

UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS
CAMPUS A. C. SIMÕES
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS, COMUNICAÇÃO E ARTES - ICHCA
CURSO DE JORNALISMO

GABRIEL PEQUENO AMORIM DA CRUZ

‘CICLO SEM FIM’:
UMA ANÁLISE NARRATOLÓGICA MUSICAL DE ‘O REI LEÃO’ (1994)

MACEIÓ - AL
2024

GABRIEL PEQUENO AMORIM DA CRUZ

‘CICLO SEM FIM’:
UMA ANÁLISE NARRATOLÓGICA MUSICAL DE ‘O REI LEÃO’ (1994)

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Jornalismo da Universidade Federal de Alagoas, como requisito parcial à obtenção do título de Bacharelado em Jornalismo

Orientadora: Profa. Dra. Raquel do Monte

MACEIÓ - AL
2024

Catálogo na fonte
Universidade Federal de Alagoas
Biblioteca Central
Divisão de Tratamento Técnico

Bibliotecária: Helena Cristina Pimentel do Vale – CRB4/661

C957c Cruz, Gabriel Pequeno Amorim da.
‘Ciclo sem fim’ : uma análise narratológica musical de ‘O Rei Leão’ (1994) /
Gabriel Pequeno Amorim da Cruz. – 2024.
98 f : il.

Orientadora: Raquel do Monte Silva.
Monografia (Trabalho de Conclusão de Curso em Jornalismo) – Universidade
Federal de Alagoas, Instituto de Ciências Humanas, Comunicação e Artes. Maceió,
2024.

Bibliografia: f. 95-98.

1. Disney, Walt, 1901-1966. 2. Filme de animação. 3. O Rei Leão (filme musical).
4. Narratologia. 5. Trilha sonora. I. Título

CDU: 070:778.51

AGRADECIMENTOS

Muito obrigado.

Aos meus pais e minha irmã, que formam a base que eu preciso para viver e que sempre me apoiam.

Aos meus tios, que são os meus segundos pais.

À minha família, que fica difícil não ficar bem perto dela.

Aos meus amigos, que formam a família que eu escolhi.

À professora Raquel do Monte, orientadora desta pesquisa, por toda orientação, disponibilidade e paciência.

À Universidade Federal de Alagoas, por todo conhecimento ao longo desses anos.

À Disney Animation, pela filosofia que me faz dormir acreditando que meus sonhos, um dia, irão se realizar.

"One day I learned that dreams exist to come true, and since that day I do not sleep for rest. I sleep just to dream."

(Walt Disney)

RESUMO

Este trabalho pretende entender como as canções de *O Rei Leão* (1994) ajudaram a construir a narrativa da animação. Por meio de um resgate histórico da importância da música no cinema, através dos estudos de Tony Berchmans (2012) e da escrita de André Baptista (2007) a respeito da obra *La Musique au Cinéma* (1995), de Michel Chion, além da contextualização do legado de Walt Disney e da importância do animador em consagrar o jeito Disney de cantar e contar histórias no gênero de animação musical, com apoio do registro de Gabler (2006), identificou-se estratégias utilizadas na escrita e produção de animações da Walt Disney Animation Studios. A metodologia utilizada foi revisão bibliográfica, coleta de arquivos sobre os bastidores da animação e análise fílmica, aprofundada pela Jornada do Herói de Christopher Vogler (2006) e pela categorização dos tipos de canções-chave do estúdio, exposto por Jason Surrell (2009). Os resultados encontrados permitiram assimilar melhor o cinema musical e compreender o trabalho da equipe de animação, que é, em muitos modos, a arte do invisível.

Palavras-chave: Animação; O Rei Leão; Disney; Musical; Narratologia; Trilha sonora.

ABSTRACT/RÉSUMÉ/RESUMEN

This research aims to understand how the songs of *The Lion King* (1994) helped to construct the narrative of the animation. Through a historical review of the importance of music in cinema, through the studies of Tony Berchmans (2012) and the writing of André Baptista (2007) about the work *La Musique au Cinéma* (1995), by Michel Chion, in addition to the contextualization of Walt Disney's legacy and the importance of the animator in consecrating the Disney way of singing and telling stories in the genre of musical animation, with the support of Gabler's record (2006), we identified strategies used in the writing and production of animations by Walt Disney Animation Studios. The methodology used was a bibliographic review, collection of archives about the behind-the-scenes of animation and film analysis, deepened by Christopher Vogler's *Hero's Journey* (2006) and by the categorization of the types of key songs of the studio, exposed by Jason Surrell (2009). The results found allowed us to better assimilate animated cinema and understand the work of the team responsible for animation, which is, in many ways, the art of the invisible.

Keywords: Animation; The Lion King; Disney; Musical; Narratology; Soundtrack.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Up: Altas Aventuras (2009).....	24
Figura 2 – Rosa em A Bela e a Fera (1991).....	25
Figura 4 – Steamboat Willie (1928).....	41
Figura 6 – Der Fuehrer's Face (1942).....	45
Figura 8 – Aristogatas (1970).....	48
Figura 9 – Tarzan (1999).....	50
Figura 10 – Lilo & Stitch (2002).....	50
Figura 11 – Operação Big Hero (2014).....	51
Figura 12 – Encanto (2021).....	52
Figura 13 – Jornada de Vogler (2006).....	64
Figura 14 – O Rei Leão (2019).....	71
Figura 15 – O Rei Leão (1994).....	77
Figura 16 – Simba em O Que Eu Quero Mais É Ser Rei.....	79
Figura 17 – Pegada de Mufasa e pata de Simba em O Rei Leão (1994).....	80
Figura 18 – Se Preparem.....	81
Figura 19 – Hatuna Matata.....	84
Figura 20 – Nesta Noite O Amor Chegou.....	86
Figura 21 – Final de O Rei Leão (1994).....	88

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – A Jornada do Herói de Vogler (2006) em O Rei Leão (1994).....	88
Quadro 2 – O estilo das canções da Disney em O Rei Leão (1994).....	90

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	13
2 O SOM.....	15
2.1. O som no cinema ao longo dos anos.....	15
2.1.1. O surgimento do som no cinema foi um problema?.....	16
2.1.2. A jornada das trilhas sonoras.....	17
2.1.3. O uso de leitmotiv e uma ode a John Williams.....	20
2.2. As funções da música no cinema.....	24
2.3. Os filmes musicais.....	26
2.3.1. Influências e a coletividade de elementos.....	27
2.3.2. As fases.....	28
3 DISNEY.....	31
3.1. O sonho que se tornou realidade.....	31
3.2. Tudo começou com um rato.....	36
3.3. Os anões, o príncipe, a moça e o romance.....	39
3.4. Disney através dos séculos.....	42
3.4.1. Era de Ouro.....	42
3.4.2. Era do Período da Guerra.....	45
3.4.3. Era de Prata.....	46
3.4.4. Era de Bronze - ou das Trevas.....	48
3.4.5. Era da Renascença.....	49
3.4.6. Era Pós-Renascentista.....	50
3.4.7. Era do Revival.....	51
3.4.8. Era do Streaming.....	52
3.5. Música, Maestro! A forma de cantar e contar histórias da Disney.....	53
4 METODOLOGIA.....	59
4.1. A Disney e a Jornada do Herói.....	60
4.1.1. A Jornada do Herói clássica.....	60
4.1.2. A Jornada do Herói das animações da Disney.....	63
4.2. O som como recurso narrativo.....	66
5 O REI LEÃO (1994).....	69
5.1. Bastidores.....	71
5.2. Análise.....	75
5.2.1. Ciclo Sem Fim.....	75
5.2.2. Leitmotiv - This Land.....	77
5.2.2. O Que Eu Quero Mais É Ser Rei.....	78
5.2.3. Se Preparem.....	80

5.2.3. Hatuna Matata.....	83
5.2.4. Nesta Noite O Amor Chegou.....	85
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	92
REFERÊNCIAS.....	94
BIBLIOGRAFIA.....	94
FILMOGRAFIA.....	95
FILMOGRAFIA MUSICAL.....	97
REPORTAGENS.....	97

1 INTRODUÇÃO

O cinema de animação é marcado por transformações. Antes mesmo de existir uma indústria cinematográfica, já havia a arte de se animar, como as brincadeiras ópticas e as histórias em quadrinhos. Demorou pouco para o potencial existir e as pessoas perceberem que, usando as palavras de Charles Martin Jones, “animação não é a ilusão de vida; é a vida”¹.

Um dos revolucionários dessa ideologia foi Walt Disney, o aficionado por cinema que iniciou sua jornada ainda cedo, no Kansas. Apesar das dificuldades e de enfrentar processos de falências algumas vezes, o animador conseguiu criar, junto de seu irmão, Roy Disney, a Walt Disney Studios, no ano de 1923. O que surgiu como um pequeno estúdio, logo se tornou, com a ajuda de Mickey Mouse — que veio a se tornar o símbolo da empresa — o maior conglomerado de entretenimento do mundo, reunindo não só produções para o cinema e *streaming*, mas contando com um parques de diversões, hotéis, navios e canais de televisão.

