparente], e o contraste de cor entre o azul vivo do oceano e a predominância do vermelho ao final, oposições que foram relacionados a, respectivamente, /cultura/ vs. /natureza/ e /superfície/ vs. /submarino/, sendo o primeiro termo disfórico e o segundo, eufórico<sup>46</sup>. Da mesma forma, como o mundo humano está topologicamente acima do mar, a inferatividade de Ariel opõe-se à sua superatividade, associado ao seu sentimento de aprisionamento, formalizando a oposição correlata /opressão/ vs. /liberdade. Musicalmente, as qualidades de altura, [breve] vs. [longo], e de densidade de vozes, [denso] vs. [não-denso], configuram os correspondentes sonoros para a oposição entre opressão e liberdade, já que os canto longo e singular pertence apenas a Ariel, quando ela pontua seu desejo de liberdade. Deve-se observar que tais formantes musicais configuram a

---

<sup>46</sup> A superfície é eufórica a partir do ponto de vista de Ariel, mas não é retratada assim pela enunciação quando o mundo humano tenta, constantemente, matar as criaturas marinhas.

dinâmica<sup>47</sup> de concentração ou de expansão rítmico-melódica. De fato, é mais econômico apontar a dinâmica dos regimes de concentração e expansão como formante responsável pela oposição categórica, baseado, respectivamente, na aceleração e na desaceleração da base musical (ver tabela 11).

Plano da expressão		Plano do conteúdo
Categorias plásticas	claro vs. escuro	superfície vs. submarino
	opaco vs. transparente	cultura vs. natureza
	vermelho vs. azul	cultura vs. natureza
	inferatividade vs. superatividade	opressão vs. liberdade
Categorias musicais	aceleração vs. desaceleração	opressão vs. liberdade

Tabela 11: Relação expressão-conteúdo em *A pequena sereia*.

Em *A bela e a fera*, a plasticidade pontua muito bem a rivalidade entre o azul e o vermelho, que, tanto neste quanto nos outros filmes, é sempre desdobrado em tons alaranjados e amarelados — de fato, vermelho é uma generalização das realizações das cores disfóricas, para criar, a fins didáticos, uma oposição pontual com a cor azul, essa sim mais constante em suas ocorrências. Azul, assim, está ligado ao desejo de Bela pelo extraordinário, enquanto o polo oposto caracteriza a “mesmice” do cotidiano e a ameaça antagônica de Gaston. Em termos de luminosidade, claro e escuro são formantes que expressam o não-amaldiçoado e o amaldiçoado, como nos momentos inicial e final do filme, e em diversos outros momentos não citados, como a travessia que Bela e o pai fazem pela floresta escura ou quando Fera abre as cortinas do castelo, conforme se apaixona pela heroína. Cinematograficamente, a oposição [amplitude] vs. [fechamento] também se remete ao comum e ao extraordinário, enquanto, tal como o em todo o *corpus*, a aceleração e a desaceleração corroboram, por meio de ancoragem, os sentidos semânticos, também pela conjunção tensiva da duração e da densidade. Extraordinário e comum, remetem, em última instância, aos valores de liberdade e opressão, como constante narrativa do *corpus*, reforçado pelos aprisionamentos e livramentos figurativos que ocorrem ao longo do filme (Ver tabela 12).

---

<sup>47</sup> Lembre-se, ainda, que as dinâmicas, depreendidas a partir da exposição da teoria de Tatit (TATIT, 2007, 2011 e TATIT; LOPES, 2008), como já exposto, estabelecem um nível da expressão musical pressuposto do nível que engloba as qualidades das notas.

Plano da expressão		Plano do conteúdo
Categorias plásticas	escuro vs. claro	amaldiçoado vs. não-amaldiçoado
	vermelho vs. azul	comum vs. extraordinário opressão vs. liberdade
Categorias cinematográficas	fechamento vs. amplitude	
Categorias musicais	aceleração vs. desaceleração	

Tabela 12: Relação expressão-conteúdo em *A bela e a fera*.

Em *Aladim*, existe novamente a oposição entre azul e vermelho, em que o primeiro é eufórico e remete ao desejo do sujeito, ao objeto-valor, e o segundo é disfórico e remete aos obstáculos apresentados pelos programas de uso. O jogo entre aparência e desejo inclui a oposição semântica /ser/ vs. /parecer/, eu remete, em última instância à liberdade e à opressão, tensionados pela dinâmica musical (ver tabela 13).

Plano da expressão		Plano do conteúdo
Categorias plásticas	vermelho vs. azul	parecer vs. ser
Categorias musicais	aceleração vs. desaceleração	opressão vs. liberdade

Tabela 13: Relação expressão-conteúdo em *Aladim*.

Em *Frozen*, o vermelho e o azul relacionam-se ao medo e ao amor, respectivamente, sentimentos capazes de controlar o grau de opressão e de liberdade, corroborado também pela inferatividade e pela superatividade. A dinâmica musical, por sua vez, articula-se em termos de duração como profundidade intensa e, como profundidade extensa, articula-se pela densidade de timbres instrumentais, mas em correlação inversa (quanto mais som, maior duração e maior desaceleração), ao contrário dos outros filmes (ver tabela 14).

Plano da expressão		Plano do conteúdo
Categorias plásticas	vermelho vs. azul	medo vs. amor opressão vs. liberdade
	inferatividade vs. superatividade	
Categorias musicais	aceleração vs. desaceleração	

Tabela 14: Relação expressão-conteúdo em *Frozen*.

Posto isto, nota-se a recorrência, já explorada no capítulo anterior, de /opressão/ vs. /liberdade/, que se desdobra de acordo com o percurso temático-figurativo de cada filme,

assumindo revestimentos diversos (/cultura/ vs. /natureza/, /comum/ vs. /extraordinário/, /parecer/ vs. /ser/ e /medo/ vs. /amor/). Essas oposições encontram as equivalências materiais em diversas categorias da expressão, dentre as quais as duas constantes são, certamente, /vermelho/ vs. /azul/ e /aceleração/ vs. /desaceleração/ da reprodução musical.

Ambas as oposições conferem dois aspectos caros à reconstrução do estilo. De um ponto de vista sensorial, o objetivo não apenas das oposições vermelho/azul e desaceleração/aceleração, mas de todos os apelos de retensão da matéria da expressão que foram vistos nas cenas cancionais, é de comover o enunciatário, justificando o próprio uso do regime de encanto.

Define-se o tal regime eficácia pelos os valores inteligíveis que o compõem e permitem a comunicação de conceitos. O regime de encanto, por sua vez, é definido pelos valores construtivos, que são sensoriais e permitem a comunicação de sensações. Esta é a espinha dorsal do estilo da expressão Disney. Se um conceito é apreendido por mecanismos psíquicos, baseados justamente na significação pela semionarração e pela discursivização de figuras, tempo, espaço e atores, uma sensação é percebida pelo corpo, que não articula o sentido como ocorre com o conteúdo.

Semiotizar termos como sensação, corpo e percepção implica trazer a dimensão física das coisas para uma dimensão cognitiva, já que simples ato de enunciar uma sensação destitui a sensorialidade *per se* e a coloca como elemento enunciativo. É este o caminho viável para que se possa, inclusive, falar em um estilo sensorial Disney, porque os corpos que percebem essas cenas cancionais são todos virtuais; não se está analisando, aqui, uma pessoa real vendo o filme, mas o filme que tem a intenção de comover uma pessoa prototípica, encarnada no sujeito enunciatário.

Comoção é o termo que se forja para se opor à comunicação. Aquele remete à sensação, enquanto o último remete ao conceito. Outro termo que auxilia a reflexão é o fazer somático, em semiótica discursiva.

Somático qualifica geralmente o ator figurativo (ou personagem) situado e agindo na dimensão pragmática do discurso. O fazer somático é quer pragmático (se remete a uma atividade corporal programada), quer comunicativo (o corpo humano enquanto suscetível de significar por gestos, atitudes, mímicas, etc.). Será, pois, útil distinguir, nesse último caso, a comunicação somática da comunicação verbal. (GREMAS; COURTÉS, 2013, p.484)

Nesse sentido, entende-se que o regime de encanto baseia-se nessa comunicação somática, ou comoção sensorial, e está previsto como atividade programada no interior do enunciado, destinada ao ator da enunciação, o enunciatário.

Qualquer tentativa de descrever o efeito final de azul e vermelho e dos regimes musicais não é apenas um direcionamento explícito ao campo da ontologia de se assistir a um filme animado, mas também tira o trabalho do domínio semiótica e o lança a reflexões possivelmente neurológicas e bioquímicas. Para dar mais concretude à existência do encanto nos desenhos animados, deve-se retornar ao campo de presença da proposta tensiva.

Como já foi feito com a linguagem musical, o espaço tensivo é bastante rentável e deve ser construindo levando em conta a destinação do texto para seu enunciatário, pois coloca um sujeito sensível em um campo de presença, em que a quantidade extensa de objetos são percebidos com mais ou menos intensidade.

A presença, qualidade sensível por excelência, é, portanto, uma primeira articulação semiótica da percepção. O afeto que nos toca, essa intensidade que caracteriza nossa relação com o mundo, essa tensão em direção ao mundo, tem relação com a visada intencional. Em contrapartida, a posição, a extensão e a quantidade caracterizam os limites e as propriedades do domínio de pertinência, ou seja, as propriedades da apreensão. [...]

Voltemos à simples presença: quando percebemos uma variação da intensidade da presença, ela permanece insignificante até que possamos relacioná-la a uma outra variação. Mas, assim que as variações de intensidade são associadas a uma mudança de distância, por exemplo, a diferença é instaurada, e nós podemos até mesmo dizer o que está acontecendo: algo se aproxima ou recua em profundidade. O espaço da presença torna-se, então, inteligível, e nós podemos enunciar (predicar) suas transformações. (FONTANILLE, 2012, p.47-48)

Isto é, o filme é um campo de presença, em que a quantidade de elementos apresentados configuram a extensão temporal do campo. Ele é apreendido por um sujeito enunciatário, que sente, conforme a programação somática empreendida pelo enunciador, as maiores e menores intensidades. Como pode ficar claro, as canções, por apelarem para aspectos sensoriais, colaboram com a apreensão sensível. A variação entre os momentos de maior e de menor intensidade caracterizam o ritmo, a frequência, da comoção pretendida pelo filme.

Dessa forma, já se configura uma estratégia enunciativa. Aliás, como dito anteriormente, a articulação material do filme só se poderia destinar ao enunciatário, pois os atores do enunciado não a podem apreender em sua totalidade.

Colocando os momentos de encanto de cada filme na sua ordem temporal no campo de percepção, em que as áreas cinza representam as canções e as áreas em branco representam os momentos que domínio do regime de eficácia, obtém-se (ver gráfico 9):

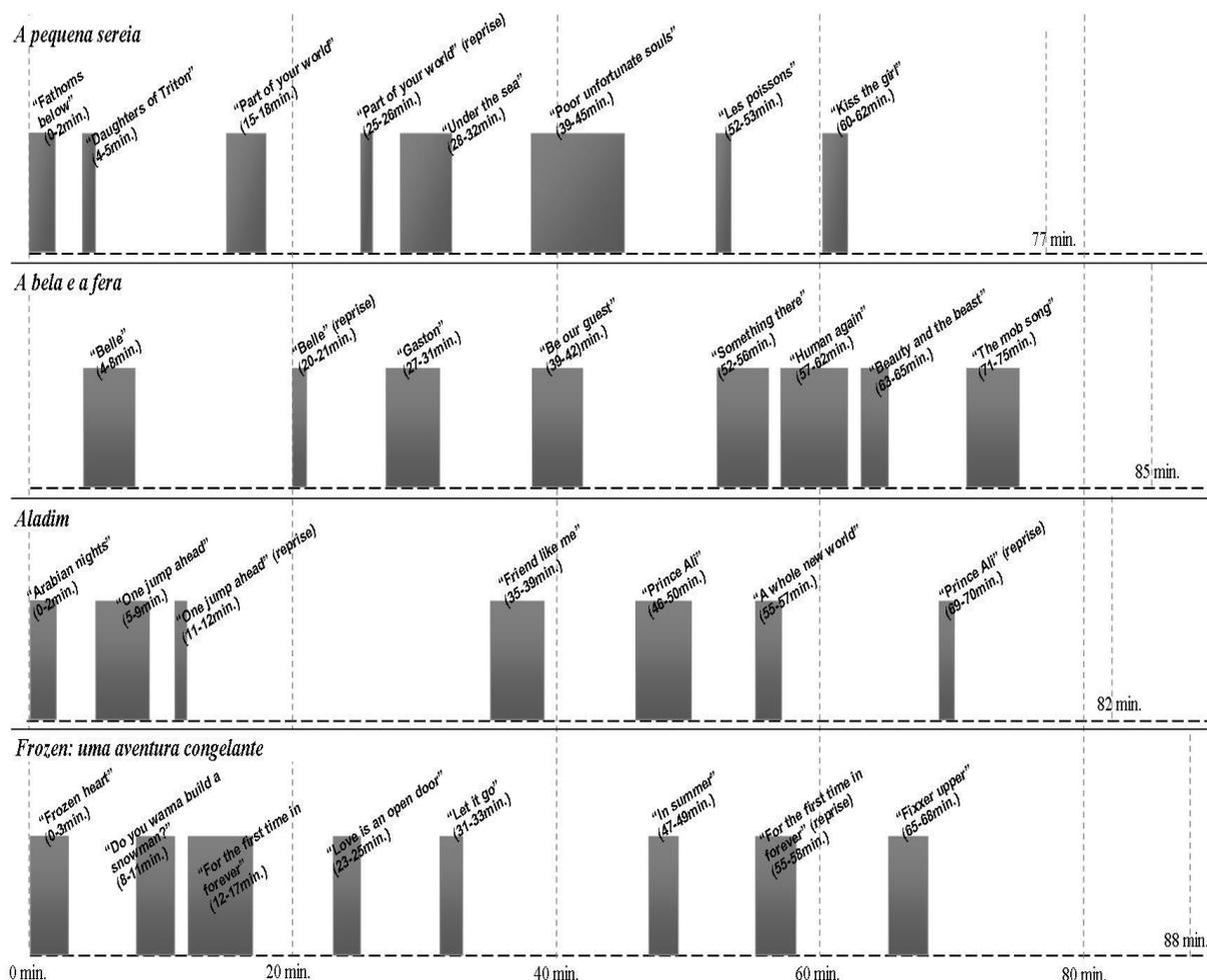


Gráfico 9: Distribuição temporal das canções nos filmes.

Entendido como retenção de sensações visuais e sonoras, os momentos de predominância do regime de encanto configuram-se como momentos de retenção da materialidade sonora, em oposição ao relaxamento e à distensão propiciada pelo regime de eficácia, em que a informação flui conceitualmente, e não sensorialmente.

Nesse sentido, deve-se também pensar em uma dimensão missiva do filme, que opõe os momentos emissivos, de fluidez narrativa (as *performances* e as competencializações ocorrendo), e os momentos remissivos, de retenção do andamento do fazer e de enfoque dado à composição material e à programação somática.

A retenção desse andamento missivo, a parada, propiciada pelo espetáculo musical, faz tanto o sujeito enuncivo reter sua ação para exposição de suas motivações ou de seus estados, quanto faz o sujeito enunciatário deter o progresso lógico-narrativo para reter a sensorialidade intensificada e se comover. Nesses momentos, o enunciatário dispõe-se intensamente à apreensão dos objetos apresentados (as cores, os sons, as formas, os ângulos, etc.). Quando a canção cessa, ocorre a parada da parada, e a personagem retoma seu fazer, assim como o enunciatário diminui a disposição sensível para apreender logicamente o que lhe é mostrado. Aliás, o fato de o regime de encanto concentrar-se nas cenas musicais é que permite dar importância à canção na era da renascença Disney e em *Frozen*, indicando, por isso, um estilo Disney de *cantar* suas histórias. Esses momentos musicais demarcam, tanto no conteúdo quanto na expressão, o modo de uso que o arqui-enunciador tem das configurações discursivas.

Esse movimento alternante entre aumento da intensidade e diminuição da intensidade ocorre por todo o filme. Entendo as grandezas conceituais do PC como a profundidade extensa, inteligível, e as grandezas sensoriais do PE como a profundidade intensa, sensível, o estilo Disney da expressão e da montagem fílmica no *corpus* é representado da seguinte forma (ver gráfico 10):

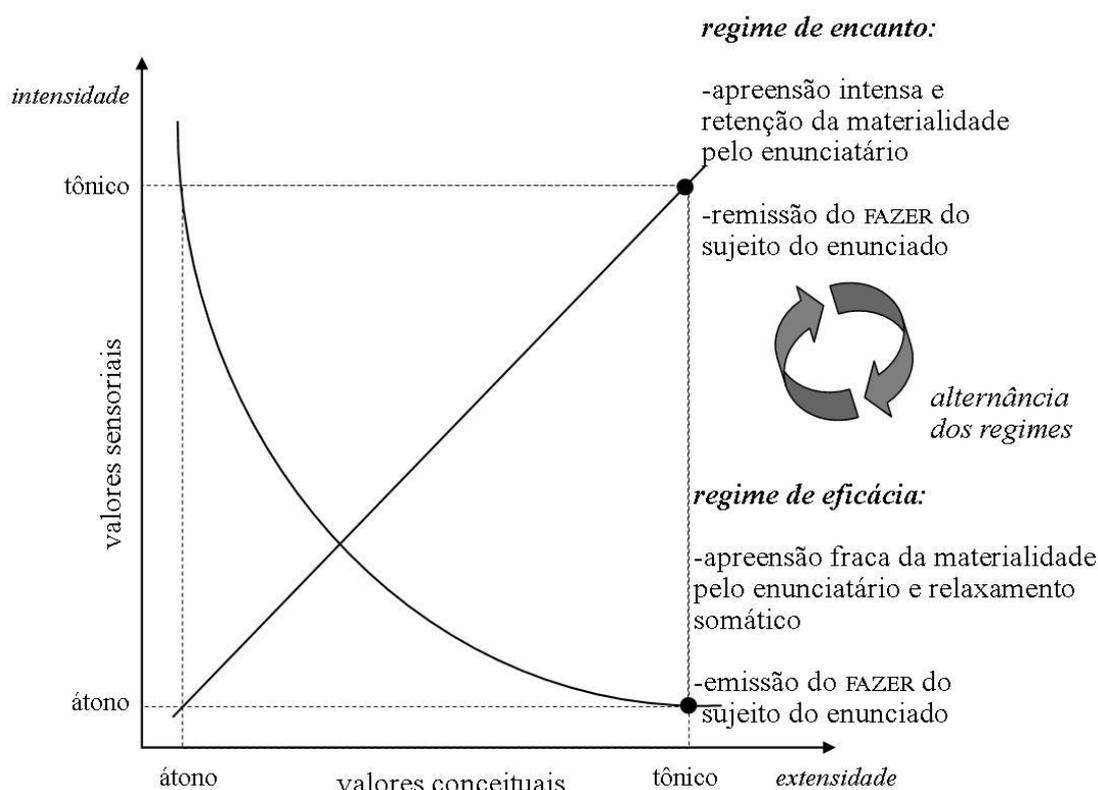


Gráfico 10: A alternância dos regimes de retenção da materialidade nos filmes.

### 3 ESTILO

Corpo e estilo são, na verdade, conceitos que nos ajudam a enxergar toda a arquitetônica semiótica como produto do ato de enunciação, esse fazer que se renova em cada uma de nossas manifestações diárias em busca do sentido – Luiz Tatit (DISCINI, 2015, p.13)

Se as isotopias do conteúdo e da expressão são os pilares fundamentais de uma marca estilística, é nas instâncias superiores ao enunciado, isto é, na enunciação e na arqui-enunciação, onde se pode averiguar o “modo de uso” feito pelo próprio sujeito do estilo. A enunciação, de fato, foi abordada indiretamente em todos os aspectos levantados do conteúdo e da expressão. Ao se falar no sonho americano como ideologia (que abarca a bondade inata do herói e a tensão entre indivíduo e coletivo) e ao se falar no percurso temático de contos de fadas (que engloba a debreagem enunciativa, a distinção entre mundo comum e mundo extraordinário e a euforia em torno das figuras da natureza) levantam-se traços éticos do sujeito enunciador. Já ao se abordar a estratégia de comoção, por meio do regime de encanto, veem-se aspectos de uma estratégia de persuasão.

Assim, resta formalizar a estrutura enunciativa, a relação estabelecida entre enunciador e enunciatário no jogo argumentativo, que dá finalidade ao uso de tais figuras, temas e papéis configurativos e de tais estruturas da expressão. Já o agrupamento dos filmes como enunciados de uma totalidade discrimina uma estrutura arqui-enunciativa, em que a argumentação é tomada na dimensão do conjunto, e o enunciador assume uma identidade pressuposta às enunciações pontuais.

#### 3.1 Isotopias enunciativas

Em todos os filmes, o enunciador não assume uma voz fisicamente audível, tampouco um corpo apreensível em qualquer materialidade. Nem por isso, trata-se de um enunciador menos presente. Em síntese, ainda que ele não se manifeste como ator, como um revestimento discursivo, sua estrutura actancial, subjacente e profunda, é clara.

Essa estrutura narrativa é o processo argumentativo, um fazer persuasivo, em que o enunciador diz algo no qual ele espera que o enunciatário acredite. Naturalmente, o contrato fiduciário é que garante a efetividade da adesão do dito.

O contrato fiduciário põe em jogo um fazer persuasivo de parte do destinador e, em contrapartida, a adesão do destinatário: dessa maneira, se o objeto do fazer persuasivo é a veridicção (o dizer verdadeiro) do enunciador, o contraobjeto, cuja obtenção é esperada, consiste em um crer-verdadeiro que o enunciatário atribui ao estatuto do discurso-enunciado. [...]

A relação fiduciária é a que se estabelece entre os dois planos, o do ser e o do parecer quando, graças ao fazer interpretativo, passa-se de um ao outro, fazendo-se sucessivamente a asserção de um e outro desses modos de existência. (GREIMAS; COURTÉS, 2013, p.208-209)

Dessa maneira, tudo o que é expresso pelos filmes é apreendido como verdadeiro pelo enunciatário assim como ocorre, portanto, com a foria. Em outras palavras, os elementos que são avaliados de maneira disfórica e as ações dos sujeitos, que são sancionados negativamente ao final do filme, são adquiridos pelo enunciatário também de maneira disfórica. Os elementos que são avaliados positivamente, os hábitos e os fazeres recompensados, são apreendidos euforicamente. Chamem-se esses valores eufóricos de conduta exemplar apresentada pelo enunciador Disney.

A conduta de um sujeito arqui-enunciador é que define sua maneira de ser, seu *ethos*. O *ethos* discursivo, adotado da obra de Maingueneau (MAINGUENEAU, 1997, 2008), termo ressignificado a partir do *ethos* da retórica clássica, aponta para o caráter do enunciador salientando a voz e o tom, o modo como esse sujeito enuncia, assim como o corpo, modo como esse sujeito é.

Mas o tom por si só, não recobre, em seu conjunto, o campo do *ethos* discursivo. O tom está necessariamente associado a um caráter e a uma corporalidade. O “caráter” corresponde a este conjunto de traços “psicológicos” que o leitor-ouvinte atribui espontaneamente à figura do enunciador, em função de seu modo de dizer. [...] não se trata aqui de caracterologia, mas de estereótipos que circulam em uma cultura determinada. Deve-se dizer o mesmo a propósito da “corporalidade”, que remete à representação do enunciador da formação discursiva. Corpo que não é oferecido ao olhar, que não é uma presença plena, mas uma espécie de fantasma induzido pelo destinatário como correlato de sua leitura. (MAINGUENEAU, 1997, p.46-47)

Vê-se que o termo não se resume a um corpo físico, porque analisar o *ethos* não se trata, afinal, de uma maneira de ler o mundo natural, mas sim de ler o mundo do sentido. Por consequência, os corpos são semióticos. Os *ethe* enunciativos e enuncivos constituem-se a partir de estereótipos de voz, de tom e de corpo. Objetificados, esses *ethe* são os desejáveis ou indesejáveis pela enunciação, configurando-se como condutas exemplares ou condenáveis. Nesse sentido, o objeto-valor destinado na enunciação se finda como um *ethos*-valor.

É importante ter em mente que qualquer sujeito, além de ser definido por suas características individuais, como corpo autônomo, é complementado por outro termo na estrutura actancial, o objeto. O objeto, via de regra, é que desperta o querer no sujeito, e media, assim, as relações entre o destinador-manipulador e o sujeito performático. A enunciação, tal

quais os enunciados pontuais, possui um percurso narrativo subjacente à sua semântica discursiva. Assim como Ariel, por exemplo, traça um percurso narrativo em busca de seu objeto (o príncipe e a humanidade) o sujeito da enunciação também busca um objeto-valor, figurativizado na conduta exemplar do *ethos*.

Dessa forma, o enunciador estabelece, por meio da apresentação de *ethe*-valor eufóricos ou disfóricos, sua relação com o enunciatário, a fim de despertar nele o querer (ou não-querer) acerca do objeto, informar o saber necessário para obtê-lo e dotá-lo do poder para exercer a tal conduta exemplar. Na verdade, a mútua predicação entre o sujeito e o objeto é tautológica, não podendo um preceder o outro, mas ambos se revelando simultaneamente no ato enunciativo. Justamente por isso, deflagra-se que o maior objeto-valor de qualquer sujeito é sua própria postura ética, é seu *ethos*-valor, e é aí onde se afirma a tautologia.

Como se pode deduzir, a postura ética defendida na enunciação dos filmes é constante: trata-se da conduta dos heróis. Assim, na existência da totalidade, o objeto-valor Disney continua sendo aquele mesmo conjunto de características comportamentais do sujeito protagonista. Adotar esse *ethos*, essa maneira de ser no mundo, é a garantia de que o sujeito da enunciação, assim como os heróis, negue ou afirme quaisquer outros valores desejáveis ou indesejáveis que surjam no discurso, buscando a conjunção ou a disjunção com eles.

Em *A pequena sereia*, a conduta exemplar, a princípio, está na convivência harmônica do povo do mar. Na cena de “*Fathoms below*”, os marinheiros capturam os peixes, dentre os quais apenas um, que se debatia muito e sofria, escapa e revela um refúgio pacífico nas profundezas do oceano, em que todos os tipos de animais marinhos, incluindo as sereias, vivem em paz. Nesse momento, a enunciação alinha o mar ao eixo eufórico e o mundo humano, ao eixo disfórico.

Entretanto, o caminho da argumentação segue para um lugar inusitado, criando uma concessão, quando o enunciador “diz”, implicitamente, que mesmo o povo do mar tem suas convivências não-harmônicas. Elas estão marcadas no separatismo existente entre o mar e a superfície, no exílio imposto a Úrsula e na própria existência de Úrsula, um ator marinho disfórico. O mesmo pode ser dito do tubarão que tenta atacar Ariel mais no começo do filme e das mascotes enguias da bruxa do mar, representantes da conduta condenável. Assim, a enunciação apresenta dois universos e encontra, em ambos, atitudes disfóricas.

Desconexa dos dois universos está Ariel, que pertence ao mar, mas quer estar na superfície, e por estar nessa posição medial é que a heroína é tomada como um ator que reflete a conduta do enunciador no enunciado. Conduta essa baseada, a princípio, na rebeldia

às leis de Tritão. Aliás, é justamente pelo não-separatismo que a pequena sereia é alinhada às atitudes eufóricas, é isso que a diferencia dos outros sujeitos. Enquanto os seres humanos e as sereias operam a triagem entre os mundos, é Ariel que busca união, operando a mistura.

Essa conduta manifesta-se também em Linguado, Sebastião e Sabichão, os adjuvantes de Ariel. Eles também transgridem as proibições de Tritão e aceitam os termos de Úrsula, além de lidarem com as atrocidades do mundo humano. Na verdade, são esses momentos de embate entre os adjuvantes e os homens que garantem, além da cena inicial do peixe fugindo, a avaliação disfórica dos atos humanos (Sebastião quase é morto na cozinha, as pessoas do casamento repudiam os animais nas cenas finais, etc.).

A qualidade de ser-bondosa, inata de Ariel, desdobrada nas atitudes dos adjuvantes, opõe-se ao parecer artificial da cultura e da magia. Valorizando o ser acima do parecer, a enunciação dá força à ideia da bondade inata do herói e da autoafirmação do indivíduo.

Entretanto, mais uma concessão ocorre na enunciação, manifestada pela transformação do querer de Ariel. Se no começo a motivação era apenas querer-ser humana<sup>48</sup>, depois de salvar Eric, o querer passa a ser o amor, o objeto-valor torna-se o príncipe. Certamente, a simples união entre os dois não deixa de ser a mistura das culturas representadas, mas é, especificamente, a pontuação do amor e de como ele motiva ações ditas exemplares da pequena sereia que compõem o argumento do enunciador: a rebeldia em prol do amor é capaz de unir culturas distintas e instituir uma convivência harmônica entre os sujeitos.

Entretanto, as canções que apontam a euforia da mistura e da rebeldia, que configuram, no patamar enunciativo, a conduta exemplar, são as mesmas canções disfóricas enunciativamente, tanto por uma lamentação do sujeito que as canta, de maneira implícita ou explícita, quanto pela sua passionalização melódica, seu regime de expansão, que, recapitulando Tatit (TATIT, 2007, 2011; TATIT; LOPES, 2008), baseia-se na distância entre sujeito e objeto e na retensão cronopoiética na constante busca por esse objeto.

Em *A pequena sereia*, Ariel estende suas mãos para a superfície, sem poder alcançá-la, em “*Part of your world*”. Em *A bela e a fera*, Bela também estende sua mão como forma de lamento, conforme as pétalas dos dentes-de-leão voam pelo ar durante a reprise de “*Belle*” e, após “*Beauty and the beast*”, ela e Fera se separam com bastante tristeza. Em certo momento

---

<sup>48</sup> O desejo de Ariel era ser humana, e não fundir os dois mundos, mas isto do ponto de vista enuncivo. Enunciativamente, uma vez sendo sereia, a entrada da protagonista na superfície estabelece a mistura e as mudanças de condutas dessas culturas, construídas no enunciado, assim como o fazem seus adjuvantes marinhos. Aliás, quando fecha o acordo com a bruxa do mar, uma das ressalvas de Ariel é o fato de ser humana a separar de seus familiares, o que reforça a dinâmica triagem-mistura da enunciação.

de *Aladim*, o herói está distante do palácio, que ele observa melancólico na reprise de “*One jump ahead*”, e está desconfortável com a mentira ao final de “*A whole new world*”. Já em *Frozen*, Elsa está prostrada no começo de “*Let it go*”, com medo. Em suma, as canções com mecanismos de expansão melódica são, enunciativamente, as que expressam o desejo dos heróis de se unirem com seus objetos e instauram propriamente a conduta rebelde.

Por outro lado, as canções que vão contra essa medida de união, aquelas que expõem os valores culturais em posição de triagem, são bastante eufóricas do ponto de vista do sujeito que as canta, tendendo à tematização melódica, ao regime de concentração, que se baseia na celebração da união entre sujeito e objeto em um espaço tensivo de relaxamento.

Uma possibilidade de compreensão dessa estrutura é a avaliação negativa que o enunciador faz da própria celebração. Os sujeitos que celebram nas canções de fato estão em plena conjunção com seus objetos, e nada buscam além disso. Sebastião e a corte estão felizes em relação ao modo como estão. A vila de Bela e Gaston não se importam com sua vida de sempre, os objetos do castelo, mesmo querendo voltar a ser humanos, lidam muito bem com sua condição amaldiçoada, sem expressar melancolia. Dessa mesma forma, o gênio da lâmpada, ainda querendo ser livre, lida bem com sua condição, aceita o que lhe é imposto.

Atribuir a passionalização a Ariel em “*Part of your world*” incube-a da busca pelo objeto e, sobretudo, da consciência da necessidade dessa falta da disjunção, iniciando um processo competencializante a ser cumprido. Inclusive, retomada em reprise no encerramento do filme, essa canção referencia o percurso narrativo da protagonista, mesmo quando ela já está em plena conjunção com seu objeto, quando Ariel e Eric se casam. Se a expansão musical for compreendida por seu estado disjunto como uma espécie “sofrimento” musical, devido à falta de junção, vê-se que o enunciador, no final do texto, não dá à pequena sereia a celebração, mas caracteriza a conquista da heroína com o regime musical da busca, relembrando o processo de aquisição da competência.