Na época que Mickey começou a dar as caras, sequer existia a trilha sonora na indústria de animação. Mas Walt sempre topou desafios para se destacar perante o público. No ano de 1928, o curta *Steamboat Willie* — o primeiro trabalho animado que sincronizou som e imagem — foi lançado e, dado o sucesso, o empresário ganhou nome para arriscar seu próximo desafio: um longa-metragem de animação. Assim, ano após ano, a Disney passou a ser sinônimo de magia e a defender que sonhos podem se tornar realidade.

Na contramão dos contos de fadas característicos do estúdio, como *Branca de Neve e os Sete Anões* (1937), *Cinderela* (1950) e *Enrolados* (2010), **O Rei Leão** estreou nos cinemas em novembro de 1994. Sob dúvida até mesmo do próprio presidente da época, Jeffrey Katzenberg, que apostava as fichas em *Pocahontas* (1995), a animação ambientada na savana africana foi produzida pelo time secundário de animadores. Apesar disso, o resultado fala por si só: o musical arrecadou mais de US\$ 771 milhões² apenas no seu lançamento original — e US\$ 981 milhões após novas janelas de exibição.

A produção acompanha parte do ciclo da vida de Simba, o pequeno leão herdeiro das Terras do Reino. Quando o sol se põe para o rei Mufasa, o jovem é forçado a crescer. Culpado pela morte do pai, ele foge e vive às margens do reino, em companhia de dois engraçados animais, o javali Pumba e o suricato Timão. Enquanto tenta esquecer quem ele é, Simba é confrontado a lembrar de seu passado. Na jornada de autodescoberta, ele encontra seu primeiro e verdadeiro amor, revive traumas do passado e decide voltar para assumir o trono

¹ Disponível em <<https://www.oneclub.org/adc-hall-of-fame/-bio/chuck-jones/>>, acesso em 12 nov 2024

² Disponível em <https://www.boxofficemojo.com/title/tt0110357/?ref_=bo_se_r_1/>, acesso em 25 out 2024

antes que sua família de leões e outros animais morram de fome em um reinado autoritário, comandado por um velho conhecido, que conta com a ajuda de hienas antes exiladas.

Parte do sucesso de *O Rei Leão* (1994) se deve à trilha sonora e a importância que ela tem dentro da narrativa. Afinal, o álbum de Zimmer — que contou com a colaboração lírica de Tim Rice e Elton John — foi o vencedor da 67ª cerimônia do Oscar.

No entanto, o estudo sobre *O Rei Leão*, sobretudo sobre a produção da trilha musical, apesar da grande aceitação da massa em geral, ainda é pouco explorado em pesquisas. Na Universidade Federal de Alagoas não há existência de trabalhos de conclusão de curso sobre a animação. Dessa forma, este trabalho faz uma análise sobre como as canções de *O Rei Leão* (1994) ajudaram a construir a trama do filme. Ele se mostra relevante para o campo do Jornalismo por entender os sentidos que podem ser alcançados por meio da narrativa. Também interessa aos apaixonados pelo cinema de animação e quem busca se aprofundar na magia dos bastidores, nesta arte que é, muitas vezes, marcada pelo trabalho invisível.

A metodologia utilizada para este TCC foi a revisão bibliográfica — com o resgate da importância do som no cinema através dos estudos de Tony Berchmans (2012) e da escrita de André Baptista (2007) a respeito da obra *La Musique au Cinéma* (1995), de Michel Chion, além da contextualização do legado de Walt Disney com registro de Gabler (2006) —, a recuperação de bastidores da produção da animação e a análise fílmica do longa-metragem, aprofundada pela *Jornada do Herói* de Christopher Vogler (2006) e pela categorização dos tipos de canções-chave do estúdio, exposto por Jason Surrell (2009).

Para satisfazer o objetivo deste trabalho, o conteúdo foi dividido em quatro capítulos. No primeiro deles, faz uma volta ao início do som no cinema e a evolução da trilha sonora ao longo dos anos, além de trabalhar as funções da música e o gênero musical. No segundo capítulo, o foco é a Disney, onde a primeira parte trata sobre a vida e a importância de Walt Disney, e os demais abordam os filmes, quais são os tipos de músicas característicos do estúdio e como elas são criadas, a partir da catalogação definida por Surrell (2009). No terceiro é reservada a explicação da metodologia. E, por fim, a análise e as considerações finais do trabalho.

2 O SOM

O cinema é intrinsecamente vinculado à emoção. É ela que permite ao diretor transportar o público ao seu mundo fantástico proposto nas telonas, ou até mesmo fazer com que as pessoas fiquem inclinadas nas poltronas após uma cena de tensão. Para criar essa conexão com a audiência, um dos principais recursos utilizados é o som — que acompanha o visual do filme nas mais diversas tomadas, mas sempre alcançando o emocional.

Por essa razão, na época em que o cinema ainda era característico por ser mudo, as imagens já eram acompanhadas de melodias — tocadas por orquestras ou por apenas um pianista. “O cinema sonoro nasceu não para se ouvir a voz dos atores, mas para difundir a música dos filmes na sua forma gravada” (CHION, 1994, p. 61).

A fim de discorrer sobre a importância da trilha musical no cinema, a primeira seção irá fazer uma volta ao passado, através dos estudos de Tony Berchmans (2012), para tratar sobre a evolução do som e a jornada da trilha sonora no audiovisual até os dias atuais, incluindo a aplicação de *leitmotiv*. Adiante, o foco ficará nas funções da música no cinema, definidas a partir da escrita de André Baptista (2007) a respeito da obra *La Musique au Cinéma* (1995), de Michel Chion, e, mais à frente, uma passagem sobre musicais, incluindo as fases e o que faz o gênero se diferenciar dos outros.

2.1. O som no cinema ao longo dos anos

O emprego do som no audiovisual sempre foi importante para a consolidação do cinema como a “sétima arte”. Sob a óptica de Berchmans (2012), o ano era 1895 quando os irmãos Lumière, em Paris, já contaram com arranjos de um piano durante as primeiras projeções da história. Aquele foi o pontapé inicial para que, logo depois, orquestras passassem a integrar a produção cinematográfica.

Cobrir os ruídos dos projetores estava dentre as principais razões pela implementação da sonorização na indústria. Segundo Claudia Gorbman (1987), o som também ajudou a fortalecer as atmosferas, cenários históricos e geográficos, a identificar personagens com mais clareza, além de compensar a falta de falas e a baixa profundidade da tela. “Como mágica, ela era um antídoto para a impressão fantasmagórica das imagens. Como música, ela unia os espectadores” (GORBMAN, 1987).

No ano de 1920, o mundo viu o som sincronizado — isto é, a inserção da faixa sonora musical dentro da película — invadir as salas de projeção. Mais precisamente, o marco

aconteceu em 1927, com o lançamento de *The Jazz Singer* (*O Cantor de Jazz*, no Brasil), que uniu as vozes reais e efeitos sonoros. E apesar da música ter tido uma espécie de prazo de validade por produtores, já que não era mais necessário emular cada som ao vivo durante as sessões, a sua utilização se mostrou necessária e teve um leque de possibilidades que chegaram após o advento da sincronia sonora.

2.1.1. O surgimento do som no cinema foi um problema?

Por um lado, parte do público saía, cada vez mais, encantado das sessões após enxergar a importância das melodias na sua conexão emocional com o filme. Mas a inovação deixou parte dos cineastas preocupados com o rumo que a arte iria tomar, com alguns deles se empenhando na publicação de manifestos que defendiam o cinema mudo ou o uso criativo do som. Em uma época onde o experimentalismo tomava conta, uma das principais teses que eram defendidas por esse grupo era que a energia poética seria perdida com a chegada do som — já que passou a se comparar cada vez mais com o teatro; assim, aumentando o realismo nas produções (BERCHMANS, 2012).

Para Eisenstein, Alexandrov e Pudovkin — em um primeiro momento —, no manifesto em conjunto escrito em 1928, a força poderosa do cinema teria que derivar da montagem, e não do som. Com a utilização da sonoridade de forma naturalista, iria, sob a visão deles, fazer sumir a cultura da montagem.

...um equívoco sobre o potencial dessa nova descoberta pode não somente obstruir o desenvolvimento e perfeição do cinema como uma arte, mas pode também ameaçar destruir todas as suas atuais conquistas formais. [...] pois toda adesão do som à montagem visual aumentaria sua inércia como peça da montagem e aumentaria a independência de seu significado - e isso iria indiscutivelmente acontecer em detrimento da montagem, operando em primeiro lugar não nas peças da montagem, mas em sua justaposição. (EISENSTEIN *et al.*, *apud* WEIS *et al.*, 1985, p, 84)

Um ano após o polêmico documento circular, Pudovkin formulou, em sua obra *On Film Technique*, uma ideia diferente daquela expressa em conjunto. Agora, a junção de imagem e som não iria anular, necessariamente, o visual, mas iria ajudar a fixar a ideia da obra na cabeça do público. A ideia, então, seria trabalhar minuciosamente a imagem e o som em caminhos separados. Isto é, eles não deveriam estar ligados apenas para uma imitação do real, mas sim pela consequência de interações e interesses de cada cineasta.