É preciso trazer novamente o sonho americano como ideologia constituinte do enunciador. O sofrimento, de fato, não é apenas musical, ele é parte integrante do conteúdo e valorizado positivamente. O sofrimento é a falta que motiva o herói e lhe permite competencializar-se, manifestado nas dificuldades ao longo do percurso. A dificuldade, por sua vez, cobra o esforço, que bonifica o sujeito na estrutura meritocrática do sonho americano.

Esse aspecto também explica porque os sujeitos que celebram (a corte, Sebastião, os marinheiros, etc.) não são tão positivos quanto o sujeito sofredor (Ariel). Celebrar e não buscar implica não se esforçar e, se “Tanto na imaginação de Disney quanto na imaginação

americana [...]; era possível, usando o próprio poder, ou, mais exatamente, mediante o poder da bondade inata, alcançar o sucesso. (GABLER, 2009, p.10,14)”, os cantores das canções de regime de concentração jamais poderiam estar competentes o suficiente para ter sucesso, uma vez que não se valem de seu poder e esforço próprios.

A princípio, somente Ariel, sentindo a falta — sentimento expresso também pela expansão musical, comunicado como sensação pela construtividade material da expressão —, busca e se esforça, sacrifica sua voz, sua família e sua liberdade pelo seu desejo, alcançando, assim, sua “bondade inata”. Sebastião, é preciso observar, também alcança esse estado heroico e deixa a sua conduta de celebração para ajudar Ariel, assim como pai, que cede à mistura dos mundos e acaba sancionado positivamente a filha, depois do longo percurso da busca.

De fato, o percurso é longo e cobre diversas ações, PNs de uso, de Ariel, além de uma desenvoltura, um *savoir-faire*, uma *expertise*, necessária para lidar com as concessões negativas que surgem, como Úrsula tentando se casar com Eric, por exemplo. Nesse momento do casamento, a sereia precisa se valer de todas as competências pragmáticas e cognitivas que tinha para poder se sair bem sucedida.

Finalmente, vê-se por completa a conduta defendida pelo enunciador em *A pequena sereia*: a rebeldia em prol do amor que une culturas distintas, mediante o esforço próprio; conduta essa que não deve ser abandonada, pois, menos no momento da conquista, o sujeito deve se manter consciente de todo o esforço dispensado. Da mesma sorte, os outros três filmes revelam a recorrência dessa conduta, configurando-a como isotopia enunciativa.

Em *A bela e a fera*, também é exposto um mundo pertencente ao castelo e ao jovem príncipe, tanto avaliado disforicamente pelas palavras usadas para descrevê-lo (*spoiled, selfish, unkind*) durante a punição que ele recebe da feiticeira. A vila é o outro mundo, também negativo, caracterizado como enfadonho, rotineiro, grosseiro e egoísta. O ator que sobra é Bela, e suas características são semelhantes às de Ariel: a coragem, a rebeldia e a desenvoltura (a esperteza, o *savoir-faire*). Seu querer também se transforma do desejo de conhecer novos lugares e de se livrar da rotina da vila para o amor que sente por Fera. Ela quebra as regras de convivência da vila, com sua inventividade e sua peculiaridade, tanto quanto as regras de Fera, com sua curiosidade e delicadeza. Afirmando-se como é, opera a união entre a brutalidade do príncipe e sua gentileza, nega as aparências impostas sobre ela na vila e ultrapassa as aparências de Fera para chegar ao seu íntimo. No final, quando “*Beauty*

*and the beast*” retorna, o tal sofrimento, a passionalização da música, conota novamente a cena, marcando a relação causal entre o esforço e a recompensa.

Em *Aladim*, os dois mundos disfóricos são, por um lado, as ruas com seus ladrões e guardas, vivendo uma vida de fuga e de perseguição, de roubo e de pobreza, e, por outro, o palácio, constituído por muros e leis que cercam e prendem os sujeitos. Aladim, por outro lado, contesta as duas condutas, mostrando-se inventivo, esperto e solidário, como quando cede sua comida às crianças das ruas ou quando abre mão do último desejo para libertar o gênio.

A magia, aliás, configura um terceiro mundo disfórico, o da ilusão, da pretensão e da facilidade. Em suma, a magia não resolve o dilema final de Aladim, senão sua própria competência, adquirida arduamente, e não “em um passe de mágica”. Isto é, apenas o /ser/ de Aladim, sua bondade e seu esforço, tem eficácia na *performance*, enquanto o /parecer/ de todas as ilusões não cumpre nenhuma competência.

Jasmine, protagonizando outro percurso eufórico de rebeldia contra as leis reais, também reflete as mesmas características do jovem herói, sendo superior a ele por não falhar no meio de seu processo de aquisição de competência. Para o ladrão das ruas, o desejo inicial era viver fora de sua vida criminal, que se transforma em querer estar junto da princesa, mas, ao usar a magia para isso, o ator “pula” sua competencialização, valendo-se, para tanto, dos saberes sobre a magia do gênio, seu adjuvante. Apenas quando é desmascarado por Jafar, que, tanto quanto ele, utilizou disfarces e ilusões (condutas negativas), é que Aladim consegue adquirir o poder e o saber necessários para conquistar seu objetivo.

Assim, o enunciador desse filme revela falhas na própria conduta exemplar, em alguns pontos, já que o sujeito é suscetível ao fracasso, mas também disposto a receber a sanção devida — Aladim é exilado, punido, portanto — e capaz de perceber o erro e restaurar o percurso. E novamente, a passionalização musical reforça o esforço até a reprise instrumental no final do filme.

Em *Frozen*, o caso é semelhante no que diz respeito à falha na *performance* da heroína. Um mundo disfórico é Arandelle, e o outro, a própria reclusão de Elsa, sujeito que realiza a triagem. A outra protagonista, Anna, é a rebelde, quer estar próxima da irmã e quer anular a reclusão. Para isso, ela ganha a competência cognitiva necessária: descobrir o segredo da magia da rainha, com a ajuda de Kristoff, Olaf e Sven. A motivação de Anna não se transforma em amor romântico, que, pelo contrário, é avaliado negativamente tanto

enunciava quanto enunciativamente, até o momento em que ela se apaixona por Kristoff, conforme já visto anteriormente.

Elsa, diferentemente, não possui adjuvantes. Ela cria a cultura de reclusão em Arandelle e foge quando é descoberta sua magia, criando um novo mundo (o extraordinário, da neve e da natureza), também de reclusão e de triagem. Essas falhas evitam que ela possa entrar em conjunção com a aceitação que tanto busca, fato que só ocorre quando ela percebe que esconder seus poderes e ter medo deles não é o caminho, mas sim explorá-los e expô-los, adquirindo o saber e o poder requisitados. Como é de esperar, portanto, o percurso que leva à sanção positiva é o mais árduo, de fato.

As canções dos outros três filmes seguem o mesmo padrão visto em *A pequena sereia*. As canções de expansão revelam, semanticamente, a conduta exemplar, enquanto as com regime de concentração revelam uma conduta condenável.

Além disso, deve-se acrescentar que a euforia enunciada percebida em torno dos mundos extraordinários, como no caso da magia do gênio de *Aladim*, dos objetos encantados do castelo da fera, das criaturas de neve e dos trolls de *Frozen*, decorre do desconhecido que os cerca e do fato de ser apenas neles que os protagonistas conseguem ganhar suas competências. Isso atribui aos enunciadores, e ao arqui-enunciador, por consequência, a conduta exemplar de ter que adentrar o desconhecido, uma postura aventureira e corajosa.

A isotopia da sintagmática que concatena os regimes de eficácia e encanto nos filmes revela uma das estratégias mais importantes na argumentação do enunciador: a acentuação da dimensão sensorial do início dos filmes, enquanto são apresentadas todas as condutas e enquanto o desejo do protagonista fica claro. A fase de competencialização diminui o apelo sensorial, momento em que a eficácia do PC vigora, avançando a narrativa com seus percursos lógicos. O final dos filmes, entretanto, retoma o momento de encanto tônico, criando e reforçando o paralelo entre o sujeito herói da fase do querer-ser e da fase do ser, já sancionado, assim como retoma as trilhas das canções de expansão rítmico-melódica.

No tocante às canções, enquanto elas conotam a intensidade, a densidade, a duração e o andamento para as cenas, sua composição demonstra como a enunciação valoriza mais a passionalização que a tematização, isto é, valoriza a música que toma para si o regime da busca e da consciência da falta mais do que aquela que celebra e se concentra, sem demonstrar interesse de progressão melódica, um reflexo do interesse e do desinteresse do sujeito em conquistar algo a mais. Deve-se perceber como, para a estrutura musical, os recursos mais explorados não são necessariamente os desdobramentos da melodia, mas sim a

aceleração rítmica, porque as canções mais expandidas, muito mais que explorarem a tessitura e inserirem novas frases, desaceleram-se significativamente perto das canções celebradas, como se aí fosse manifestada a longitude do percurso de busca.

Ainda há outros recursos sensoriais que os enunciadores operam. É o caso do uso de diversas cores e luminosidade intensa em alguns pontos, ou do uso de efeitos de monocromatismos, como ocorre nas dominâncias de vermelho e azul em *Aladim*, e ainda a composição de formas demasiadamente fora de proporções realistas, que tendem ao caricaturesco, tal qual a sonoplastia de sons estridentes ou muito graves a fim de mimetizar o barulho de movimentos animados, fenômeno chamado de *Mickey-mousing* (Cf. DAVIS, 1999, p.179). Esses dois últimos, exagero das formas e dos sons, são usados nas cenas de humor. Aliás, o equilíbrio entre as cenas engraçadas e as cenas ditas mais sérias é também crucial para a manutenção do ritmo fílmico.

Frank Thomas e Ollie Johnston, conhecidos como dois dos nove velhos (o grupo de animadores que trabalhou lado a lado com Walt Disney no começo de sua carreira) compilaram, em *The illusion of life: Disney animation* (JOHNSTON; THOMAS, 1981, p.47-70), os princípios da arte de animar.

São nomeados doze princípios que recobrem desde regras de verossimilhança na representação dos movimentos e simples princípios de feitura, até efeitos e funções daí decorrentes, traduzidos livremente em:

1. Espremer e esticar (*squash and stretch*);
2. Antecipação (*anticipation*);
3. Encenação (*staging*);
4. Animação sequencial e pose a pose (*straight ahead action and pose to pose*);
5. Ação consequencial e sobreposta (*follow through and overlapping action*);
6. Aceleração e desaceleração (*slow in and slow out*);
7. Arqueamento (*arcs*);
8. Ações secundárias (*secondary action*);
9. Temporalidade (*timing*);
10. Exageração (*exaggeration*);
11. Desenho sólido (*solid drawing*);
12. Apelo passional (*appeal*).

Esses elementos todos não dão apenas uma direção para a compreensão do uso humorístico na enunciação, mas também para princípios gerais da comunicabilidade do desenho animado.

*Antecipação* é um termo relativo à clareza da ação física que acontece em um filme:

People in the audience watching an animated scene will not be able to understand the events on the screen unless there is a planned sequence of actions that leads them clearly from one activity to the next. [...] This is the oldest device of the theater, for without it, the audience becomes nervous and restless and whispers, “What’s he doing?” The anticipatory moves may not show why he is doing something, but there is no question about what he is doing – or what he is going to do next. (Johnston; Thomas, 1981, p.51-52, *itálico dos autores.*)<sup>49</sup>

Um dos recursos para esse procedimento é o princípio de *aceleração* e de *desaceleração*. A *desaceleração* é responsável por salientar os estágios da ação física, tornando-a demorada, logo, antecipável, já a *aceleração* entra em cena na situação oposta. Juntamente ao princípio de *antecipação*, os autores esclarecem o seu contraponto, ou seja, a ocasião em que um dado movimento é antecipado, desacelerado, mas não se confirma, e a personagem acaba por fazer algo inesperado. O inesperado é chamado de *piada surpresa* (*surprise gag*), e ocorre de forma mais *acelerada*, geralmente usada em cenas de humor, quando a personagem se atrapalha, apanha, cai, derruba algo, etc.

A *encenação*, por sua vez, diz respeito à constituição teatral em geral, que deve ser suficientemente encenada para que seja compreendida inequivocamente.

“Staging” is the most general of the principles because it covers so many areas and goes back so far in the theater. Its meaning, however, is very precise: it is the presentation of any idea so that it is completely and unmistakably clear. An action is staged so that it is understood, a personality so that is recognizable, and expression so that it can be seen, a mood so that it will affect the audience. (JOHNSTON; THOMAS, 1982, p.53)<sup>50</sup>

---

<sup>49</sup> As pessoas na plateia, assistindo a uma cena animada, não poderão compreender os eventos da cena a menos que haja uma sequência planejada de ações que os leve inequivocamente de um evento ao seguinte. [...] Este é o mais antigo dos dispositivos do teatro, porque, sem ele, a plateia fica nervosa e inquieta, sussurrando: “O que ele está fazendo?”. O movimento antecipatório pode não mostrar o porquê de a personagem fazer algo, mas não há dúvidas quanto a “o que” ele está fazendo – ou o que vai fazer depois. (Tradução nossa)

<sup>50</sup> “Encenação” é o princípio mais geral porque se estende a muitas áreas e data de muito tempo no Teatro. Seu sentido é bem simples, entretanto: é a representação de uma ideia de modo que seja completamente e inequivocamente clara. Uma ação é encenada para ser entendida, uma personalidade para ser reconhecível, uma expressão para que seja vista, um humor para que ele afete a audiência. (Tradução nossa)

Sobre a *exageração*<sup>51</sup>, diz-se que Walt pedia a seus animadores que os desenhos fossem mais realistas, mas, às vezes, criticava-os por não estarem exagerados o suficiente. Para ele, realista e exagerado não eram termos excludentes:

If a character was to be sad, make him sadder; bright, make him brighter; worried, more worried; wild, make him wilder. Some of the artists had felt that “exaggeration” meant a more distorted drawing, or an action so violent it was disturbing. They found they had missed the point. When Walt asked for realism, he wanted a caricature of realism. [...] Walt would not accept anything that destroyed believability, but he seldom asked an animator to tame down an action if the idea was right for the scene.<sup>52</sup> (Johnston; Thomas, 1981, p. 65-66)

Logo, se uma personagem atrapalhada é risível, é porque é atrapalhada demais, um animalzinho que contorce sua cara de raiva é risível porque ele a contorce demais, dramatiza, exagera. Se as cores comunicam algo, a animação as torna mais coloridas ainda. Se o som conota alguma informação ou se ancora-se nela, ele é manifestado de forma mais intensa, mais longa, etc. O procedimento explica os efeitos insurgentes das cenas de “*Under the sea*”, “*Be our guest*”, “*Friend like me*” e “*In summer*”, por exemplo.

Os femas são exagerados. Forma-se a tal *caricatura de realismo* de Walt, porque o que acaba por ser exagerado na ação ainda condiz com a representação física do movimento dos corpos. Nesse sentido, *espremer* e *esticar* dizem respeito às deformações que o corpo animado sofre em direção à horizontalização, *espremer*, e em direção à verticalização, *esticar*, configurando, assim, fúntivos da *exageração*.

O desenho animado é, então, como uma caricatura, em que, ao invés de um nariz exagerado, tem-se a exageração no mover dos músculos pintados na tela, na rigidez ou na frouxidão desses músculos. Trata-se ainda de certa teatralidade na animação, intensificação das ações, dando a elas ênfase e foco.

Semiotizando a *antecipação* e a *exageração*, nota-se que os processos configuram um estrato tensivo e narrativo determinante no efeito humorístico. Quando um sujeito animado antecipa sua ação, ele anuncia uma *performance* que se realiza na dada cena. Trata-se de

---

<sup>51</sup> “Exageração”, com o sufixo –ação, implica exagero em uma ação de progressão temporal, em um movimento, por isso não foi traduzido por “exagero” simplesmente, que pode indicar o aspecto apreendido apenas espacialmente.

<sup>52</sup> Se uma personagem deve ser triste, faça-a mais triste; resplandecente, mais resplandecente; preocupada, mais preocupada; feroz, faça-a mais feroz. Alguns dos artistas tinham sentido que “exagero” significava um desenho mais distorcido ou uma ação tão violenta que fosse perturbadora. Eles descobriram que erraram o ponto. Quando Walt pedia por realismo, ele queria uma caricatura de realismo [...] Walt não aceitaria nada que destruísse a verossimilhança, mas ele raramente pedia para um animador atenuar uma ação se a ideia fosse correta para a cena. (Tradução nossa)

*performances* enuncivamente físicas e não psicológicas, uma vez que falamos de movimentos. É o pegar um objeto, o correr, o dormir, o bater, etc. *Antecipação*, numa tipologia de movimentos, seria chamada, então, de movimento antecipatório, reforçando o caráter físico<sup>53</sup>. Nesse sentido, a *piada surpresa*, entendida como movimento, é o movimento vexatório, pois, mediante o fracasso do sujeito após sua *performance*, institui, narrativamente, a sanção negativa.