2.1.2. A jornada das trilhas sonoras

Parte da experiência com determinado filme pode se alongar graças, justamente, ao som. Ao caminhar de olhos vendados em direção ao portão de acesso à qualquer *Disneyland* espalhada pelo mundo, o público ouve as melodias de músicas clássicas do estúdio, que vão desde *Hatuna Matata (O Rei Leão)* à *No Meu Coração Você Vai Sempre Estar (Tarzan)*, e as associam com as animações da empresa fundada por Walt e Roy Disney, remetendo às boas lembranças construídas enquanto assistiam às produções quando mais novos.

E se, hodiernamente, as trilhas sonoras possuem até mesmo uma lista própria semanal da revista *Billboard* — que enumera os álbuns mais ouvidos, baixados e vendidos dentro de um determinado período nos Estados Unidos —, a consolidação do que viria se tornar uma coletânea musical própria de cada filme foi acontecendo aos poucos.

Logo após a estabilização da sonorização cinematográfica, enxergou-se a necessidade de se criar o cargo de diretores musicais — que iriam estar à frente dos músicos. Um dos primeiros cineastas a abraçar a ideia foi o diretor D. W. Griffith, com *O Nascimento de Uma Nação* (1915). Nas palavras dele, “a música dita o clima do que os seus olhos veem; ela guia suas emoções; ela é a moldura emocional para os quadros visuais.” (GRIFFITH *apud* BERCHMANS, 2012, p. 108).

A partir de então, os álbuns que contavam com compilações das faixas musicais presentes nos filmes ficaram conhecidos como “trilhas sonoras”, que incluem os diálogos, música e ruídos (CARRASCO; LEONE, 1993). Mas precisou de mais de dez anos para que fosse composta a primeira trilha sonora exclusiva de um filme, que foi finalizada e disponibilizada em 6 de agosto de 1926. Trata-se da coletânea de *Don Juan* (1926), de John Barrymore. Para a produção, foi necessário o trabalho da Orquestra Filarmônica de Nova Iorque e da sincronização por William Axt, David Mendoza e Edward Bowes.

Já na década seguinte, o reconhecimento da indústria aumentou. Em 1934, o Oscar — tido por muitos como a mais importante premiação de cinema mundial, organizada pela Academia de Artes e Ciências Cinematográficas — criou duas novas categorias: Melhor Trilha Sonora Original e Melhor Canção. Com isso, grandes compositores ganharam destaque, como Alfred Newman — que foi, até a chegada de John Williams, o músico com mais nomeações no Oscar (45) —, Max Steiner, Sergei Prokofiev e, no Brasil, Heitor Villa-Lobos, que esteve à frente da assinatura musical de *Descobrimento do Brasil* (1937), de Humberto Mauro.

A crise econômica que atingiu os Estados Unidos em 1929 foi superada, em partes, graças ao cinema, que viveu sua época de ouro até os anos 1950. Foi nesse período que houve

a popularização do audiovisual, que se tornou, segundo Berchmans (2012), uma forma de lazer que se espalhou pelo mundo. Assim, não demorou muito para que houvesse a criação de novos estúdios ao redor do planeta, como a Brasil Vita Filmes e a Sonofilmes, ambas em território nacional (BERCHMANS, 2012).

Foi nos anos 1950 que a forma de se produzir trilhas sonoras para filmes começou a mudar, sendo influenciado pela popularização da televisão, e adotando gêneros como o rock e o jazz (BERCHMANS, 2012). Após o fim da Segunda Guerra e o encerramento da chamada “época de ouro” do cinema, a indústria passa a trabalhar conceitos mais dramáticos para as novas produções audiovisuais.

Para fortalecer a dramaticidade, os diretores começaram a firmar parcerias com compositores de confiança, que tinham a capacidade de alinhar as melodias com o nível emocional do que era visto em cena. Dentre elas, a ilustre amizade entre Alfred Hitchcock e Bernard Herrmann — *O Homem que sabia demais* (1956), *Um corpo que cai* (1958) e *Intriga Internacional* (1959). Nessa época, outros grandes nomes do cenário da música também fizeram sucesso nos cinemas, como Radamés Gnattali, Guerra Peixe e Enrico Simonetti.

Em 1960, quem chamou atenção com o início avassalador foi Remo Usai — compositor brasileiro, responsável por produzir a trilha sonora de mais de 120 filmes, incluindo *Assalto ao trem pagador* (1962), de Roberto Farias, e de *Mandacaru vermelho* (1960) e *Boca de ouro* (1962), de Nelson Pereira dos Santos.

Com a chegada aos anos 70, o cenário musical nos cinemas tomou novos rumos. Sob a óptica de Berchmans (2012), a chegada de jovens compositores fez com que novas técnicas e ferramentas passassem a ser utilizadas, como os sintetizadores, e aumentou a facilidade de se trabalhar com câmaras de efeitos sonoros.

A predominância da tradicional música orquestral dividia espaço com as trilhas de canções rock'n'roll, com as trilhas jazzísticas, com as composições atonais e dodecafonistas, com as criações experimentais de compositores mais novos que passaram a utilizar recursos diferentes. Uma nova geração de compositores passou a contar com ferramentas eletrônicas, sintetizadores e novos recursos de gravação, como câmaras de efeitos sonoros, eco, sistemas de gravação multicanais etc. Walter Carlos, de *Laranja Mecânica* (1971), e Giorgio Moroder, de *Expresso da Meia-Noite* (1978), são referências de compositores que dominavam a arte da música feita com sintetizadores. (BERCHMANS, 2012, p. 135)

A partir de então, o audiovisual passou a encarar uma nova realidade de sucesso, com o surgimento de alguns dos maiores nomes da música, que passaram a trabalhar em cima de um nível cada vez mais alto: Nino Rota, italiano que compôs para a série de Francis Ford Coppola, *O Poderoso Chefão* (1972-1990); Jerry Goldsmith — à frente de *A Profecia* (1976) e *Coma* (1978); e, claro, John Williams — o compositor mais vezes indicado ao Oscar (54)

que, com sua proeza criativa, adicionou camadas de complexidade às narrativas cinematográficas através, principalmente, da arte dos *leitmotifs*, o que influenciou uma série de outros nomes, como Hans Zimmer. No entanto, tratarei mais deste assunto no tópico a seguir.

A próxima década das composições no cinema se alinharam com o que o público ao redor do mundo consumia: música pop. Foi neste período que o gênero ganhou força na indústria, como *Against all Odds (Paixões Violentas)*, 1984, de Phil Collins — que seguiu com sua forte inspiração anos depois, vista bem nas trilhas de *Tarzan* (1999) e *Irmão Urso* (2003), ambas da Disney —, *Ghostbusters (Os Caça-Fantasma)*, 1984, de Ray Parker Jr., e *I Just Called to Say I Love You (A Dama de Vermelho)*, 1984, de Stevie Wonder.

A música dentro dos filmes, então, é dotada de um senso de urgência, não só pela importância que ela tem dentro da narrativa de um longa, mas pela sua insubstituibilidade. Segundo Carrasco (2018), uma obra não é a mesma quando se troca as composições. Isso porque, dentro da totalidade de uma produção, a trilha musical representa uma porcentagem considerável de traços únicos de cada artista. Ao adotar outro álbum de composições, seria, assim, outro filme, já que a trilha é parte de sua construção poética. “A música [...] passa a ser entendida como parte de sua composição, articulando-se com todos os outros elementos que o compõem, sonoros e visuais, em uma peça unitária (CARRASCO, 2018).

Após um longo período às margens dos filmes de maior alcance, a sonoridade sinfônica voltou a ganhar destaque a partir dos anos 90. A junção das vozes de vocalistas com as melodias traduziram na grandiosidade das cenas nas telonas e são capazes de arrepiar ainda mais o público. Um desses trabalhos aconteceu em *Gladiator* (2000), que rendeu a indicação ao Oscar de Hans Zimmer, compositor de *O Rei Leão* (1994).

Mas Zimmer não foi o único da leva de novos compositores daquela época. Também surgiram outros nomes, como Danny Elfman — *Batman: O Retorno* (1989), *A Noiva-Cadáver* (2005) e *Alice no País das Maravilhas* (2010), todos de Tim Burton —, Michael Giacchino — *Os Incríveis* (2004), *Ratatouille* (2007) e *Up* (2009) —, Alan Menken — *A Pequena Sereia* (1989), *A Bela e a Fera* (1991), *Aladdin* (1992) —, Randy Newman — *Toy Story* (1995), *A Princesa e o Sapo* (2009) e *História de Um Casamento* (2019) — e Junkie XL — *Sibéria* (1998), *Mad Max: Estrada da Fúria* (2015) e *Deadpool* (2016).

Este último, inclusive, descreve que, como compositor, seu trabalho precisa dar ao público a chance de se arrepiar. Sob suas próprias palavras: “é um trabalho de imaginação. Se eu fizer uma faixa, ela tem que me causar arrepios. Se não sentir um frio na barriga, não posso esperar que o público ou qualquer pessoa lá fora tenha essa sensação” (SCORE, 2016).

Em território nacional, não faltam bons exemplos de trabalhos de compositores. Em *Abril Despedaçado* (2001) e *Cidade de Deus* (2002), Antonio Pinto assinou as composições. Outro nome foi o de Jacques Morelembaum, que trabalhou com Caetano Veloso em *O Quatrilho* (1995), e em *Central do Brasil* (1998) — este, em parceria com o próprio Antonio.

2.1.3. O uso de *leitmotiv* e uma ode a John Williams

Como os amantes do cinema costumam testemunhar, e ficou evidente após breve exposição sobre a retrospectiva da trilha sonora ao longo dos anos, a magia de um filme não é meramente visual. Devido a importância que a composição musical desempenha, é preciso planejamento para ficar adequada aos sentidos que o diretor do longa queira transmitir.

Para isso, o cineasta e a equipe de produção se reúne com o compositor em sessões intituladas de *spotting*. O termo faz menção ao processo criativo, o qual acontece na edição de um filme. Durante uma exibição do “corte bruto” não polido — ou seja, quando se tem o montante de gravações logo após a primeira montagem —, é quando acontece a conversa junto do músico para o profissional entender o tipo de música que é necessário em estilo e tom. Além disso, o compositor irá tomar conhecimento do tempo que cada faixa precisará, assim como onde começar e onde terminar, e em quais momentos a melodia precisará coincidir com o sonoro gravado.

James Cameron, o cineasta que dirigiu três das quatro maiores bilheteiras da história — *Titanic* (1997), *Avatar* (2010) e *Avatar: O Caminho da Água* (2022) —, não esconde o quão importante é o *spotting*.

Em uma sessão de *spotting*, o objetivo é ter, com o compositor, um diálogo que você provavelmente está adiando. É algo como: “Fiz meu trabalho, fiz meu projeto, eu preparei o filme, eu filmei, fizemos todas as lindas fotografias”. Agora estamos passando e tentando encontrar a comunicação com o que eu imaginei na minha cabeça. (SCORE, 2016).

Mas nem toda faixa deriva, exclusivamente, de um pedido certo do diretor. Enquanto Cameron editava o corte final de *Titanic*, ele recebeu um disquete intitulado de “esboço” do gênio e póstumo compositor James Horner — com quem também trabalhou em *Aliens* (1986) e *Avatar* (2010). O conteúdo: a melodia feita no piano de *My Heart Will Go On*, interpretada pela cantora Céline Dion. Os toques emocionaram o diretor, que revirou o filme para encontrar o momento certo para a trilha tocar pela primeira vez.

“Quando estávamos filmando *Titanic*, James [Horner] estava enviando as músicas como elas eram, porque ele fez um esboço bruto no sintetizador. Sintetizar também o que ele pretendia compor com a orquestra. Então, eu já estava acostumado a receber novas ideias [para a trilha]. Certo dia, eu estava editando e chegou um disco que dizia ‘esboço’. Eu escutei e pensei: ‘Ah, isso vale para a cena do rabisco. Eu meio que deslizei até encontrar um lugar onde parecia sincronizar bem com a cena. Há uma espécie de pegada mais forte no piano, e eu acabei inserindo um *close* nos olhos do Leonardo [Dicaprio], aproximando e olhando diretamente ao foco da câmera. Era um momento crítico do filme de contato visual entre os dois protagonistas, enquanto ele a desenhava, e, cara, isso realmente fluiu. Eu fiquei tão animado com isso, que liguei para ele. Eu disse: ‘escute, isso está funcionando tão bem. Eu coloquei isso na cena do desenho e está funcionando fantasticamente’. E ele disse: ‘ah, não, não, isso é apenas um esboço de piano, uma melodia, e podemos colocá-la em qualquer outro lugar’. Eu disse: ‘mas funciona lindamente nesta cena’. Ele respondeu: ‘sério?’. Eu falei: ‘sim, venha ver’. Então, ele veio e concluiu: ‘ah, isso funcionou muito bem. Vou orquestrar’. Eu disse: ‘não, não. Só o piano’. Ele disse: ‘tudo bem, eu conheço o melhor pianista do mundo, mas ele está fora de Londres’. Aí, eu disse: ‘não, é você, amigo, é você’. (SCORE, 2016).

Após a faixa ficar pronta, ela virou o *leitmotiv* de *Titanic* — isto é, o tema musical de um filme, que é repetido e modulado de formas diferentes ao longo da obra para o público lembrar de personagens ou outros elementos narrativos, podendo ser até mesmo um local (PHILLIPS, 2014).

Assim, a técnica se apresenta como algo de fácil conexão do espectador para com algum componente do filme.

O *leitmotiv*, independente do fato de poder representar um som preciso e fixo, identificável por um nome (o tema de Casanova, o tema da solidão), encarna o real movimento da repetição, que, dentro da sequência de imagens e sons próprios ao cinema, desenha e delimita pouco a pouco um objeto, um centro. Ele garante ao tecido musical um tipo de elasticidade e de fluidez, característica dos sonhos. (BAPTISTA, 2007, p. 27)

Não há nada mais compreensível do que explicar o uso de *leitmotifs* através da aplicação da técnica por um dos maiores nomes da indústria musical: John Williams. Conhecido por ser um compositor de memórias, John iniciou sua jornada em Hollywood no final da década de 1950, mas começou a chamar atenção após a trilha sonora adaptada para *O Vale das Bonecas* (1967), que decretou o início da sua longa lista de indicações ao Oscar.

Com a ascensão, o compositor cativou o diretor Steven Spielberg, que o convidou para que fosse o responsável pela trilha sonora de *Asfalto Quente* (1974). Daí, nasceu uma parceria que mudaria a história do cinema.

Em *Tubarão* (1975), Williams precisou de apenas duas notas musicais para, não só, convencer Spielberg a abraçar a ideia da simplicidade, mas também para assustar gerações com o som que sinalizava a chegada do peixe predador. A genialidade do maestro parte de como ele enxerga a música e a coloca dentro de um filme. Para Hans Zimmer (*O Rei Leão*,

1994), foi Williams quem o fez tomar conhecimento que a música de cinema poderia ser dotada de tamanha qualidade quanto aquelas produzidas para fora dele.

Todo mundo diz: oh, *Tubarão* são apenas essas duas notas. Não é. Há esta incrível peça sinfônica orquestral, e isso funciona bem com apenas duas notas. Foi John Williams quem me fez, em primeiro lugar, perceber que a música para o cinema poderia ser de uma qualidade e distinção tão grande como qualquer um dos compositores clássicos com quem cresci. (SCORE, 2016)

A sequência de trabalhos de John Williams o consolidou como o grande nome de sua geração e emplacou indicações — e vitórias — no Oscar. A exemplo de sua colaboração para o universo de *Star Wars* (1977), do criador George Lucas, quando trouxe de volta o foco na trilha sonora épica, tornando o álbum do primeiro filme a coletânea instrumental mais vendida de todos os tempos por um período — com mais de quatro milhões de unidades vendidas³.

Em *E.T. – O Extraterrestre* (1982), a magia das bicicletas voadoras cresceram ainda mais graças ao *leitmotiv* de Williams, enquanto o tema principal da saga de *Indiana Jones* (1981-2023) não só apresenta o lado divertido e leve do protagonista, mas também captura o heroísmo — remetendo os filmes clássicos de ação.

Já em *Jurassic Park* (1993), o *leitmotiv* principal escolhido por John Williams é tocado pela primeira vez na cena em que os paleontólogos Grant (Sam Neill) e Sattler (Laura Dern), além de Malcolm (Jeff Goldblum), avistam um braquiossauro se banquetando com as folhas no topo de árvores, sendo a primeira vez que eles avistam um dinossauro na vida. Intitulado de *Theme From Jurassic Park*, a faixa inicia com um registro de médio a baixo, retornando sempre ao seu ponto inicial, o que dá uma sensação reconfortante e faz com que o público sintam-se na pele dos personagens e em estado de transe — com os ouvidos fixos em uma nota acalentadora, assim como o olhar vidrado dos protagonistas ao ver um dinossauro vivo e respirando (RICHARD, 2013).