A cena de humor, entretanto, não coloca o enunciador como risível, porque ele já se posicionou em defesa da conduta do sujeito herói, que é sério, passionalizado musicalmente, que sobrevaloriza a busca, o percurso e o esforço mais do que a celebração e o riso<sup>54</sup>. Os personagens completamente risíveis, no sentido do movimento vexatório, nunca são os protagonistas sérios ou os antagonistas mais sérios ainda: Sebastião, enquanto delator de Ariel, e que, no momento em que se torna compromissado com a busca da protagonista, deixa de ser risível; LeFou, como comparsa de Gaston; Iago, o comparsa de Jafar; Olaf, que apesar de ajudar as irmãs, não demonstra, logicamente, consciência das implicações dos atos dos personagens.

Voltando às isotopias enunciativas, entendendo o herói como exemplo de conduta a ser seguida e seus opostos como exemplos de uma conduta a ser evitada, já é possível reconstruir um corpo enunciativo comum a esses enunciadores, suas configurações discursivas engendradas em um modo de uso. Assim, formaliza-se um sujeito com as seguintes qualidades:

- (i) sensível, no sentido de ser sensorial, material;
- (ii) sobretudo no tocante à materialidade musical, já que aí está sua maior constância. Afinal, as cores e enquadramentos variam bastante, mas a canção e seus regimes de concentração e expansão não;
- (iii) obstinado, por defender heróis também obstinados a conquistar seus objetivos;
- (iv) não-competente, por falhar no início do percurso por não-poder ou não-saber como realizar a ação;

---

<sup>53</sup> Físico, aqui, refere-se à dimensão do nível discursivo do conteúdo, que, por meio da espacialização, tematização e figurativização, institui uma dimensão física e uma dimensão psicológica, expressa pela mais diversa sorte de formantes, sejam plásticos, animatoriais, verbais, etc., mas que se torna componente dos movimentos, já que a semiótica plástica é fúntivo da semiótica animatorial.

<sup>54</sup> O riso, de fato, não é desvalorizado, não é disfóricos, mas é “desrecomendado” pela enunciação se ele não vier acompanhado de muito esforço próprio do sujeito que ri em busca de seu objeto-valor.

- (v) mas também persistente, por retomar e traçar o percurso longo e difícil;
- (vi) rebelde, por contestar as condutas vigentes;
- (vii) distinto, por não corresponder aos padrões da sua sociedade de origem;
- (viii) unificador, por operar a mistura entre a cultura da qual o herói parte e à qual o herói chega;
- (ix) e que aponta como risível o fracasso decorrente da antecipação e do exagero, isto é, apontando como cômica a conduta acelerada e desajeitada, em oposição à conduta calma e séria.

Já está aí também uma definição do arquienuciador, pois surge mediante a união das constâncias. Trata-se do modo de uso que o arquienuciador instaura a fim de convencer seu arquienuciatário de que a ética de modo de ser – *ethos* – e a estética de seu modo de usar – estilo – são os melhores. Essas informações cristalizam-se apenas à medida que os enunciados pontuais se agrupam, sob o olhar de arquienuciatário, a fim de constituir uma identidade de arquienuciador.

Por outro lado, observa-se que nenhum sujeito existe sozinho, deflagrando a existência de um outro sujeito além do enunciatário/arquienuciatário, estranho e diferente. Nesse caso, a definição do arquienuciado se dá por oposição e se mostra heteroconstruída, definida não apenas por seu interior, mas por seus limites. Logo, se em relação ao objeto ético, o sujeito se define pelos quatro pontos de junção, em relação ao sujeito outro, ele se define pela não-identificação.

Certamente, o arquienuciador, quem pratica a maneira de ser e para tanto é competente, localiza-se no campo da identidade, enquanto seu outro, no da alteridade. Pensando nos enunciados pontuais, o outro é o sujeito equivalente às condutas dos marinheiros e da corte, em *A pequena sereia*, dos moradores da vila de Bela, em *A bela e a fera*, dos guardas do palácio e dos comerciantes, em *Aladim*, e dos cidadãos de Arandelle que acusam Elsa, em *Frozen*.

Vê-se que a ação do arquienuciador sobre o arquienuciatário é uma manipulação para que este entre em conjunção com o *ethos* Disney, à medida em que são apresentadas as qualidades eufóricas, tanto quanto são apresentadas as qualidades disfóricas do outro. Se era tautológica a definição de um objeto-valor e seu sujeito, quando se fala em *ethos* objetificado (*ethos* como objeto-valor), é também tautológica a definição do outro e do arquienuciador. Finaliza-se assim, a definição triádica do sujeito: em função de si (ao passo em que reflete seu

*ethos*), em função do outro (ao passo em que o nega e ele o nega de volta), e em função do objeto (do próprio *ethos* que é buscado como conduta exemplar).

A ação da dinâmica identidade-alteridade sobre o estilo é crucial porque:

Para entender o estilo, deve-se prender à imagem-fim do ator da enunciação de uma totalidade de discursos enunciados. Essa imagem-fim, simulacro reflexivo, ou seja, imagem construída do ator para si mesmo, é também um simulacro hétero-construído, supondo a visão que tenho do *outro*, bem como a visão que penso que o *outro* tem de mim. (DISCINI, 2013, p.28-29, itálicos da autora).

Resta, portanto, esclarecer alguns aspectos sobre estilo capazes de dar estrutura às implicações práticas insurgentes da existência de um estilo musical Disney.

### **3.2 A existência semiótica**

Falar em existência é justamente a chave para analisar uma série de enunciados e permitir familiarizá-los entre si. Caso contrário, o trabalho estaria fadado às imanências textuais, e o único fator de união entre os filmes da Disney elegidos seria o próprio trabalho de análise. No *Dicionário de semiótica*, os autores apontam que:

Consagrando-se ao estudo da forma, e não ao da substância, a semiótica não poderia permitir-se juízos ontológicos sobre a natureza dos objetos que analisa. Não obstante, esses objetos estão de um certo modo “presentes” para o pesquisador, e este é assim levado a examinar quer relações de existência, quer juízos existenciais, explícitos ou implícitos, que encontra inscritos nos discursos: ele é, pois, obrigado a se pronunciar, ao menor custo, sobre esse modo particular de existência, que é a existência semiótica. (GREIMAS; COURTÉS, 2013, P.194)

Ora, a existência material, física, do objeto já foi apontada como crucial por gerar o enfoque material dos sentidos próprios da expressão, provenientes da substância. Certamente, foi preciso semiotizar as coerções substanciais em formas, discriminando femas e categorias, identificando suas relações e sua estrutura. Há outro tipo de existência que implica uma substância inteligível, a dimensão social. Da mesma maneira, faz-se necessária a semiotização da ontologia socioletal do objeto e a inserção desses elementos obtidos no estudo de seu estilo, já que o arqui-enunciador, que dá voz a todos os filmes Disney, não deixa de existir em um mundo cultural bastante preciso, os Estados Unidos do século XX e XXI, globalizado para diversos outros países.

De fato, já se abordam, na semiótica discursiva, questões pertinentes às dimensões físicas e culturais dos objetos analisados. Fontanille (2007, 2008a) aponta um percurso gerativo da expressão, que dá sistematicidade a todos os intentos de se lidar com o “contexto” do enunciado (ver gráfico 11)<sup>55</sup>.

TIPOS DE EXPERIÊNCIA	INSTÂNCIAS FORMAIS	INSTÂNCIAS MATERIAIS
(1) Figuratividade	<i>Figuras-signos</i>	Propriedades sensíveis e materiais das figuras
(2) Interpretação	<i>Textos-enunciados</i>	Propriedades sensíveis e materiais dos textos
(3) Corporeidade	<i>Objetos</i>	Propriedades sensíveis e materiais dos objetos
(4) Prática	<i>Cenas predicativas</i>	Propriedades sensíveis e materiais das cenas
(5) Conjuntura	<i>Estratégias</i>	Propriedades sensíveis e materiais das estratégias
(6) Ethos e comportamento	<i>Formas de vida</i>	Propriedades sensíveis e materiais das formas de vida

Gráfico 11: Níveis de pertinência do percurso gerativo da expressão de Fontanille. Extraído de Fontanille (FONTANILLE, 2008b, p.20)

Trata-se, então, da colocação dos tipos de existência material (expressão, portanto) do sentido em níveis de dependência. As propriedades sensíveis e materiais das unidades de um

<sup>55</sup> Fontanille fala em um percurso gerativo da expressão que não coincide com os níveis de pertinência da expressão observados até então. A diferença resume-se no fato de, no nosso caso, lidando-se com semióticas plástica, musical, animatorial, etc., ter-se sistematizado a expressão segundo a organização paradigmática e sintagmática e a relação hipotática e funcional entre os formantes fêmicos, obtendo níveis da textualidade do enunciado, já Fontanille sistematiza os tipos de experiências que um sujeito de uma cultura, de um socioleto, pode ter com o sentido. Um é o percurso gerativo do sentido do texto (suporte formal e material), o outro é o percurso integralizante do sentido (e por isso também é gerativo) da expressão da experiência. A pertinência de suscitar essa estrutura é a finalidade justamente de integralizar os filmes Disney a uma entidade arquetípica mais abrangente Disney.

nível precedente revelam-se formantes do nível sucessor, criando uma rede de coerência do sentido.

A semiótica lida, preponderantemente, com os textos-enunciados, como foi feito até esse momento neste trabalho. Para falar em estilo e em totalidade de filmes animados, é cobrado o avanço na direção dos níveis de existência. Os signos e as figuras, estudados com minúcia, compõem a totalidade do enunciado animado. Os enunciados, por sua vez, sendo tratados com uma só semiótica-objeto, um só elemento de análise, revelam-se não apenas na sua objetividade (dimensão corporal) mas também em sua dimensão prática. A prática é a experiência da cena predicativa, do ato de uso do filme realizado por um sujeito socioletal; é o assistir ao filme, e todas as implicações que daí surgem. O agrupamento dos enunciados também nos leva para o nível das estratégias, em que existem utilidades e motivações ao se assistir a esses desenhos, que, por fim, chegam à dimensão das formas de vida, isto é, do comportamento cultural Disney.

Lidar com o texto-enunciado é suficiente para uma análise dos mecanismos textuais, valorizando o modo como a enunciação mobiliza a expressão e a associa ao conteúdo, em mecanismos intersemióticos. Já lidar com os níveis acima do texto-enunciado<sup>56</sup> é necessário para a análise da existência socioletal do *corpus*.

O signo saussuriano é a união indissociável de significante e significado, de modo que conteúdo e expressão criam sempre um sentido único, e a leve alteração de textualidade gera alterações discursivas; este princípio é suscitado anteriormente do círculo de Bakhtin, da materialidade da expressão criar coerções determinantes no conteúdo. Por outro lado, ao se pensar na circulação social do sentido e no modo como ele se propaga sob diversas formas de expressão e diversas formas de existência, deve-se lançar mão de alguns aspectos teóricos.

A implicação divisora de águas em se considerar tantos níveis de existência é poder afirmar que o sentido percorre todos eles por igual. Sendo assim, ainda que um enunciado, um objeto, uma prática, uma estratégia pertencentes a uma mesma forma de vida construam sentidos diferentes em suas diversas instâncias, a todos eles subjaz uma constância de significação. A essa constância de significação dá-se o nome discurso, aplicação mais abrangente do termo.

---

<sup>56</sup> Vale dizer que a integração dos níveis pode ocorrer de forma sincopada, isto é, não é necessária a explicitação de um objeto, de uma cena predicativa e/ou de uma estratégia entre um enunciado e uma forma de vida, assim como se pode chegar da forma de vida diretamente às figuras a ela associadas.

Assim sendo, distingue-se o sentido do discurso. O discurso circula por todos os níveis de experiência unificando o sentido porque ele é transversal. O sentido, por sua vez, é fruto da significação, originada pela coarticulação do conteúdo e da expressão, níveis que organizam as profundidades e as superficialidades gerativas em todos os níveis de experiência.

O termo expressão, particularmente, equipara-se à textualidade, obtido por meio da textualização, processo enunciativo, isto é, que pressupõe um sujeito enunciador construtor do sentido. Esse sujeito tem uma existência caleidoscópica, pois existe em cada nível de experiência (há um sujeito enunciador do enunciado, da prática, da forma de vida, etc.), mas há um arquissujeito enunciador de todos os níveis, o sujeito enunciador do discurso.

Aí está o arqui-enunciador Disney, que existe fora do filme animado, entre os filmes animados, entre uma enunciação e outra, entre o desenho assistido em uma tela e a forma de vida Disney. Identifica-se tal sujeito, o sujeito do estilo, a partir da discriminação do discurso Disney, a que se chega analisando quer as estratégias, quer as práticas, quer os objetos, quer os enunciados, quer as figuras, quer todos ao mesmo tempo. Reserva-se, obviamente, conforme o escopo, ao estudo dos textos-enunciados de quatro filmes, a partir dos quais discute-se, de fato, o discurso do estilo Disney.

Percebe-se que, falando de um sujeito que existe fora do objeto apreensível, fora da expressão, discrimina-se uma identidade virtualizada, abstraída da realidade material. Logo, trata-se de um sujeito cuja ontologia é completamente semiótica, pertencente à semiosfera, porque existe nela como unidade virtual e, como unidade realizada, existe nos enunciados, nas práticas, etc. Na terceira e na quarta entradas do verbete “existência” do *Dicionário*, lê-se:

Quando uma dada semiótica é tomada como objeto de saber, a tradição saussuriana reconhece-lhe dois modos de existência: a primeira, a existência virtual, característica do eixo paradigmático da linguagem, é uma existência *in absentia*; a segunda, a existência atual, própria do eixo sintagmático, oferece ao analista objetos semióticos *in praesentia*, com isso, mais “concreta”. A passagem do sistema ao processo, da língua ao discurso, denomina-se processo de atualização.

Tal dicotomia não causava embaraço enquanto foi possível contentar-se com uma distinção de princípio entre língua e fala e, mais tarde, entre competência e *performance*. A análise mais aprofundada desses conceitos – e o surgimento, no lugar da fala, das noções de sintagmática e sobretudo de discurso – colocou em evidência a autonomia e o caráter abstrato das organizações discursivas, muito distanciadas ainda da maneira de “estar aí” dos discursos-enunciados enquanto ocorrência. Forçoso nos é, portanto, reconhecer um terceiro modo de existência semiótica, que se apresenta como a manifestação discursiva, devido à semiose, o da existência realizada. (GREIMAS; COURTÉS, 2013, p.195)

Assim, de um lado, há a manifestação realizada, a “ocorrência”, o grau máximo de presença e corporeidade de um discurso, seja em enunciado, seja em prática, etc., e, do outro, a abstração, a memória virtualizada, o grau máximo de ausência. Em um, a materialidade e a sensibilidade (palpabilidade/sonoridade/visualidade) dão demasiada concretude ao objeto de análise; no outro, a virtualidade torna o objeto invisível, inaudível e impalpável, apenas inteligível. Ambos impedem que se construa os mecanismos semióticos da geração de sentido, pois dependem sempre do estado intermediário, a atualização, que expõe, ao mesmo tempo, o discurso subjacente à forma real e a materialidade precedente à forma virtual.

Pensando no sujeito da enunciação, há aquele que é realizado, presente, ativo, material e pontual; aquele que é virtual, ausente, passivo, que existe à mercê da memória que dele se faz por meio do sujeito realizado; e aquele que é atualizado, intermediário, presente por ser destinador dos enunciados e ausente por não se mostrar diretamente nas materialidades. Este último é o arqui-enunciador.

Essa reflexão é ponto de partida para a compreensão do uso cultural dos enunciados. Observa-se que a manifestação de um sujeito enunciador e da materialidade sensível da expressão está de forma mais deflagrada nos níveis inferiores do percurso de Fontanille; não se pensa em signo, figura, texto-enunciado e objeto sem se pensar em seus suportes materiais, suas dimensões físicas ocorrentes, assim como é difícil dar corpo material a uma estratégia e a uma forma de vida, porque são elementos muito abstratos. Reconhece-se, de fato, uma forma de vida e uma estratégia discursiva por meio de um conhecimento socioletal, uma memória compartilhada, e identifica-se, assim, um objeto, um texto e uma figura postos perante nós por suas características sensíveis.

### **3.3 O percurso do estilo**

Como já apontado, para Discini (2013, 2015), estilo pressupõe uma recorrência de si mesmo ao longo de um conjunto de enunciados. O que se repete, de fato, são as chamadas configurações discursivas (Cf. GREIMAS; COUTRÉS, 2013, p.87-89). Elas são o objetivo do analista para encontrar o estilo, porque respaldam sistematicamente as impressões de leitura. Esse repertório de revestimentos discursivos, temas e figuras, de papéis narrativos e temáticos e de figuras, relações e tensões da expressão, subjacente a uma totalidade de discurso<sup>57</sup>, uma dimensão arqui-enunciativa, configura as possibilidades enunciativas. No caso dos estúdios de

---

<sup>57</sup> Totalidade, aqui, refere-se além do número total de enunciados que compõem o *corpus* de análise, apontando para o percurso da expressão de Fontanille, o discurso em totalidade.

animação Disney, corresponde ao modo como eles costumam enunciar, firmado por sua tradição de mais de setenta anos de repetição.

Na totalidade Disney, não estão apenas os filmes animados dos estúdios (textos-enunciados), mas signos (como o “d” da assinatura de Disney), objetos (como os brinquedos e outros produtos), práticas (assistir aos filmes, brincar com o objeto produzidos pela empresa, visitar o parque, etc.), estratégias (como o entretenimento, uma estratégia de divertir-se) e uma forma de vida (a filosofia Disney).

Admitindo a existência virtual do discurso, em que ele não se apresenta materialmente, deve-se entender como poderia então a coerção material da manifestação influenciar o sentido global da totalidade. O processo da prática, atualizante, mostra-se além de um mediador daquilo virtualizado e memorizado com aquilo realizado e manifestado. A atualização é o estágio que dá ao virtual a manifestação, necessariamente nessa ordem. O estágio que transforma a manifestação material em uma unidade virtual deve ser considerado um processo diferente, chamado de potencialização.

Compreende-se que as marcas fêmicas de um objeto de análise qualquer modulam o plano do conteúdo. A potencialização abstrai a carga material do texto e o transforma em instância virtual, agrupando as realizações fêmicas em configurações textuais. Apenas dessa forma, podem-se colocar, ao lado das recorrências de conteúdo, as recorrências de expressão como catalisadores do estilo. Assim, quando em existência de forma de vida e de estratégias, o discurso também prevê possibilidades textuais, e o corpo físico potencial do enunciado é reconhecido como componente da totalidade. Formulando o percurso graficamente, obtém-se (ver gráfico 12):

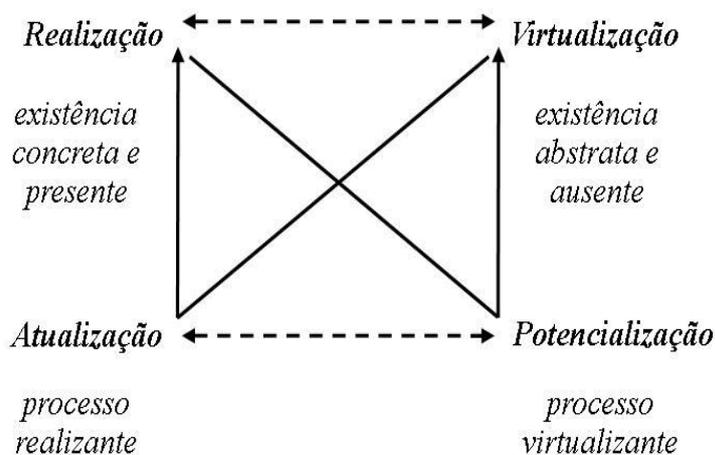


Gráfico 12: O percurso do discurso segundo seus graus de concretude.

A linha pontilhada indica oposição, no caso, oposição segundo o grau de concretude e, conseqüentemente, a densidade de presença corpórea. Vê-se que a atualização e a potencialização são processos, enquanto realização e virtualização são estados. Não pressupõe-se, entretanto, que, pela nomenclatura, trata-se de processos que diminuam ou aumentem a complexidade do discurso. A atualização não “adiciona” sentido, apenas adiciona materialidade, enquanto a potencialização não “retira” nada senão a concretude.

Por fim, é importante para a compreensão da existência cultural da Disney perceber a maneira pela qual seus filmes tornam-se uma grandeza de existência virtual. Ora, o fluxo discursivo é integrado de forma a seguir ambas as direções, isto é, ele pode se estabelecer no sentido virtualização→atualização→realização, que coloca as formas de vida e suas estratégias engendradas na materialidade dos objetos, textos e figuras, e também pode ocorrer no sentido realização→potencialização→virtualização, percurso pelo qual se abstrai aquilo que se torna um conteúdo de conhecimento socioletal — aquilo que permite que, mesmo sem análise dos filmes, possa já se pressupor o que vem a ser o estilo Disney.

Já que a prática de reprodução do filme Disney é que realiza o estilo virtual em objetos palpáveis, sonoros e visuais, a prática de leitura, por sua vez, é que poderia traçar o caminho contrário. Assim, o uso feito do objeto material por um sujeito socioletal criaria uma imagem difusa da ética do sujeito que enuncia.

Voltando a Maingueneau, o autor já aponta a insurgência de uma imagem difusa de circulação social:

Mais além, o *ethos* implica uma maneira de se mover no espaço social, uma disciplina tácita do corpo apreendida através de um comportamento. O destinatário a identifica apoiando-se num conjunto difuso de representações sociais avaliadas positiva ou negativamente, em estereótipos que a enunciação contribui para confrontar ou transformar. (MAINGUENEAU, 2008, p.18)

Isto é, mediante a virtualização, o destinatário, sujeito que lê o discurso, identifica o *ethos* dentre uma série de outras condutas éticas possíveis. O percurso realização↔virtualização encontra-se também no pensamento de Discini para a reflexão sobre a totalidade de “discursos” (de textos-enunciados, na terminologia da autora)<sup>58</sup>: “Ao falar em estilo, fala-se em unidade e em totalidade; unidade, porque há um sentido único, ou em efeito de individuação; totalidade, porque há um conjunto de discursos, pressuposto à

---

<sup>58</sup> A semioticista não aborda de fato todos os níveis de Fontanille como componentes da totalidade, mas lança-se a um estudo indireto da forma de vida, concebida no trabalho dela, e também no neste, como *ethos* do arqui-enunciador.

unidade. Unidade e totalidade são universais quantitativos.” (DISCINI, 2013, p.31). A unidade e a totalidade existem, na proposta teórica, tanto na existência *in praesentia* quanto na existência *in absentia*, compreendida como, respectivamente, dêixis da presença e dêixis da ausência.

Recorrendo às grandezas de quantificação de Brøndal (Cf. BRØNDAL, 1986), propõe-se que:

[...] o todo unificador da totalidade estilística respalda-se em relações estabelecidas entre distintas densidades da presença, atreladas àquelas grandezas de quantificação, de modo a serem deduzidos estes termos: *unus* – a unidade que, sob a presença realizada, é grandeza integral; *totus* – o todo que, sob a presença atualizada, também é grandeza integral; *omnis* – o todo que, sob a presença potencializada, é grandeza partitiva; *nemo* – a unidade que, sob presença virtualizada, é unidade partitiva. Esses termos podem ser articulados conforme a orientação projetada pelas relações elementares do sentido estabelecidas pelo quadrado semiótico [(ver gráfico 13)], o que pode trazer à luz o próprio princípio unificador, considerado como movimento que percorre ambas as dêixis da *quase-presença*.(DISCINI, 2015, p.57, itálico da autora)

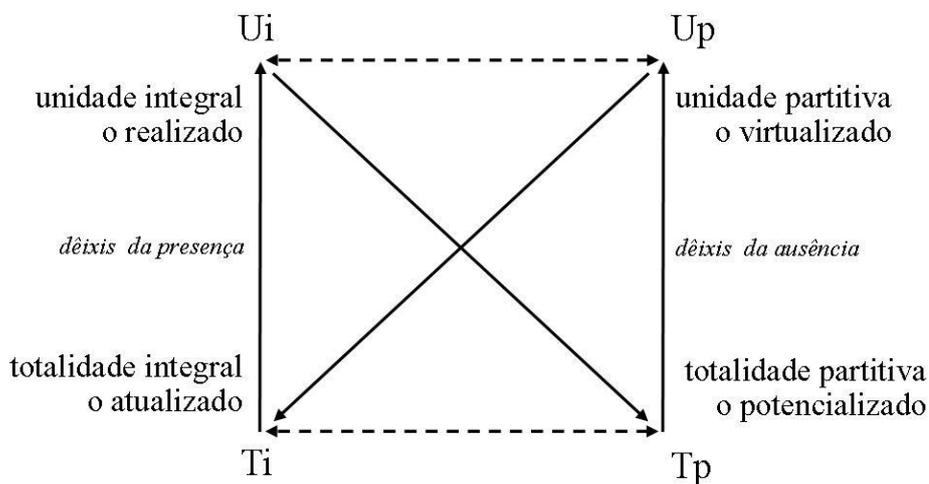


Gráfico 13: Presença e totalidade, extraído de Discini (DISCINI, 2015, p.57)

A unidade integral ( $U_i$ ), em Brøndal concebida como *unus*, é o enunciado, um filme tomado como integral em si mesmo, em que as configurações discursivas e textuais estão manifestadas. A totalidade integral ( $T_i$ ), *totus*, é o conjunto desses filmes tomados a partir de suas semelhanças, enquanto a totalidade partitiva ( $T_p$ ), *omnis*, é o todo tomado como diversidade:

O *totus* supõe o mais-de-um, mas considerado do ponto de vista da semelhança, que implica um efeito de unidade, *unus: totae mensae* – mais de uma mesa, mas todas elas são idênticas. *Omnis* implica uma totalidade, mas não levando em conta a semelhança. É uma totalidade numérica: *omnes*

*mensae* – todas as mesas de um determinado lugar, mas não sob o ponto de vista da semelhança. (DISCINI, 2013, p.34-35, itálico da autora)

A unidade dita partitiva (Up), *nemo* em Brøndal, equivale a discursivização virtual, retendo aquilo que recorre na unidade real. Up, uma vez potencializada, não é nada senão uma parcialidade do estilo, um algoritmo da realização, uma planta da estrutura.

A partir do todo potencializado, a unidade virtual projeta-se, em princípio, como “parte reconhecível” e “constituente do conjunto”, como sugeriu Brøndal, mas extrapola essa função, para ser, ela própria, a síntese das constâncias subjacentes à rede de interdependências estabelecidas pelo princípio unificador de um estilo. Conforme “um conteúdo da memória” firmado como abstração feita da integralidade ou como abstração feita da *carne* discursiva [materialidade do discurso, o texto], compatível com a atualização e a com a realização da *quase-presença*, dá-se a ver a unidade virtual. Temos então o fato de estilo, como síntese das tematizações, da formulação actancial dos temas, que funda os papéis temáticos e o ator da enunciação, a partir da recorrência das moralizações e de um modo recorrente de julgar. (DISCINI, 2015, p.60, itálico da autora).

O estilo é o efeito unificador que “perpassa as partes que constituem o todo tanto na *dêixis da ausência* como da *dêixis da presença*” (DISCINI, 2015, p.60). Do ponto de vista das configurações discursivas e textuais, o fluxo de abstrações e de atualizações é contínuo, isto é, as possibilidades enunciativas são constantes enquanto abstração, mas passíveis de mudança, de atualização, enquanto realização.

Dessa forma, pode parecer que, podendo um estilo alterar-se a cada realização, alterando também a unidade partitiva que dele se virtualiza, tornando seus horizontes maleáveis, seja particularmente difícil traçar os limites das configurações discursivas e textuais e chegar a uma conclusão estável. Por isso, o estudo de estilo feito unicamente a partir de textos-enunciados é um trabalho que não cessa. A constância maior encontra-se nos níveis acima, da constituição ética do sujeito enunciador, na sua forma de vida e, conseqüentemente, na sua forma de dizer. Assim, encaminhamo-nos para as reflexões pertinentes do arquissujeito da enunciação e o modo como ele próprio circula entre as unidades e as totalidades do dito.

No percurso realizado, há o máximo grau de presença das configurações discursivas e textuais, e também do sujeito da enunciação, explicitando-se as propriedades do conteúdo e da expressão e precisando-se quem é aquele que diz a quem se diz e de que se fala (os heróis, seus objetos-valor, seus adjuvantes, antagonistas e a enunciação implícita).

Retomemos o *unus*, onde se fecha em si mesmo o efeito de individuação. Reconhecemos, entretanto, que tal termo só se constitui no discurso pela relação com o outro, por aquilo que ele *não é*. O centro de uma totalidade de

estilo é reconhecido, então, como resposta ao não-centro; o *unus*, como resposta ao não-*unus*. O diálogo acaba por constituir esse efeito de individualidade; uma totalidade que se constitui, tanto pelo fechamento em si mesma, como pelo diálogo com o outro, eis o estilo. (DISCINI, 2013, p.36, itálicos da autora)

A unidade realizada, o enunciado, afirma-se individual porque é única, e opõe-se àquelas unidades aglomeradas que não têm individuação. As marcas de estilo estão presentes, porém são reconhecíveis apenas à medida que o *unus* estabelece relação com o *totus*, que a unidade é lida como parte de uma totalidade.

Por outro lado, lida como parte de um descontínuo de unidades diversas, sem liame entre si, a instância realizada perde suas marcas estilísticas, convertidas, então, para uma totalidade potencializada. A partir do estudo de Tatit (TATIT, 2010), Discini pontua:

[...] a potencialização apresenta-se, conforme sugere Tatit, em duas direções. Numa delas, a potencialização dá-se como redução e abstração da carne discursiva, enquanto enunciação encerrada no ato de enunciar, que supõe a copresença do narrador e do narratário, únicos a cada vez, únicos a cada enunciado, o que, por sua vez, convoca a tematização e a formulação actancial dos temas, também únicos a cada enunciado. Em outra direção, a potencialidade apresenta-se segundo o que impele à luz aquilo que se manteve como memória do ato: a estrutura dele ou o esquema do corpo. Depois de ter sido abstraída, a carne enunciativa é potencializada, para ser virtualizada no esquema corporal. O esquema é o corpo como forma ou, conforme sugere Merleau-Ponty é o vazio do corpo, ou seja, a própria alma. No circuito das distintas densidades, o corpo, como esquema, é unidade virtual, passível de atualizar-se e de realizar-se. (DISCINI, 2015, p.59)

Assim, o sujeito que identifica o *ethos* em uma rede ética socioletal, como apontado anteriormente no pensamento de Maingueneau, faz o trânsito da máxima concretude da unidade realizada para a o lugar onde, segundo o autor, estão os “estereótipos difusos”, no meio social. Do vértice realizado-potencializado-virtualizado, desponta o processo mais importante para a existência de um estilo: a estereotipagem.

Anteriormente, entendeu-se que a prática de uso atualiza o virtual e o torna real, enquanto a prática da leitura possibilitaria a ida do real ao virtual. A primeira cena predicativa está prescrita pelo enunciado e pelo objeto-suporte como instruções de uso. Por exemplo: um sujeito destinatário do discurso recebe as instruções na capa do disco do filme e faz a virtualidade Disney manifestar-se em realidade palpável, audível e visível. A segunda cena não é prescrita, mas esperada, ao passo que se sabe que o intuito do filme é ser visto, e que dele se depreenderão as potencialidades estilísticas, alojando-se em um esquema, um conteúdo de memória, a unidade partitiva.

A diferença das práticas de reprodução (atualização do virtual→real) e de leitura (potencialização do real→virtual) é que uma é completamente prescrita e controlada pelo texto-enunciado, e a segunda depende de um sujeito da arquienucição encontrado nas marcas de sentido deixadas ao longo de todos os níveis do discurso (do texto à forma de vida).

É nesse ponto em que a semiótica precisa ser levada a um campo de integração com estudos culturais. Por mais que se diga que a enunciação do texto já prevê os dois sujeitos, enunciador e enunciatário, a formação da unidade partitiva ainda passa por um crivo sociocultural, o que justifica, propriamente, falar em arquienuciador e arquienuciatário; não se trata apenas de sujeitos de uma totalidade, mas de uma totalidade culturalmente marcada.