No final do tema, a melodia sobe para as oitavas mais altas, com uma dinâmica elevada e a junção de mais instrumentos e de um coro sem palavras (a partir de 1'08", mas mais claramente ouvidos em 2'24"). Tudo isso para o clímax coincidir com a volta do braquiossauro ao chão após alcançar as folhas na árvore. O impacto estrondoso não reflete apenas o choque do peso do animal com o solo, mas também evoca o emocional, quando eleva a conexão do público com os atores em poder maravilhar a visão da criatura — afinal, graças aos avanços tecnológicos no campo cinematográfico, o *blockbuster* de Spielberg trouxe efeitos visuais que conseguiram facilitar o papel do público em acreditar que dinossauros existem naquele mundo retratado no filme.

³ Dados da Lucasfilm, estúdio por trás da produção

Dado a aclamação e as inúmeras indicações a premiações, o nome de Williams foi o primeiro da lista a ser considerado para assumir a trilha sonora da adaptação da série de livros mais vendida da história: *Harry Potter*. Dentre todo o álbum de composições, o mais proeminente é *Hedwig's Theme*. Originalmente criado para se destinar à coruja de estimação de Harry, a difusão do tema ao longo do primeiro filme — *Harry Potter e a Pedra Filosofal* (2001) — capturou o ar geral de mistério e admiração que um garoto de 11 anos, até então, comum, teria ao se ver parte de um mundo cheio de bruxos e magia.

A orquestração, que combina sons sintetizados e reais da celeste⁴, remete a mundos fantásticos e imaginativos das crianças — como em *Dança da Fada Açucarada*, do balé de Tchaikovsky, *O Quebra-Nozes* (1892), quando criaturas fantasiosas são apresentadas por meio do sonho de uma jovem (RICHARD, 2013). Assim, o tema é geralmente ouvido quando Harry é o foco da atenção, criando uma ideia de um mundo mágico visto pelos olhos do bruxo.

Devido a relação emocional com determinado filme, alavancada pela trilha sonora, não é incomum sentir arrepios ao voltar a escutar determinado tema de algum filme. Quando fãs de *Harry Potter* visitam os bastidores do filme, em Watford (Reino Unido), ou vão aos parques da Universal, nos Estados Unidos, logo escutam o tema composto por John Williams e voltam a se emocionar. O fenômeno é estudado pela ciência, como explica Siu-Lan Tan (2016):

Quando olhamos para a emoção e os tipos de respostas à música, há muitas estruturas no cérebro envolvidas. A música é tão multifacetada, é tão multidimensional. Diferentes aspectos são processados por diferentes sistemas no cérebro. Então, quando se está olhando para alguma coisa, como melodia ou tom, que é processado por um sistema no cérebro, e a aliada dos aspectos baseados no tempo, como andamento e ritmo, que é processada por outro sistema, estamos tendo algum tipo de resposta fisiológica que o corpo está liberando. E os arrepios, na verdade, são apenas sinais que estão acontecendo dentro do seu corpo. Existe um sistema estriado ventral no cérebro, e núcleos accumbens, em particular, que são uma espécie de centro de recompensas. Coisas como chocolate ou sexo também são reações que podemos ver que envolvem essas estruturas. Então, é interessante porque os mesmos tipos de sentimentos de prazer que obtemos no chocolate, que libera a dopamina, podemos ver alguns dos mesmos tipos de ativações no cérebro devido a música (SCORE, 2016).

Siu-Lan Tan utiliza do filme *Up: Altas Aventuras* (2009), da Disney Pixar, para exemplificar o processo de foco de atenção do público com um filme através de *leitmotiv*. Composto por Michael Giacchino, *Married Life* (tema da animação) toca pela primeira vez em um prólogo sem diálogos, que passa pelos momentos da vida do casal Carl e Ellie

⁴ Instrumento de teclado onde as teclas batem em barras de metal e emitem sons que soam como pequenos sinos

Fredricksen. A narrativa melódica, explorada pelo compositor, mergulha nas emoções, testemunhando alegria e vivacidade, mas indo até mesmo a tristeza e a dor do luto.

Quando assistimos a um filme padrão de 90 minutos, fazemos cerca de 21 mil movimentos oculares ou mais. É mesmo que nós tenhamos total controle e uma liberdade para onde olhar, muitos estudos sobre rastreamento ocular mostraram que, na verdade, um público no cinema geralmente está olhando para o mesmo lugar na tela quase ao mesmo tempo. Uma maneira pela qual o olho pode ser direcionado para um local específico na tela é quando há algo sobre a música que corresponde a alguma característica na tela. Por exemplo, um tom crescente com algo já em ascensão. E um grande exemplo disso podemos ver na montagem nessa vida de casado, no filme *Up*. A primeira vez que vemos os balões que estão amarrados no carrinho de Carl, é muito importante, porque os balões formam um motivo visual e um tema importante para todo o filme. Vemos Carl e depois Ellie, saindo com um papagaio. E então o carrinho de balões sobe e desce. Então, é muito interessante ver que a música pode fazer parte da coreografia e danças desse movimento ocular durante uma sequência filmada. (SCORE, 2016).

O *leitmotiv* acompanhou o filme ao longo de pouco mais de 90 minutos de duração. Mas não só isso: no Oscar de 2010, a animação saiu com a estatueta de Melhor Trilha Sonora.

Figura 1 – *Up: Altas Aventuras* (2009)



Fonte: Krystalyn Laura. Disponível em: <krystalynlaura.com/2018/10/31/diy-ellie-carl-costumes/>.

Acesso em: 17 nov. 2024.

2.2. As funções da música no cinema

Neste subcapítulo, serão tratadas as funções da música no cinema sob a óptica de André Baptista (2007) e Michel Chion (1995), apresentadas inicialmente pelo teórico francês na obra *La Musique au Cinéma* (1995). Apresentaremos aquelas de maior interesse para esta monografia, que são: *leitmotiv*, síncrese e a música como resumo do filme.

A começar de forma resumida pelo uso do *leitmotiv*, que já recebeu atenção anteriormente nesta pesquisa. Baptista (2007) fala que a técnica implica em criar, pouco a pouco, a caracterização de um objeto, sentimento ou de um centro através da repetição de um tema. Em *Bela e a Fera* (1991), um trecho do instrumental do tema da animação (intitulado *Beauty and the Beast*) é tocado em cenas que remetem ao casal protagonista, mesmo naquelas que eles ainda sequer se conhecem — como na primeira utilização, ainda no prólogo narrado do filme, quando aparece a rosa mágica.

Figura 2 – Rosa em *A Bela e a Fera* (1991)



Fonte: Yarn. Disponível em: <<https://getyarn.io/yarn-clip/5361a7f7-73b6-4c7f-8652-37a5b4b0e5d7/>>.

Acesso em: 17 nov. 2024.

Já o conceito de síncrese está relacionado, de acordo com Chion (1995), ao efeito psicofisiológico, tratado como “natural” e “visível”, quando imagem e som são percebidos como um só evento que procede da mesma fonte. Isto é, quando o que aparece em tela “rompe” a barreira do visual e atinge o musical, tendo clara a ideia da relação entre estes dois elementos a partir dos pontos de sincronia absoluta.

A função citada por Chion explica como parte dos desenhos animados dos anos trinta projetavam a música sob objetos desenhados à mão. A partir daí, surgiu o efeito *mickeymousing* — “sincronia absoluta entre animação e música, muito utilizada nos desenhos animados dos estúdios de Walt Disney” (BAPTISTA, 2007). Tal verbalização a partir da palavra “Mickey Mouse” não surgiu por acaso, já que o célebre *Steamboat Willie* (1928), produzido por Walt Disney, foi o primeiro curta com som sincronizado do estúdio, e que mostra bem a sincronia entre som e imagem. A importância do tal curta para a indústria cinematográfica será melhor trabalhada no tópico a seguir.

Como o *mickeymousing* teve seu uso extenso, não só no século passado, mas também em anos mais recentes — como em *Homem-Aranha* (2002), *Presto* (2008), da Disney Pixar, e na série brasileira *Peixonauta* —, são muitos os livros que discutem a música de cinema, tanto em caráter acadêmico quanto para disseminar, conforme os exemplos abaixo.

A técnica de mickeymousing é a primeira técnica musical desenvolvida com o objetivo de produzir um tipo de música especificamente voltada à linguagem audiovisual. Por meio dela a sincronia é levada ao extremo. [...] O termo, obviamente extraído do nome da personagem de Disney, é uma referência ao tipo de sonorização característico dos desenhos animados, em que a música acompanha todas as nuances da ação (CARRASCO, 2003, p. 138).

Music making actions on the screen explicit – “imitating” their direction or rhythm – is called mickey-mousing (after musical practices used in the early Disney sound cartoons) (GORBMAN, 1987, p.88)

A última função a ser trabalhada nesta pesquisa é a da música como resumo do filme. Como o nome já prevê, nada mais é que o filme simbolizado através de uma música, isto é, quando o sentimento principal da narrativa é colocado dentro de uma das faixas que compõem a trilha sonora da produção.

Uma das empresas que mais adotou esta função foi a *Disney Animation*, que desenvolveu, a partir dela, um mecanismo próprio chamado *I Want songs* — que é uma faixa que descreve os desejos, ambições e a jornada que o personagem irá seguir para que a audiência possa acompanhar ao longo do filme. “O uso do “I Want” nos filmes da Disney será exposto em uma subseção específica devido a sua importância.

2.3. Os filmes musicais

O catálogo de gêneros no cinema é extenso, haja vista que para cada público existem diferentes gostos e vontades que variam com o tempo. Um deles — que vivenciou altos e baixos, mas que detém uma plateia considerável — é o musical. Embora trabalhado em vários mercados ao redor do mundo, os musicais foram consolidados como um "gênero tipicamente norte-americano" (DE SOUZA, 2005, p. 5).

As razões por trás da identificação do gênero, em sua maioria, pelo centro do cinema mundial, Hollywood, englobam várias ramificações, como os espetáculos da Broadway — sobretudo, na facilidade de se traduzir filmes das telonas para os palcos, como aconteceu com *O Rei Leão* (1994) e outras animações da Disney, que serão abordadas em outro tópico. Mas, ainda sob a óptica da autora, um dos pontos-chave para tal afirmação é o funcionamento dos estúdios e das produtoras norte-americanas enquanto indústria, intitulada de *studio system*.

Com o ápice a partir da década de 1930, o *studio system* ajudou a consolidar a ideia de Hollywood como uma máquina de fazer dinheiro e que visava, além de boas histórias, o lucro. Na obra *Hollywood, the Dream Factory* (1950), a antropóloga Hortense Powdermaker operou uma pesquisa envolvendo os bastidores dos produtos hollywoodianos. Para ela, "Hollywood está engajada na produção em massa de sonhos pré-fabricados" (POWDERMAKER, 1950, p. 39).

A lógica parte da ideia da criação de fórmulas — como o modelo de aventura e comédia proposto pela Marvel em seus filmes de heróis, a partir de 2008, com *Homem de Ferro*. Mas quando um método como esse começa a mostrar sinais de esgotamento — isto é, quando o público já não consome financeiramente tal produção —, outros são criados para alimentar uma indústria que precisa sempre estar em alta para não quebrar. “Toda vez que alguém se distancia da fórmula e encontra o sucesso, o afastamento se torna uma outra fórmula" (POWDERMAKER, 1950, p.40).

Dentro desta lógica, é importante entendermos o gênero musical dentro de Hollywood, passando pela (fase de adoração e dos altos e baixos) para compreender o surgimento e a aplicação da fórmula Disney no filme-chave desta monografia, *O Rei Leão* (1994).

2.3.1. Influências e a coletividade de elementos

Uma das grandes influências à montagem norte-americana de um musical deriva das casas de show. Para Serguei Eisenstein (2002), a arte teatral e os tons de comédia, “sob a influência de comediantes franceses, e de Chaplin (...) e as primeiras notícias sobre o fox-trot e o jazz, este amor precoce floresceu”. Dentro de um filme musical, é perceptível a influência, principalmente, do jazz e das doses de humor.

Dentro de uma narrativa convencional, os diálogos entrelaçam a fala do narrador com os personagens, variando o tom de acordo com o sentimento das cenas. Essa ligação também acontece em um musical, quando também há a intercalação da atuação dramática com a atuação coreografada, com canto e música. Pode, ainda, ter-se curtos diálogos dentro dos trechos performados, como em *Se Preparem*, de *O Rei Leão* (1994), quando Scar (na voz de Jorgeh Ramos, no Brasil) finaliza o primeiro refrão com “Injustiças farei com que parem! Se preparem!” e, logo em seguida, no intervalo antes do segundo verso da canção, as hienas respondem em forma de diálogo, e não cantado: “Preparados, huhu, vamos estar... Para quê?” (JONH; RICE, 1994).

Banzai: *Por quê? Ele está doente?*
 Scar: *Não, bobo. Vamos matá-lo. E Simba também*
 Shenzi: *Grande ideia, quem quer um rei?*
 Banzai, Shenzi e Ed: *Morram os reis la-la-la-la-la-la*
 Scar: *Idiotas, haverá um rei*
 Banzai: *Ué, mas você disse*
 Scar: *Eu serei rei! Fiquem comigo e jamais sentirão fome outra vez*
 Banzai, Shenzi e Ed: *É, viva! Vida longa ao rei* (JONH; RICE, 1994)

A dinâmica entre som e imagem-movimento em musicais foi aprimorada com o Kabuki, teatro popular japonês. Sob a óptica de Eisenstein (2002), “os japoneses nos mostraram [...] o conjunto monístico. Som, movimento, espaço e voz, aqui, não acompanham [...] um ao outro, mas funcionam como elementos de igual significância”. Assim, o ocidente aprendeu que a coletividade dos elementos auxiliam na construção do estilo musical em si, não só pelo que são, mas sim por seus cenários complexos e detalhados, os figurinos ricos e maquiagens bem elaboradas.

Essa junção — quase sempre marcada pelo exagero — é vista em muitos musicais, como em *Moulin Rouge!* (LUHRMANN, 2001), onde os elementos físicos são somados também ao exagero na atuação dos atores.

O cinema também foi buscar inspiração nos enquadramentos dos musicais de palco. Enquanto no drama, o foco é dado, no teatro, com a luz em cima do ator — posicionado, em sua maioria, ao centro e na parte frontal do palco —, no cinema adota o chamado PPP (Primeiríssimo Primeiro Plano), onde foca só no rosto do ator. Já nos musicais, o gênero pede o GPG (Grande Plano Geral), onde o palco é utilizado de uma ponta a outra com personagens e cenários. Assim também é traduzido nos cinemas, quando o foco precisa ser, não só, os personagens, mas todo o cenário, cores e — claro — as músicas, como preceitua Maurício Duprat (2015).

2.3.2. As fases

Parte dos historiadores consideram que o primeiro musical em que as canções moldam a história foi *Oklahoma*, que chegou à Broadway em 1943. A informação, na verdade, é contradita por Chris Monta, presidente da Walt Disney Music: “Na verdade, Walt Disney fez isso anos antes com Branca de Neve”. A importância de Walt Disney ao som cinematográfico e o modo da empresa de animação em contar suas histórias através das canções será abordado no capítulo a seguir.

Em sequência, o que marcou a ascensão dos musicais norte-americanos foram os lançamentos de *O mágico de Oz*, de 1939, e *Cantando na Chuva*, de 1952. Enquanto o

primeiro é uma fantasia, e acompanha Dorothy (Judy Garland) — a garota levada por um furacão à Oz, onde conhece o Espantalho (Ray Bolger), Homem de Lata (Jack Haley) e o Leão (Bert Lahr) —, o segundo encontra base na vida de artistas, os amigos Don Lockwood (Gene Kelly) e Cosmo Brown (Donald O'Connor), que compartilham dificuldades sobre a carreira em Hollywood. Esse modelo, inclusive, também se repete em *Nasce Uma Estrela* (originalmente, 1954) e *La La Land: Cantando Estações* (2016).

A partir de 1960, o *studio system* (estúdios cinematográficos) sofre uma baixa com a alta da televisão, e um dos principais gêneros afetados foi o musical que, apesar de ter bons resultados nos últimos anos, era extremamente dependente do sistema da época (DE SOUZA, 2005). Ainda assim, alguns musicais conseguiram sobressair, como *Amor, Sublime Amor* (1961), que trouxe de volta "a grandiosidade da Era de Ouro dos musicais, adaptando as fórmulas clássicas aos novos tempos" (DE SOUZA, 2005, p. 98). Em sequência, *Mary Poppins* (1964), da Disney, vencedora de cinco Oscars, incluindo Melhor Trilha Sonora e Melhor Canção Original — *Feed the Birds (Tuppence a Bag)*, composta pelos irmãos Sherman. Esses, inclusive, foram os únicos compositores, à época, a terem um contrato fixo com o estúdio de Walt.

A última superprodução da época foi *A Noviça Rebelde* (1965), que abriu portas para outros lançamentos, como *Funny Girl* (1968) e *Alô, Dolly* (1969), que não conseguiram boa repercussão financeira, apesar de consagrar Barbra Streisand como uma estrela de musical.

Apesar de ter alguns trabalhos em anos anteriores, foi a partir de 1989 que o cenário do musical ganhou um novo gás, sem precisar das amarras do live-action: a volta das animações musicais da Disney. Com *A Pequena Sereia*, a empresa conseguiu produzir um sucesso de bilheteria (US\$ 211 milhões de dólares⁵ arrecadados nos cinemas) e de crítica, vencendo dois Oscars — Melhor Trilha Sonora e Melhor Canção Original (*Under The Sea*).