Maingueneau considera a heteroconstrução do *ethos* crucial, ao pontuar a participação ativa do enunciatário, por ele chamado de fiador, em todas as estruturas dinâmicas da produção de sentido. Assim como o corpo do enunciador é semiótico e não ontológico, o corpo do arquienuciatário passa a operar semioticamente no percurso do estilo pelo processo de incorporação:

Propus designar com o termo “incorporação” a maneira como o intérprete – audiência ou leitor – se apropria desse *ethos*. Convocando de maneira pouco ortodoxa a etimologia, podemos fazer render essa “incorporação” sob três registros:

— a enunciação da obra confere um “corporalidade” ao fiador, ela lhe dá corpo;

— o destinatário incorpora, assimila um conjunto de esquemas que correspondem a uma maneira específica de se remeter ao mundo habitando seu próprio corpo;

essas duas primeiras incorporações permitem a constituição de um corpo da comunidade imaginária dos que aderem ao mesmo discurso. (MAINGUENEAU, 2008, p.18)

Trata-se do policiamento também da própria existência corpórea virtualizada do arquienuciatário, prevista pelo enunciador que permite a seu público-alvo habitar seu *mundo ético*; este é um mundo idealizado pelo *ethos*, que segue seus padrões comportamentais, exclusivo do discurso, oposto ao *mundo natural*, que existe fora do discurso (MAINGUENEAU, 2008, p.18). Cria-se a imagem final de um coletivo de enunciatários que partilham essa mesma tática de habitar o corpo, estereotipada e disseminada culturalmente.

O *mundo ético* do enunciador não é o único presente, já que o *ethos* identitário complementa-se pelo *ethos* no Outro: “O orador enuncia uma informação e, ao mesmo tempo, diz: eu sou isto aqui, não aquilo lá” (BARTHES apud MAINGUENEAU, 2008, p.13). O enunciatário, como sujeito ativo, deixa-se convencer pela persuasão enunciativa, quer apropriar-se do *ethos*-valor, mas não o SABE ainda, porque habita somente seu próprio *mundo*

*ético*, onde reside também o Outro, em forma de um estereótipo atualizado disforicamente pela enunciação. “De fato, o fiador implica ele mesmo um ‘mundo ético’ do qual ele é parte prenha e ao qual ele dá acesso. Esse ‘mundo ético’ **ativado pela leitura** subsume um certo número de situações estereotípicas associadas a comportamentos [...]. (MAINGUENEAU, 2008, p.18, grifo nosso).

Cabe trazer novamente a articulação do termo “estereótipo” na teoria:

Mais além, o *ethos* implica uma maneira de se mover no espaço social, uma disciplina tática do corpo apreendida através de um comportamento. **O destinatário a identifica apoiando-se num conjunto difuso de representações sociais avaliadas positiva ou negativamente, em estereótipos** que a enunciação contribui para confrontar ou transformar: o velho sábio, o jovem executivo dinâmico, a mocinha romântica... (MAINGUENEAU, 2008, p.18, grifo nosso)

Sendo assim, a ligação efetiva entre a semiosfera e a sociosfera está na estrutura da prática de leitura, em que um sujeito se converte em enunciatário e transforma a imanência textual do enunciado em imanência discursiva. O papel de enunciatário, por ser lançado à dêixis da ausência, transforma-se em arqui-enunciatário, também implicando um arqui-enunciador, que surge aqui como estereótipo ausente e, em seguida, como corpo presente.

Por fim, o estereótipo, de existência sociossemiótica, é atualizado pela prática, deixando a vagueza da forma de vida, do *ethos*, e manifestando-se na concretude dos objetos e dos enunciados. No processo de atualização, a latência de estilo, que era uma forma virtual e parcial, distante e ausente, condicionada pelo crivo de leitura socioletal do enunciatário, passa a ser integral, retomada pelo arqui-enunciador como uma totalidade de enunciados possíveis, semelhantes entre si pelo liame do estilo.

Ora, a passagem do potencial [do eixo da ausência] ao realizado é mediada pela enunciação e remete ao discurso. Falamos também de uma prática discursiva recorrente na (re)construção de valores culturais, ao falar em norma de estilo; uma prática *socioletal* e *idioletal* [...]. Um *continuum* de um modo de ser no mundo posiciona-se como causa e consequência dessa estabilidade regrada, que define o efeito de estilo; e, isso perpassa o percurso gerativo de sentido, instrumento básico para (re)construir o sentido de uma totalidade. Lembremos, ainda, que, para Greimas/Fontanille, “os particularismos culturais integram-se no nível semionarrativo *graças ao uso*” (DISCINI, 2013, p.38, itálicos da autora)

A atualização, assim como a potencialização, são práticas de conversão ausência-presença e vice-versa. Logo, nesse estágio também há uma forte ligação dos assuntos semióticos com os assuntos sociais: o uso. No uso atualizado, o enunciado real vê-se parte de

um grupo maior, da totalidade integral, do *mundo ético* amplo do enunciador, das prescrições tácitas, etc.

Sob a existência atualizada, o estilo tem sua maior amplitude, porque nele a totalidade é visada e apreendida tanto pelo arqui-enunciador como pelo arqui-enunciatário, ao mesmo passo em que a realização da unidade, em que o estilo tem sua maior presença, é regrada pelo enunciador e percebida pelo enunciatário.

Os vetores estilísticos são trazidos à luz por meio do exame feito da enunciação em ato – enunciador/enunciatário, grosso modo, autor e leitor implícitos ao enunciado. Assim, a enunciação é vista enquanto se torna plena, como presença realizada. [...] A presença realiza-se: no âmbito da totalidade, como unidade integral; no interior de cada enunciado, no nível discursivo. Nesse nível, configura-se o ator que funda o éthos como estilo. (DISCINI, 2015, p.61,63)

Em síntese, o percurso ocorre da seguinte forma:

- (i) o enunciador, já tendo sido atualizado, afirma a unicidade de seu enunciado em detrimento da pluralidade amorfa da qual ele se diferencia, definindo-se por oposição aos *ethe* apresentados no discurso, buscando convencer o enunciatário; eis o realizado;
- (ii) o enunciatário, leitor ativo, potencializa a unicidade e materialidade do enunciado, devolvendo-o à massa do mundo natural, ou, em continuidade ao ato enunciativo, impõe um ato avaliativo, potencializando as particularidade do enunciador do discurso em um esquema de corpo que irá circular como estereótipo no mundo ético plural do arqui-enunciatário; eis o potencializado;
- (iii) o estereótipo, fato de estilo criado pelo arqui-enunciatário, existe em um conjunto de outros estereótipos difusos, e é retomado pelo arqui-enunciador para ser atualizado; eis o virtualizado;
- (iv) a arqui-enunciação apropria-se da abstração feita de sua própria carne discursiva e lhe dá novamente um corpo físico, mobilizando um ato enunciativo, retornando ao realizado; eis o atualizado.

Pode-se, assim, reformular o quadrado das unidades e totalidades proposto por Discini (2015, p.57), inserindo a acepção de estereótipo de Maingueneau, atribuindo-lhe o fenômeno Disney, a partir de suas animações, nos campos de existência (ver gráfico 14).

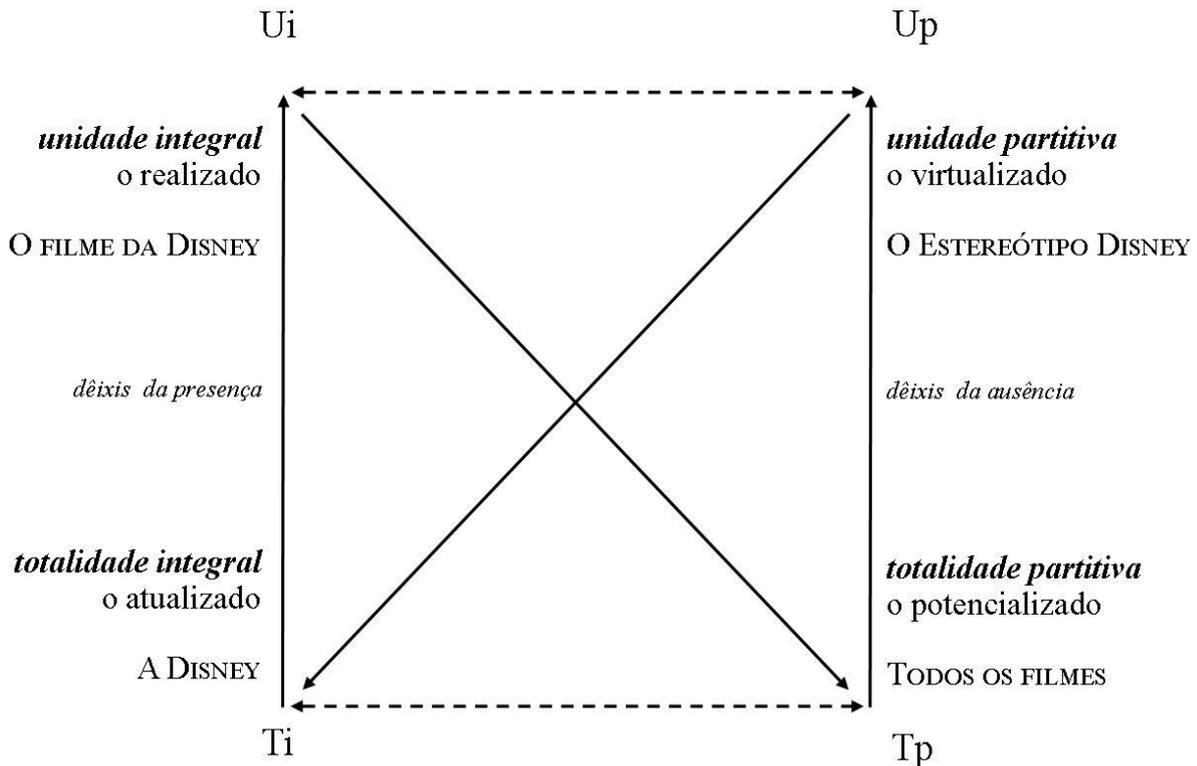


Gráfico 14: Percurso do estilo formulado a partir de Discini (DISCINI, 2015, p.57).

Observe-se a negação da Unidade integral ( $U_i$  — o filme animado da Disney) de máxima densidade da presença corpórea do *ethos*, em Totalidade partitiva ( $T_p$  — todos os filmes animados de um socioleto, em que participam os títulos das animações não só da Disney, mas da Pixar, Dreamworks, Universal, etc., ou ainda todo o cinema de modo geral sem distinção de gênero), em que as semelhanças entre os enunciados são potencializadas, resultando em um conjunto de filmes completamente distintos. De  $T_p$  afirma-se a Unidade partitiva ( $U_p$  — o estereótipo Disney), o fato de estilo de Discini associado ao estereótipo de Maingueneau, pois se trata de uma forma difusa de circulação socioletal, sempre virtual. O estereótipo de Disney, aquilo que “pensam que a Disney é” é atualizado em Totalidade integral ( $T_i$  — os filmes de animação apenas da Disney, de configurações discursivas comuns), em que os enunciados se unem segundo seu estilo, ganham um arqui-enunciador preciso, ganham um *ethos* denso e, em no caso, é o momento em que ganham a assinatura Disney pelos estúdios de animação, em que se tornam “aquilo que a Disney propriamente é”. Por fim, a totalidade se realiza novamente em  $U_i$ , o filme, a origem e o fim de um percurso do estilo, que é, afinal, o percurso do próprio discurso, visto de sua manifestação textual até sua existência cultural.

### 3.4 O estereótipo Disney

Cabe, por fim, pontuar qual a diferença entre aquilo apontado como estilo Disney e o que pode ser entendido, propriamente, como estereótipo Disney.

Ao tratar do estilo com base nos filmes realizado, as configurações discursivas dão complexidade ao *ethos*, por remontarem ao respeito à bondade inata do herói e ao respeito às forças naturais. A esse ponto, a oposição /natureza/ vs. /cultura/, revestida por /natureza/ vs. /magia/, dá o fator determinante e a crítica latente do *ethos*: o mundo urbano é nocivo ao mundo natural, portanto, é disfóricos e a natureza deve-se reintegrar à vida coletiva para a plenitude do mundo ético pretendido. Mas tal mundo urbano não se limita ao espaço das cidades dos filmes, pelo contrário, ele adentra o mundo da circulação dos enunciados Disney, o mundo em que a Disney já configura uma forma de vida, por ser arquienucição, estabelecendo uma leitura, uma discursivização semiótica, do mundo socioletal que a Disney habita, de dimensões globais.

Retorna-se, assim, o *American Dream* como fundador crucial desse estilo, e não se pode mais desconsiderar a afiliação estadunidense da Disney. A análise de estilo abre-se, então, às análises sociológicas, que possam pontuar as minúcias sociopolíticas existentes entre a forma de vida, estilo da totalidade, e o enunciado, estilo da unidade. Por outro lado, do ponto de vista estritamente semiótico, ponto de vista do sentido, o universo norte-americano surge apenas como forma vazia de identidade no processo de estereotipagem.

O estilo visto até o último parágrafo representa as abstrações feitas diretamente de uma totalidade *in prasentia*. Abstraindo-o em mais um grau, o estilo torna-se estereótipo Disney. Ele pode ser depreendido em representações indiretas de filmes Disney. Trata-se de uma referência a essa totalidade fílmica sem a exposição propriamente dos filmes, uma referência *in absentia*, que adentra a dêixis da ausência. Um exemplo mais preciso são os próprios trailers dos filmes do *corpus*, encontrados em publicação oficial da Disney em seu canal do YouTube.

No trailer de *A pequena sereia*, em uma reexibição do filme ocorrida em 1997, as falas e as canções tocam ao fundo, enquanto, escrito na tela, lê-se: “Remember the ADVENTURE... Remember the ROMANCE... Remember the MAGIC...”<sup>5960</sup> O locutor convida o enunciatário a

---

<sup>59</sup> Lembre-se da AVENTURA.... Lembre-se do ROMANCE... Lembre-se da MAGIA.... (Tradução nossa).

<sup>60</sup> O uso de maiúsculas indica que as palavras são apresentadas em maiúsculas nos trailers.

reviver o filme, enquanto cenas de “*Under the sea*” são reproduzidas. Depois de um minuto, um trecho de “*Kiss the girl*” é mostrado e, em 1min27s, “*Part of your world*” é mostrado<sup>61</sup>.

No trailer de *A bela e a fera*, em uma chamada para a versão 3D de 2011, o escrito na tela diz: “*A Timeless Story. An Unforgettable Experience. A New Vision Of A Tale As Old As Time*”<sup>62</sup>. Enquanto as cenas mostram Bela entrando no castelo da Fera pela primeira vez. O locutor convida os espectadores a assistirem à versão em 3D, e a trilha coloca “*Beauty and the beast*” tocando na versão do filme e, em seguida, na versão gravada por Peabo Bryson e Céline Dion que toca nos créditos finais da obra original. Em seguida, “*Be our guest*” toca<sup>63</sup>.

No trailer da versão diamante de *Aladim*, de 2015, As cenas da caverna das maravilhas são colocadas em uma sequência, enquanto, escrito, lê-se: “*THE WAIT IS FINALLY OVER. DISCOVER A WHOLE NEW WORLD IN A WHOLE NEW WAY ON BLU-RAY AND DIGITAL HD. THE ACADEMY AWARD WINNING CLASSIC (ORIGINAL SONG/ ORIGINAL SCORE). YOUR WISH COMES TRUE.*”<sup>64</sup>. As cenas colocadas envolvem sempre ação e movimentos rápidos, associadas a “*Friend like me*” e, em seguida, as cenas de voo no tapete com “*A whole new world*”<sup>65</sup>.

O trailer de *Frozen*, à época de seu lançamento, em 2013, coloca cenas do filme e toca uma longa faixa de “*Let it go*”, enquanto se lê na tela várias críticas dadas ao filme: “*THIS HOLIDAY SEASON, ONE MOVIE, WILL BE WATCHED AND LOVED FOR GENERATIONS*’ Mark S. Allen, CBS/CW. ‘*GLORIOUS*’ Richard Croliss, TIME. ‘*STUNNIN*’ Claudia Puig USAToday. *GOLDEN GLOBE NOMINEE BEST ANIMATED FILM AND BEST SONG ‘Let It Go’*. ‘*THRILLING*’. ‘*MAGICAL*’. ‘*ENCHANTING*’. ‘*SPECTACULAR*’.