A excelência e o cuidado na produção fizeram com que a Disney Animation vivesse o seu auge — intitulada como Era da Renascença, que será discutida mais à frente — com as vitórias em Melhor Trilha Sonora e Melhor Canção Original, em sequência, para *Bela e a Fera* (1992), *Aladdin* (1993) e *O Rei Leão* (1994). Em 1996, *Pocahontas* venceu em Melhor Trilha Sonora. Nos três anos seguintes, *O Corcunda de Notre Dame* (1996), *Hercules* (1997) e *Mulan* (1998) foram lembrados nas indicações para Melhor Trilha Sonora. Já em 2000, Tarzan ganhou em Melhor Canção Original com *You'll Be In My Heart*, de Phil Collins.

⁵ Disponível em: <<https://www.boxofficemojo.com/title/tt0097757/>> Acesso em: 25 out. 2024

Em sequência, o público viu os sucessos de *Chicago* (2002), *Os Miseráveis* (2012), *Frozen: Uma Aventura Congelante* (2013), *Moana: Um Mar de Aventuras* (2016), *La La Land: Cantando Estações* (2016), *Bohemian Rhapsody* (2018), as novas versões de *Nasce Uma Estrela* (2018) e *Amor, Sublime Amor* (2021), e *Elvis* (2022), alguns deles indicados a Melhor Filme.

Ainda segundo Souza (2005), os filmes puderam ter mais glamour graças às novas tecnologias com o decorrer dos anos, adaptando-se ao contemporâneo a fim de conseguir alcançar novos públicos e recriar “a aura mágica de puro entretenimento dos musicais” (DE SOUZA, 2005, p. 124).

Parte da magia foi construída por Walter Elias Disney. Graças às suas ideias inovadoras e à frente de seu tempo, muitas das vezes, a mente por trás do Mickey Mouse revolucionou ao criar o estilo Disney de cantar e contar histórias. Apesar disso, o sucesso do cineasta não veio de nascença. Na verdade, para chegar ao patamar que alcançou ao lançar *Branca de Neve e os Sete Anões*, que impressionou o mundo no ano de 1937, por exemplo, ele precisou hipotecar a própria casa. Mas, trataremos mais deste tópico no capítulo específico sobre a Disney.

3 DISNEY

Sonhar. Para muitos, o ato de poder imaginar aquilo que seria incapaz de ser atingido. Por essa razão, alguns acabam deixando suas verdadeiras vontades de lado para seguir o previsível, abandonando um futuro que poderia existir.

Na contramão, há sonhadores que nunca se deixam abater, seja qual for o obstáculo ou a dificuldade, muitas vezes vivendo uma vida para incentivar outras pessoas a também correrem atrás dos seus próprios objetivos. Mas nenhum deles possui um papel tão importante para essa ideologia em um lapso de mais 100 anos como Walt Disney — o visionário e sonhador, que criou a sua própria fábrica de imaginação e um lugar para que o mundo desse conta de que “se você pode sonhar, você pode fazer”⁶.

Para tratar sobre a vida de Walter Elias Disney e a construção de seu império neste capítulo, a primeira seção irá retomar, com apoio da obra de Neal Gabler (2006), à fase onde tudo ainda era um grande sonho, incluindo os primeiros traços de desenhos e grandes contratemplos, englobando, também, a falência. Na seção seguinte, a criação do Mickey Mouse e a série de curtas que revolucionaram a indústria de animação, seguidas pelas Eras da Disney, a construção da importância musical nos filmes animados do estúdio e a transição das telonas aos palcos.

3.1. O sonho que se tornou realidade

Muito antes de ser o maior nome da história do cinema animado, Walt Disney sofreu durante parte da vida até poder vivenciar o fruto do seu trabalho, conseguido — em grande parte — pela insistência.

Nascido em 5 de setembro de 1901, em Chicago (EUA), o cineasta precisou se mudar ainda muito novo com sua família para uma propriedade rural em Marcelline, no Missouri, no ano de 1906, devido ao estado crítico de segurança pública da cidade onde nasceu. Foi lá, em um espaço de cerca de 45 acres, que Walt começou a desenvolver sua imaginação em meio ao redor repleto de plantas e animais das mais variadas espécies.

Walt sempre recordaria a fazenda pelo prisma da imaginação de uma criança e sempre pensaria nela como um paraíso, apesar de seu tamanho modesto. Brincadeiras não faltavam; havia raposas, coelhos, esquilos, opossums e guaxinins. E havia passarinhos. Durante a migração, patos e pássaros selvagens pousavam nos laguinhos que se formavam na pastagem. Dos 45 acres, cinco eram ocupados por um

⁶ Frase de Tom Fitzgerald, da *Walt Disney Imagineering*, para atração *Horizons* (no Epcot, na *Walt Disney World*). Conforme *Walt Disney Archives* <<https://d23.com/ask-dave/krystina-avondale-arizona-2>>, acesso em 10 out. 2024.

pomar, onde havia macieiras, pessegueiros e ameixeiras, além de videiras e amoreiras. “Tínhamos tipos de maçãs de que nunca se ouviu falar”, recordou-se Walt, “inclusive uma chamada Wolf River. Essas maçãs tinham um tamanho tremendo. Pessoas vinham de longe para ver as nossas”. E havia um chiqueiro, galinhas, algumas vacas leiteiras e quatro ou seis cavalos. “Era simplesmente o paraíso para crianças da cidade”, disse Roy, exatamente o que Elias pretendia que fosse. (GABLER, 2006, p. 42)

Mas não durou muito para o cenário da pacata cidade de Marceline ser trocado por Kansas City. Sob a óptica de Gabler (2006), o alto custo e o grande estresse com a fazenda fizeram com que o pai de Walt, Elias, admitisse uma febre tifóide, pondo meses depois o imóvel à venda, mudando-se no ano de 1910. Para ajudar financeiramente a família, Walt começou a trabalhar ainda cedo entregando jornais com o pai, enquanto tentava conciliar os estudos no *Kansas City Art Institute*, onde praticava sua maior paixão: desenhar.

Quando retornou para Chicago, Walt Disney arrumou um emprego como cartunista e fotógrafo na escola onde estudava, o *Art Institute of Chicago*.

Já em 1918, o adolescente decidiu largar os estudos para entrar nas forças armadas no final da Primeira Guerra Mundial. Ao ver o irmão mais velho, Roy, servir à Marinha dos Estados Unidos, Walt se motivou para estar à disposição da Cruz Vermelha, onde trabalhou como motorista de ambulância, apesar de ter apenas 16 anos.

Quando não estava dirigindo ou em pequenas viagens, fazia o que sempre fizera. Desenhava – cenas cômicas para o cardápio da cantina, apresentando um personagem que havia inventado, um soldado de infantaria, cartazes anunciando chocolate quente e chuveiro para os soldados, desenhos nas janelas de lona das ambulâncias, caricaturas de seus colegas voluntários para que enviassem para as suas garotas e famílias, pelas quais Walt cobrava, caricaturas para os editoriais da *McKinley Voice* e para os amigos nos Estados Unidos com sentimentos ásperos, como, por exemplo, uma em que um soldado da Força Expedicionária Americana empurrava o kaiser alemão de um penhasco e dizia: “Caia fora e fique longe”, e até tiras de quadrinhos. Ele desenhava sentado em um tripé, que montou na base militar, sob a janela, e em seu caminhão. “Descobri que dentro ou fora de uma ambulância é um lugar tão bom para desenhar quanto qualquer outro”, lembraria. (GABLER, 2006, p. 97)

Quando desembarcou de volta aos Estados Unidos, em 1919, após o fim da Guerra, Walt se empenhou como aprendiz no *Pesmen-Rubin Commercial Art Studio*. Por lá, ele aproveitava para fazer traços e esboços para publicidade, e conheceu um outro artista, que iria ser um grande amigo e estar ao seu lado durante seu crescimento profissional: Ubbe Ert Iwerks.

A felicidade de um jovem, que se via aos 17 anos já como um profissional empregado, era de encantar qualquer um. No entanto, após o período natalino, ele figurou na lista de funcionários que foram mandados embora. Sem deixar se abalar e mesmo com pouca grana,

Disney procurou Iwerks, que também havia sido demitido, e o convenceu a trabalharem juntos e fundarem o próprio estúdio — *Iwerks-Disney Commercial Artists*.

Enquanto Iwerks estava sentado no quarto de Walt, deprimido e atormentado, este de modo súbito e impulsivo, teve a ideia de trabalharem juntos. Iwerks, mais lento e metódico que homem de ação, ficou confuso e inseguro, mas Walt lhe disse que pegasse amostras de seus desenhos para que pudessem começar a buscar clientes para a loja. (GABLER, 2006, p. 109)

O negócio durou pouco — segundo Gabler (2006), apenas um mês —, já que Disney conseguiu uma vaga na *Kansas City Slide Company*. Mas Iwerks também não ficou de fora, já que o amigo fez questão que a empresa também o contratasse. Por lá, ambos começaram a desenvolver filmes de um minuto para serem transmitidos em cinemas locais. Foi o primeiro treinamento básico que inseriu Walt Disney na indústria da animação, onde queria não só replicar o sistema da época, mas como também queria elevar o nível para alcançar os trabalhos produzidos pelos maiores nomes daquele período⁷. Portando um poder de persuasão desde cedo, foi Disney que conseguiu convencer Frank Newman, o dono de uma rede de cinemas, a comprar alguns de seus trabalhos.