---

<sup>61</sup> Cf. “*A PEQUENA sereia*” Trailer. Walt Disney Animation Studios. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ZGZX5-PAwR8>> . Acesso em: 18/11/2016.

<sup>62</sup> Uma História Atemporal. Uma Experiência Inesquecível. Uma Nova Visão Da História Tão Velha Quanto O Tempo (Tradução nossa).

<sup>63</sup> Cf. *BEAUTY and the Beast Trailer - Coming to Theaters in 3D*. Disney Movie Trailers. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=xD5pcGp62ec&list=PLE5A253B9D5F98CFF>> Acesso em: 18/11/2016.

<sup>64</sup> A ESPERA FINALMENTE ACABOU. DESCUBRA UM MUNDO INTEIRAMENTE NOVO DE UMA MANEIRA INTEIRAMENTE NOVA EM BLU-RAY E DIGITAL HD. O GANHADOR DO PRÊMIO DA ACADEMIA (MELHOR CANÇÃO/ MELHOR TRILHA SONORA). SEU DESEJO SE TORNA REALIDADE. (Tradução nossa).

<sup>65</sup> Cf. *ALADIM Diamond Edition Trailer (2015) - Disney Movie HD*. Movieclips Coming Soon. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=gWLa6y7Z2TE>> Acesso em: 18/11/2016.

‘DAZZLING’. ‘BREATH-TAKING’. ‘PHENOMENAL’. ‘WONDERFUL’. ‘MASTERPEACE’. ‘UNFORGEATTABLE’”.<sup>6667</sup>

Nota-se como as características do arqui-enunciador do estilo não são necessariamente mantidas no sujeito do estereótipo. Ele se configura pela /aventura/, pelo /romance/, pela /magia/, pela /história/, no sentido de conto, lenda, etc., pelos prêmios obtidos por sua /qualidade/, pela /emoção/ que se tem ao ver um de seus filmes e pela /empolgação/, demonstrada pelos personagens nas cenas escolhidas, tecendo uma constante de sentido para a Disney, mas que provém apenas de parcelas dos filmes; portanto, é uma grandeza partitiva. No tocante à expressão, o que se mantém é justamente a música, presente em todos os trailers, explorada em trechos de intenso regime de concentração, reforçando o sentido de expressão da intensidade.

Assim, no estereótipo, as características dos filmes são abstraídas:

- (i) ao uso das cores e dos contornos típicos da animação, que tendem ao caricato, aliados ao movimento vexatório;
- (ii) à musicalidade, mostrada principalmente como regime de concentração rítmico-melódica;
- (iii) ao teor de conto de fadas, de lenda, de história antiga;
- (iv) à empolgação e à intensidade da aventura;
- (v) ao herói que vive a aventura e que se empolga com ela;
- (vi) ao amor romântico vivido pelo herói;
- (vii) aos prêmios e ao reconhecimento público.

Por outro lado, assim como, no trailer de *Frozen*, indaga-se se é um homem quem salvará o dia — ou uma mulher—, e, no filme *Frozen*, coloca-se em debate a importância do amor romântico na realização pessoal do sujeito, fica claro que a Disney retoma seu estereótipo com visão crítica, modificando-o e atualizando-o em algo novo. De certo, essa alteração da paixão, que era a grande motivação em *Frozen* é sincronizada com o momento socioletal em que o filme surge, com o empoderamento feminino em ascensão e com a

---

<sup>66</sup> “Neste dia de ação de graças, um filme será assistido e amado por gerações” Mark S. Allen, CBS/CW. “GLORIOSO” Richard Croliss. “PARALISANTE” Claudia Puig USAToday. NOMINADO PARA O GLOBO DE OUTRO COMO MELHOR ANIMAÇÃO E MELHOR CANÇÃO PARA “Let It Go”. “ELETRIZANTE”. “MÁGICO”. “ENCANTADOR”. “ESPETACULAR”. “DESLUMBRANTE”. “DE DEIXAR SEM AR”. “FENOMENAL”. “MARAVILHOSO”. “UMA OBRA PRIMA”. “INESQUECÍVEL” (Tradução nossa).

<sup>67</sup> Cf. *DISNEY'S Frozen Holiday Trailer*. Walt Disney Animation Studios. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=he7UEvHjgdk>> Acesso em: 18/11/2016.

identidade de gênero em constante discussão. O fato de Elsa não ter um par romântico e de Anna viver uma frustração romântica significativa não devem ser levados em conta como arbitrariedades, mas uma manifestação real das influências do meio cultural no discurso da Disney.

Da mesma sorte, o próprio nome Disney altera-se ao longo do tempo. Nos anos 1990, o nome da empresa era “Walt Disney”, mas se passa a usar somente “Disney”, como visto em *Frozen*, em 2013, mostrando uma tendência de descentralização ideológica estadunidense. Isto é, o homem Walt Disney, responsável pelo surgimento desses filmes, semiotizou-se como enunciador corpóreo por muitas décadas, porquanto seu nome e sua assinatura estavam vinculados aos enunciados. Walt, certamente, como tecem os críticos e como a História se encarrega de fazer, está intimamente associado ao universo estadunidense do sonho americano, do patriotismo, da Segunda Guerra, etc. Conforme a empresa, e o discurso produzido em volta dela, atinge maior público e ultrapassa os limites do século XX e da fronteira norte-americana, chamar-se apenas de Disney garante maior abrangência e amplitude, porque diferentemente de Walt, a Disney é mundial.

Ollie Johnston e Frank Thomas, que trabalharam diretamente com Walt, escreveram:

The popularity of the Disney films around the world is proof that entertainment values are similar everywhere, in spite of geography and cultural differences. People are people, wherever they live, and while they may be attracted to a broad variety of activities and subjects, the one thing that always interests them the most is themselves. (JOHNSTON; THOMAS, 1981, p.535)<sup>68</sup>

Assim, vê-se na totalidade estilística Disney, subjacente ao estilo norte-americano, uma ideia eufórica de uma grande comunidade identitária de seres humanos dispostos passionalmente à intensidade do viver, de um mundo ético coletivo exemplar, que opera a mistura das diferenças e a apreciação artística da vida. Acredita-se, no estilo Disney, na identificação de todas as pessoas mediante seu esforço rumo à afirmação da individualidade e dos desejos pessoais em equilíbrio com a convivência harmônica, nem tanto ligada ao amor romântico, e, justamente por isso, consonante com seu tempo.

Certamente, não é senão outra estratégia de argumentação para convencer seu arquienuciatário de que ele, o *ethos* Disney, está certo. Ele abre mão da centralização norte-

---

<sup>68</sup> A popularidade dos filmes da Disney ao redor do mundo é prova de que os valores do entretenimento são similares em todo lugar, independente da geografia e das diferenças culturais. Pessoas são pessoas, tanto faz onde vivem, e enquanto elas podem ser atraídas por uma ampla variedade de atividades e assuntos, a única coisa que sempre interessa para elas mais que tudo são elas mesmas. (Tradução nossa).

americana e abre mão do amor romântico, identificando-se mais com seu público global, vangloriando-se de sua história de sucesso e prometendo a convivência harmônica e a realização plena dos desejos como consequência — objeto-valor — de seu modo de ser e de fazer — seu *ethos* e seu estilo.

De toda forma, apenas nos anos 1990 a Disney parece ascender a um estilo mais audacioso por ser mais amplo e mundial. Disney tornar-se simplesmente Disney é efeito da adjetivação do nome. Walt é substantivo, Disney é substantivo e adjetivo, porque é caracterizante e catalisador de seu próprio estilo. A mudança linguística que prevê um mecanismo de economia abrevia o nome e lhe atribui nova classe gramatical. A mudança cultural, ocorrida nesse período musical abordado neste trabalho, atribui ao nome o estilo e o desvincula, gradativamente, do eixo norte-americano.

Muito tempo se passou desde que Walt produziu, na época da Segunda Guerra, seu icônico curta-metragem panfletário, *Der Fuehrer's face*<sup>69</sup>, de um Pato Donald trajado com um uniforme nazista e vivendo trapalhadas em uma instalação alemã que, depois de constatar que tudo era um sonho, saúda a bandeira americana em seu quarto. Muito tempo se passou desde que a Disney, Walt Disney, ou empresa dO Walt Disney, nasceu como representante de um povo e de uma nação. De certo, os elementos semióticos daquela nação ainda estão presentes, porque são a gênese de tudo isso, mas a tentativa nata é de globalização, consoante com o mundo político e semiótico atual. Consome-se muita cultura estadunidense hoje em dia, e é natural que, se os EUA pretendem continuar vendendo seus objetos-valor para o mundo, eles próprios se façam mais mundiais. São esquemas semióticos que nos auxiliam a compreender a enunciação desse material artístico. Pelo menos, esse é o efeito de sentido quando se coloca na equação o *ethos* norte-americano, uma espécie de hiperônimo do *ethos* Disney.

Nas palavras de Eisner a partir de leitura de James Stewart, jornalista:

Eisner tampouco esteve numa missão para impor valores tradicionais da Disney à cultura da nação. A empresa, durante os anos de Eisner, tentou conceber produtos de entretenimento que vendam e fazer isso foi quase chegar ao limite da marca Disney. De acordo com Eisner em seu manifesto filmado: “Não temos a obrigação de fazer arte [...] não temos obrigação de afirmar nada”. A Disney é um espelho da cultura americana na mesma medida em que é uma de suas influências. (STEWART, 2006, p.575)

---

<sup>69</sup> Curta disponível, em inglês, no YouTube <<https://www.youtube.com/watch?v=i8AmlhLl8lQ>>. Acesso em: 26/07/2015

Em suma, “*from 1984 to 1994, a perfect storm of people and circumstances changed the face of animation forever*” (WAKING *sleeping beauty*, 2009, 0 min.)<sup>70</sup>, de forma a gerar o estilo hoje conhecido como Disney e que deu origem a *Frozen*, a interpretação de “*Let it go*” na cerimônia do Oscar de 2014 sob a voz de Idina Menzel e a febre de *covers* musicais desta canção.

Em certo ponto, é até metalinguístico o trabalho com a animação-musical. A sereia Ariel, de *A pequena sereia*, troca sua voz pelas pernas para que ela possa conquistar o príncipe, troca sua canção, mas o príncipe apenas era capaz de reconhecer a sereia que salvou sua vida pela voz dela. Os versos da canção *hino* de *A bela e a fera* dizem: “*Tale as old as time/ song as old as rhyme...*”, como se história e música formassem um todo de sentido, de modo que o estilo Disney seria o de *cantar histórias*.

Mas, como visto, a realização desse estereótipo requer uma mobilização das linguagens em função sincrética, em um conjunto de significação muito maior do que a redução encontrada nos trailers e no senso comum. Compreender o estilo Disney é simplesmente levar em conta todos os aspectos levantados em simultaneidade. De certo, pela densa participação do espetáculo cancional no *corpus*, pode-se, com toda a certeza, sintetizar o estilo Disney, referente à chamada era da renascença da década de 1990 e ao retorno representado em 2013, em um estilo de *cantar* a histórias em regime acentuado de encanto, mantido em equilíbrio com um regime emissivo de eficácia.

---

<sup>70</sup> De 1984 a 1994 uma perfeita onda de pessoas e circunstâncias mudou a face da animação para sempre (Tradução nossa).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Todos os procedimentos metodológicos aplicados fizeram os filmes se dividirem em títulos isolados, em enunciados nivelados segundo sua superficialidade e sua profundidade, seus fatores inteligíveis e sensoriais, seu conteúdo e sua expressão, com estruturas discretas de constituintes e caracterizantes, integrados por mecanismos sincretizantes.

Adicionou-se a isso, para cada filme, uma dimensão argumentativa de sujeitos que se relacionam por meio da persuasão de adesão a valores éticos. Depois, todos foram convertidos em títulos componentes de uma totalidade, onde a argumentação ganhou proporções maiores e mais localizadas sócio-historicamente. Entretanto, não se pode perder de vista a real essência do discurso, que engloba o discurso dos filmes da Disney aqui abordados: eles são apresentados, na circulação social, de forma concisa e integral. A segmentação não é senão resultado de uma análise, instrumental de uma tentativa de compreensão do que esses discursos significam.

Afinal, é esse o objetivo final e basal da análise do discurso: compreender o sentido e suas implicações na vida humana. Tal como as outras ciências humanas se dedicam à psique do homem, à política, à história, à cultura e à vida pública, o material de interesse da linguística é o próprio homem. Do homem, especificamente para a semiótica, cabe o estudo de sua linguagem, de todas as suas linguagens, de todas as formas possíveis por meio das quais ele se comunica.

Comunicar-se é uma das formas mais nítidas, mas ainda das mais sutis, de interação, de afetar o outro com aquilo que se diz. Nítida, porque quando se diz algo, há sempre ali um destinador e um destinatário; um contador de histórias e um ouvinte, uma empresa e um público, Walt e a América, a Disney e o mundo. Sutil por ser implícita, por ficar subentendida, por se valer de metáforas e de alegorias, por criar sujeitos animados que são, na terminologia popular, despidos do estatuto de pessoa, classificados como personagens. Com as personagens, com os actantes e atores, faz-se tudo que se quiser sem nunca infringir direitos humanos sob rótulo de arte, porque elas não são humanas, são simulacros. Nem por isso comovem menos – e sim, comovem o enunciatário, têm a função de moralizá-lo, de convencê-lo a comungar com o enunciador o seu estilo —, são reais enquanto dura o filme. Na efemeridade da argumentação está a sutileza do discurso.

Quando ele acaba, o discurso se desfaz em pedaços de sentido, forma uma nuvem que recobre as civilizações, a essa nuvem chama-se rede dialógica, chama-se estereótipos difusos,

chama-se cultura. Por isso estudar a linguagem e a identidade da Disney é uma forma de estudar o homem, por esses pedaços de sentidos provindos dos quase 80, a partir dos quais os filmes animados compõem nossa cultura. E não cabe julgar a qualidade do dito, mas apenas sua quantidade, sua extensão de recursos, a quantidade de raízes e de garras que fixam uma ideologia no meio público.

Por extensão, o procedimento justifica e dá validade às ciências da linguagem, porquanto todo o discurso contribui com as identidades culturais, sejam do passado, já que elas influenciaram e influenciam o andar da história, sejam do presente, latência sincrônica que exercem em um mundo intensamente globalizado, sejam do futuro, nas marcas do porvir deixadas no discurso.

É uma estrutura exatamente igual à identificada na própria Disney, isto é, um homem norte-americano e uma ideologia que se expandiu, se exportou e se sublimou a um nível mundial e que hoje apenas busca satisfazer o maior número de destinatários possíveis, refletindo, assim, as mudanças culturais de fora para dentro de seu *ethos*, incorporando os anseios do arquienuciatário — a alteração na primazia que era dada ao amor romântico, como visto em *Frozen* — dentro de seu estilo. Para o futuro, resta a continuidade do fluxo discursivo e estilístico, aceitando e adequando-se os valores do outro em troca da venda e da divulgação dos valores empresariais.

Em última instância, o fluxo fluído do estilo, do dito e do estereótipo do dito, é uma comprovação do movimento dialético da Disney com o público, e como o arquienuciador que surge nesse discurso defende esse valor dialético.

## REFERÊNCIAS

### Bibliografia

- ABREU, A. S. *Gramática mínima: para o domínio da língua padrão*. 3ª ed. São Paulo: Cotia, 2003.
- ADAMS, J. T. *The epic of America*. New Brunswick: Transaction Publishers, 2012.
- ANDERSON-LOPEZ, K.; LOPEZ, R. *Frozen: piano/vocal/guitar songbook*. Milwaukee: Hal Leonardo Corporation, 2014.
- ANDRADE, M. de. Fantasia de Walt Disney. In:\_\_\_\_\_ *O baile das quatro artes*. [Livro digital e-book]. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012. p.50-61.
- ARRAIS, M. A. G. *A música de Hermeto Pascoal: uma abordagem semiótica*. 2006, 184f. Dissertação (Mestrado em semiótica), Programa de Pós-Graduação em semiótica e Linguística Geral, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.
- ARISTOTELES. *Poética*. 7ª ed. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2003.
- ASHMAN, H; MENKEN, A. *The little mermaid: piano/vocal/guitar songbook*. Milwaukee: Hal Leonardo corporation, 1990.
- \_\_\_\_\_. *Beauty and the beast: piano/vocal/guitar songbook*. Milwaukee: Hal Leonardo Corporation, 1992.
- ASHMAN, H; MENKEN, A; RICE, T. *Aladdin: piano/vocal/guitar songbook*. Milwaukee: Hal Leonardo Corporation, 1992.
- BAKHTIN, M. *Marxismo e filosofia da linguagem: Problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. Tradução de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. 12ª ed. São Paulo: Hucitec, 2006.
- BARTHES, R. *O óbvio e o obtuso*. Lisboa: Edições 70, 1984.
- BEIVIDAS, W. *Semióticas sincréticas: posições (a linguagem do cinema)*. São Paulo: Annablume, 2015.
- BRØNDAL, V. *Les parties du discours*. Partes orations. Études sur les categories linguistiques. Tradução de Pierre Naert. Copenhagen: Einar Munsgaard, 1948./ BRØNDAL, V. Omnis et totus. Actes Sémiotiques – Documents VIII, 72. Paris: Groupe de Recherches Sémio-linguistiques. Écoles des Hautes Études en Sciences Sociales, 1986.
- CAMPBELL, J. *O herói de mil faces*. Tradução de Adail Sobral. São Paulo: Pensamento; Cultrix, 2007.
- CANDEIAS, D. L. Por uma proposta de análise do plano de expressão musical. In: PIETROFORTE, A. V. *Tópicos de semiótica: modelos teóricos e aplicações*. São Paulo: Annablume, 2008. p.121-137.
- CARMO JR. J. R. do. *Da voz aos instrumentos musicais: um estudo semiótica*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2005.
- DIETRICH, P. *semiótica do discurso musical: uma discussão a partir das canções de Chico Buarque*. 2008. 256f. Tese (Doutorado em semiótica), Programa de Pós-Graduação em semiótica e Linguística Geral, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.
- DISCINI, N. *O estilo nos textos: história em quadrinhos, mídia e literatura*. 2ª ed. São Paulo: Contexto, 2013.
- \_\_\_\_\_. *Corpo e estilo*. São Paulo: Contexto, 2015.
- DISNEY RENAISSANCE. In: Wikipedia: a enciclopédia livre. Disponível em: <[https://en.wikipedia.org/wiki/Disney\\_Renaissance](https://en.wikipedia.org/wiki/Disney_Renaissance)> Acesso em: 10/01/2017.

- FIORIN, J. L. Para uma definição das linguagens sincréticas. In: OLIVEIRA, A. C.; TEIXEIRA, L. (orgs.) *Linguagens na comunicação: desenvolvimentos de semiótica sincrética*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2009. p.15-40.
- \_\_\_\_\_. *Elementos de análise do discurso*. 15ª edição, 1ª impressão – São Paulo: Contexto, 2013.
- FLOCH, J-M. *Formes de l’empreinte*. Paris: Fanlac, 1987.
- \_\_\_\_\_. semiótica plástica e linguagem publicitária: análise de um anúncio da campanha de lançamento do cigarro “News”. In: OLIVEIRA, A. C.; TEIXEIRA, L. (orgs.) *Linguagens na comunicação: desenvolvimentos de semiótica sincrética*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2009. p.145-167.
- \_\_\_\_\_. *Sémiotique, marketing et communication*. 2º ed. Paris: PUF, 1995a.
- \_\_\_\_\_. *Identités visueles*. Paris: PUF, 1995b.
- FONTANILLE, J. Textes, objets, situations et formes de vie: les niveaux de pertinence du plan de l’expression dans une sémiotique des cultures. In: ALONSO, J.; BERTRAND, D.; CONSTANTINI, M.; DAMBRINE, S. (orgs.) *Transversalité du sens*. Parcours sémiotiques. Paris: PUV, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Pratiques sémiotiques*. Paris: Edusp, 2008a.
- \_\_\_\_\_. Práticas semióticas: imanência e pertinência, eficiência e otimização. In: DINIZ, M. L. V. P.; PORTELA, J. C. (orgs.) *semiótica e mídia: textos, práticas, estratégias*. Bauru: UNESP/FAAC, 2008b, p.15-74.
- \_\_\_\_\_. *Semiótica do discurso*. Tradução de Jean Cristtus Portela. 2ª ed. São Paulo: Contexto, 2012.
- FONTANILLE, J; ZILBERBERG, C. *Tensão e significação*. Tradução de Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit e Waldir Bevidas. São Paulo: Discurso Editorial: Humanitas/FFLCH/USP, 2001.
- GABLER, N. *Walt Disney – o triunfo da imaginação americana*. Tradução de Ana Maria Mandim. São Paulo: Novo Século, 2009.
- GREIMAS, A. J. *Du sens II: essais sémiotiques*. Paris: Éditions du Seuil, 1983.
- \_\_\_\_\_. *Da imperfeição*. Tradução de Ana Claudia de Oliveira. São Paulo: Hacker Editores, 2002.
- GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. *Dicionário de semiótica*. 2ª ed. São Paulo: Contexto, 2013.
- GREIMAS, A. J.; FONTANILLE, J. *semiótica das paixões: dos estados de coisas aos estados de alma*. Tradução de Maria José Rodrigues Coracini. São Paulo: Ática, 1993.
- HAHN, D. *The alchemy of animation – making an animated film in the modern age*. Nova Iorque: Disney Editions, 2008.
- HJELMSLEV, L. *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*. Tradução de J. Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- JOHNSTON, O.; THOMAS, F. *The illusion of life – Disney Animation*. New York: Disney Editions, 1981.
- KOFI AGAWU, V. *Music as discourse: semiotic adventures in Romantic music*. Oxford: Oxford University Press. 2009.
- MAINGUENEAU, D. *Novas tendências em análise do discurso*. Tradução de Freda Indursky. 3ª ed. Campinas: Pontes; Editora da Universidade estadual de Campinas, 1997.
- \_\_\_\_\_. A propósito do *ethos*. In: MOTTA, A. R.; SALGADO, L. (orgs.). *Ethos discursivo*. São Paulo: Contexto, 2008, p.11-29.
- MARTINEZ, J. L. *Icons in Music: a Peircean Rationale*. *Semiotica* 110(1/2), 1996, p.57-86.
- \_\_\_\_\_. Música e intersemiose. *Galáxia: Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e semiótica*. Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/1398>>. nº8, São Paulo, outubro de 2004. p.163-189. Acesso em 21/03/2015.

- MERICIANO, L. H. Ritmo plástico e ritmo narrativo no cinema: Hollywood no século XXI e o Cinema Novo. *Estudos Semióticos* [on-line] Disponível em: <<http://revistas.usp.br/esse>>. Editores responsáveis: Ivã Carlos Lopes e José Américo Bezerra Saraiva. volume 10, nº 1, São Paulo, junho de 2014, p.76-88. Acesso em 02/02/2015.
- MONELLE, R. *Linguistics and Semiotics in Music*. Coira: Harwood Academic Publishers, 1992.
- \_\_\_\_\_. *The sense of music. Semiotic essays*. Princeton: Princeton University Press, 2000.
- \_\_\_\_\_. *The musical topic: hunt, military and pastoral*. Bloomington: Indiana University Press, 2006.
- MONTEIRO, R. N. de C. *Análise do discurso musical: uma abordagem semiótica*. 1997. 156f. Dissertação (Mestrado em semiótica), Programa de Pós-Graduação em semiótica e Linguística Geral, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1997.
- NATTIEZ, J.J. *Music and discourse: towards a semiology of Music*. Tradução de de C. Abbate. Princeton: Princeton University Press, 1990.
- OLIVEIRA, A. C. As semioses pictóricas. In: \_\_\_\_\_. (org.) *semiótica plástica*. São Paulo: Hackers Editores, 2004. p.115-158.
- \_\_\_\_\_. A plástica sensível: da expressão sincrética e enunciação global. In: OLIVEIRA, A. C.; TEIXEIRA, L. (orgs.) *Linguagens na comunicação: desenvolvimentos de semiótica sincrética*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2009. p.79-140.
- PIETROFORTE, A. V. *Tópicos de semiótica: modelos teóricos e aplicações*. São Paulo: Annablume, 2008.
- \_\_\_\_\_. *A significação musical: um estudo semiótico da música instrumental erudita*. São Paulo: Annablume, 2015.
- PROPP, V. I. *Morfologia do conto maravilhoso*.
- RAGLAN, L. *The hero: a study in tradition, myth and drama*. Londres: The Thinker's Library, 1949.
- RODRIGUES, C. *O cinema e a produção: para quem gosta, faz ou quer fazer cinema*. 3ª ed. São Paulo: Lamparina, 2007.
- SAUSSURE, F. de. Curso de linguísticas geral. Organizado por Charles Bally e Albert Sechehaye, com colaboração de Albert Riedlinger. 27ª ed. Tradução de Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 2006.
- SEMIÓTICA. In: Wikipédia: a enciclopédia livre. Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Semi%C3%B3tica>> Acesso em: 28/04/2016.
- SILVA, I. A. Uma leitura de Vieja friendo huevos de Velásquez. In: OLIVEIRA, A. C. (org.) *semiótica plástica*. São Paulo: Hackers Editores, 2004. p.189-208.
- SILVA, F. M. expressão e conteúdo: articulações do texto sincrético. In: CORTINA, A.; SILVA, F. M. *semiótica e Comunicação: estudos sobre textos sincréticos*. Araraquara: Cultura Acadêmica, 2014. p.231-260.
- SILVA JUNIOR, M. S. T. da. *O estilo do rei: o diálogo entre O Rei Leão, da Disney, e Hamlet, de Shakespeare, sob uma perspectiva semiótica*. 2015. 1 CD-ROM. Trabalho de conclusão de curso (bacharelado - Letras) - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Faculdade de Ciências e Letras (Campus de Araraquara), 2015. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/123055>>.
- STEWART, J. B. *Disney war – a guerra pelo controle da maior empresa de entretenimento do mundo*. Tradução de Ana Carolina Mesquita et al. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.
- STUDIO. Walt Disney animation studios. Disponível em <<http://www.disneyanimation.com>>. Acesso em: 28/04/2016.

SURRELL, J. *O Segredo dos roteiros da Disney – dicas e técnicas para levar magia a todos os seus textos*. Tradução de Beatriz Sidou. São Paulo: Panda Books, 2009.

TARASTI, E. *A theory of Musical Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press, 1994.

\_\_\_\_\_. *Semiotics of classical music: how Mozart, Brahms and Wagner talk to us*. Berlin/Boston: Walter de Gruyter GmbH & Co., 2012.

TATIT, L. *Semiótica da canção*. 3ª ed. São Paulo: Escuta, 2007.

\_\_\_\_\_. *Semiótica à luz de Guimarães Rosa*. São Paulo: Ateliê, 2010.

\_\_\_\_\_. *Musicando a semiótica*. 2ª edição. São Paulo: Annablume, 2011.

TATIT, L.; LOPES, I. C. *Elos de melodia e letra: análise semiótica de seis canções*. Cotia: Ateliê editorial, 2008.

TEIXEIRA, L. Para uma metodologia de análise de textos verbovisuais. In: OLIVEIRA, A. C.; TEIXEIRA, L. (orgs.) *Linguagens na comunicação: desenvolvimentos de semiótica sincrética*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2009. p.41-77.

\_\_\_\_\_. Notas para um estudo do ritmo nas semióticas visuais. In: FIGUEIREDO, M. F.; MENDONÇA, M. C.; ABRIATA, V. L. R. (orgs.) *Sentidos em movimento: identidade e argumentação*. Franca: Unifran, 2008. Coleção mestrado em linguística. Vol. 3. Disponível em:

<<http://publicacoes.unifran.br/index.php/colecaoMestradoEmLinguistica/article/view/416/343>> Acesso em: 04/05/2016. p.159-180.

THE WALT DISNEY COMPANY In: Wikipédia: a enciclopédia livre. Disponível em: <[https://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Walt\\_Disney\\_Company](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Walt_Disney_Company)>, acesso em: 19/10/2016.

TOLKIEN, J. R. R. Sobre histórias de fada. In: \_\_\_\_\_. *Árvore e folha*. Tradução de Ronald Eduard Kyrmse. 1ª edição, 2ª tiragem, São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.

TOMASI, C. A corrida atrás do objeto: os antissujeitos átomo e tônico. *Cadernos de semiótica aplicada* [on-line] v.11, n.2, 2013. p. 40-52. Disponível em: <<http://seer.fclar.unesp.br/casa/article/view/6545>> Acesso em 13/06/2016.

ZILBERBERG, C. *Razão e poética do sentido*. Tradução de Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit e Waldir Bevidas. São Paulo: Edusp, 2006a.

\_\_\_\_\_. Síntese da gramática tensiva. In: *Significação: Revista Brasileira de semiótica*, n. 25, junho de 2006b. São Paulo: Annablume, p. 163-204.

\_\_\_\_\_. Observações sobre a base tensiva do ritmo. Tradução de Lucia Teixeira e Ivã Carlos Lopes. *Estudos Semióticos*. [on-line] Disponível em: <<http://www.fflch.usp.br/dl/semiotica/es>>. Editores Responsáveis: Francisco E. S. Merçon e Mariana Luz P. de Barros. Volume 6, Número 2, São Paulo, novembro de 2010, p. 1–13. Acesso em 21/03/2015.

\_\_\_\_\_. *Elementos de semiótica tensiva*. Tradução de Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit, Waldir Bevidas. São Paulo: Ateliê editorial, 2011.

WALT DISNEY In: Wikipédia: a enciclopédia livre. Disponível em: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Walt\\_Disney](https://pt.wikipedia.org/wiki/Walt_Disney)>, acesso em: 19/10/2016.

WALT DISNEY ANIMATION STUDIOS. *Our films*. Disponível em <<https://www.disneyanimation.com/studio/our-films>> , acesso em: 19/10/2016.

## Filmografia

*A BELA e a fera*. Direção de Gary Trousdale e Kirk Wise. Produção de Howard Ashman et al. Burbank: Walt Disney Animation Studios, 1991. 1 DVD (92 min.), son., color.

*ALADIM*. Direção de Ron Clements e John Musker. Produção de Ron Clements et al. Burbank: Walt Disney Animation Studios, 1992. 1 DVD (90 min.), son., color.

A *PEQUENA sereia*. Direção de Ron Clements e John Musker. Produção de Howard Ashman, Maureen Donley e John Musker. Burbank: Walt Disney Animation Studios, 1989. 1 disco Blu-Ray (83 min.), son., color.

*FROZEN: uma aventura congelante*. Direção de Chris Buck e Jennifer Lee. Produção de Peter Del Vecho, John Lasseter e Aimee Scribner. Burbank: Walt Disney Animation Studios, 2013. 1 disco Blu-Ray (102 min.), son., color.

### **Filmografia (documentários e trailers)**

*ALADDIN Diamond Edition Trailer (2015) - Disney Movie HD*. Movieclips Coming Soon. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=gWLa6y7Z2TE>> Acesso em: 18/11/2016.

*BASTIDORES Disney; A LEITURA de Howard*. In: *THE little mermaid*. Direção de Ron Clements e John Musker. Produção de Howard Ashman, Maureen Donley e John Musker. Burbank: Walt Disney Animation Studios, 1989. 1 disco Blu-Ray (83 min.), son., color.

*BEAUTY and the Beast Trailer - Coming to Theaters in 3D*. Disney Movie Trailers. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=xD5pcGp62ec&list=PLE5A253B9D5F98CFF>> Acesso em: 18/11/2016.

*DISNEY'S Frozen Holiday Trailer*. Walt Disney Animation Studios. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=he7UEvHjqdk>> Acesso em: 18/11/2016.

*NOS BASTIDORES Edição Diamante: além da Bela*. In: *A BELA e a fera*. Direção de Gary Trousdale e Kirk Wise. Produção de Howard Ashman et al. Burbank: Walt Disney Animation Studios, 1991. 1 DVD (92 min.), son., color.

*ALAN Menken: musical; UM DIAMANTE bruto: por trás das câmeras de ALADIM*. In: *ALADIM*. Direção de Ron Clements e John Musker. Produção de Ron Clements et al. Burbank: Walt Disney Animation Studios, 1992. 1 DVD (90 min.), son., color.

*"THE LITTLE mermaid" Trailer*. Walt Disney Animation Studios. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ZGZX5-PAwR8>> . Acesso em: 18/11/2016.

*WAKING sleeping beauty*. Direção de Don Hahn. Produção de Don Hahn, Connie N. Thompson e Peter Schneider. Stone Circle Productions, 2009. 1 DVD (86 min.), son., color.