No ano de 1922, o jovem decidiu ampliar ainda mais o seu trabalho de animação contando com a ajuda de um time de estudantes ligados à arte. Eles desenvolveram *Little Red Riding Hood*, e a perfeição — além do dinheiro arrecadado no emprego — fez com que o cineasta decidisse largar o trabalho na *Kansas City Slide Company* para abrir sua primeira empresa destinada à animação, a *Laugh-O-gram*. Foi nessa época que Walt deu início a suas versões animadas de histórias já conhecidas pelo público, além de conseguir reunir um time talentoso, como Carmen “Max” Maxwell e Rudolf Ising.

Mas ainda não era esse o início do sucesso que Disney esperava. Pelo contrário, como os equipamentos e a mão de obra eram caros, além do fato de não ter conseguido um bom distribuidor, a empresa faliu antes mesmo de concluir o seu maior projeto à época: *Alice's Wonderland* (EUA, 1923), levando-o também à falência.

E, se não havia dinheiro para comer, não havia dinheiro para viver também. No período em que fez Alice, Walt ocupou um quarto em uma casa de madeira na Charlotte Street, no 3415, de propriedade da Sra. Gertrude McBride que generosamente, deixou Walt ficar mesmo depois de ele estar atrasado US\$ 25 no aluguel — ele lhe pagaria uma década depois —, mas saiu finalmente e passou a dormir em rolos de lona e almofadas no escritório. “Dormiu lá durante bastante tempo para poupar dinheiro”, lembrou Koeppler, e vivia de feijões frios que comia de uma lata. (Walt ficou tão magro que a Sra. McBride tinha certeza de que estava tuberculoso como o irmão.) Tomava banho uma vez por semana na Union Station onde pagava dez centavos pelo privilégio. (GABLER, 2006, p. 157)

⁷ Um deles era os cartoons de *Out Of The Inkwell*, dos irmãos Fleischert

Walt Disney, então, decidiu ir para Los Angeles. Foi na garagem de seu tio, em Hollywood, que o jovem transformou — ou melhor, improvisou com os recursos que tinha disponíveis — o espaço em um novo local para produzir animações. Por lá, ele conseguiu finalizar o seu projeto de Alice, que despertou o interesse da distribuidora Margaret Winkler — a qual assinou um contrato com Disney para produção de seis animações, por US\$ 1.500,00 cada, além de US\$ 1.800 por projetos futuros. Para auxiliar o irmão, Roy aumentou o orçamento e auxiliou nos custos de um novo escritório para, agora, a **Disney Bros. Studio**⁸.

Com 57 produções entre 1923 e 1927, todas dirigidas e produzidas por Walt Disney, a série *Alice Comedies* foi um sucesso, apesar do início lento para alcançar o grande público. Um dos grandes diferenciais da franquia era a ideia de se ter Alice como uma personagem live-action inserida dentro de um mundo animado — que foi adotado décadas depois em *Encantada* (2007), da própria Disney.

Em Julho de 1925, Disney conseguiu juntar as finanças arrecadadas, graças ao contrato com Winkler, e comprou um terreno na Hyperion Avenue, no valor de US\$ 4.000,00. No local foi levantado um prédio que foi o centro do local de trabalho do estúdio até 1940.

O ano seguinte, 1926, foi decisivo para a Disney Bros. Studio. Com a série *Alice Comedies* não tendo mais a mesma relevância de anos anteriores, o estúdio foi incentivado por Charles Mintz⁹ a desenvolver um novo personagem: Oswald, o coelho sortudo — que se tornou o grande mascote da Disney antes do surgimento do Mickey Mouse.

Walt enviou para ele desenhos de coelhos que poderiam ser personagens. Seis semanas depois, em março de 1927, Mintz assinou acordo com a Universal, que entrava novamente no campo dos desenhos animados após uma ausência de dez anos, para fornecer 26 curtas que apresentavam Oswald the Lucky Rabbit (Oswald, o coelho sortudo). Walt concluiu a última de suas 56 Alices naquele mês (GABLER, 2006, p. 213)

No entanto, o sucesso do Oswald não foi imediato. Na verdade, Mintz e a Universal ficaram insatisfeitos com o trabalho desenvolvido pela Disney e decidiram inicialmente não distribuí-lo. A justificativa para medida é que Mintz acreditava que havia muitos personagens no mercado de animação e que o protagonista deveria se destacar como um jovem impaciente, que adotava o uso do monóculo, e sem o corpo achatado, dorso arredondado, braços pequenos, pernas curtas e os pés grandes¹⁰ — características pedidas por Walt Disney a Iwerks.

⁸ GABLER, 2006

⁹ Charles Mintz se casou com Margaret Winkler, quando assumiu a direção da distribuição das animações

¹⁰ GABLER, 2006

Oswald foi refeito em poucas semanas, passando a ser mais leve e consciente, além de transmitir mais sensações do que simplesmente as doses de humor. Neste processo, Walt passou a desenvolver ainda mais o talento que tinha como um contador de histórias. Solomon (1994) indica que “talvez ninguém na história [...] tenha tido uma compreensão tão completa da estrutura da história e de ritmo quanto Walt Disney. Enquanto ainda não usava roteiros ou *storyboards*, ele mantinha um olhar atento sobre cada filme e os resultados eram aparentes.”

Rapidamente, a audiência de Oswald cresceu e colocou a Disney Bros. Studios na mesma linha dos melhores da época. Devido a isso, Walt pensou que poderia aprimorar ainda mais o trabalho do estúdio caso tivesse um pouco mais de investimento. Para isso, o primeiro plano foi pensar no pedido de reajuste nos valores do contrato assinado com a Universal — até porque, a equipe havia crescido e novos gastos surgiram, sem contar que o sucesso da série do coelho superava o auge dos filmes da série de Alice.

Com o contrato perto do fim, Walt foi até Nova York em busca de uma renovação e com um pedido de consideração para um aumento contratual para elevar suas animações. O contrato anterior era acertado no valor de US\$ 2.250 por filme, e Walt havia pedido um aumento para US\$ 2.500.

O que o cineasta não esperava era que iria passar por um dos momentos mais devastadores da sua vida: não só a resposta negativa de Charles Mintz, que rejeitou a proposta de aumento e sugeriu a manutenção ou até mesmo uma redução dos valores repassados, mas além disso, quando foi proibido de continuar animando Oswald — já que os direitos do personagem era do distribuidor — e perdeu toda a sua equipe (exceto Iwerks e Roy Disney) que foi contratada pelo rival.

Nos anos seguintes, Walt falaria com frequência sobre esse episódio como uma traição, dizendo que avisou Mintz de que aqueles que se haviam virado contra ele, Walt, também se voltariam contra Mintz algum dia, o que, com o tempo, fizeram. “Ele contava isso exatamente como a trama de uma de suas histórias, onde os bons vencem e os vilões são derrotados”, lembrou um de seus antigos animadores. “Ele adorava contar essa história, porque era tão poeticamente justa.” (GABLER, 2006, p. 228).

Mas a situação complicada — mais uma — vivida por Walt Disney iria mudar o rumo da história para sempre. Sem o seu maior sucesso, o animador quebrou a cabeça para conseguir alavancar a carreira — afinal, se já havia conseguido uma vez, acreditar no seu sonho parecia até mais fácil.

E assim o fez: no trem de volta para casa após a reunião frustrada, Walt começou a rabiscar os traços de um rato em um curta, que constrói um avião por causa de sua paixão —

Minnie. O nome do personagem: Mortimer — que não agradou a esposa Lillian. Numa segunda tentativa de batizar o protagonista de suas novas histórias, **nasceu Mickey Mouse**.

3.2. Tudo começou com um rato

“Só desejo que não nos esqueçamos de uma coisa: que tudo começou com um rato” (MICKEY, 2022). A ilustre frase de Walt Disney foi dita no ano de 1955 durante um programa de televisão. Na época, o cineasta havia acabado de inaugurar a primeira Disneyland — até então, o maior projeto de sua carreira — e viu seu estúdio se tornar o grande produtor mundial de entretenimento familiar. Mas os aclamados filmes e os milhões de dólares na conta ao longo das décadas não o fizeram esquecer de Mickey Mouse.

As duas primeiras aparições do rato em curtas não foram prévias daquele que iria se tornar o mascote de uma das maiores empresas do mundo. Na verdade, a aprovação do público em *Plane Crazy* e de *The Gallopin' Gaucho* (EUA, 1928) foi mista, mas não pela falta de qualidade no trabalho do estúdio, que seguia na contramão das produções rápidas e de baixo custo¹¹.

Para tentar atrair o público, o primeiro passo adotado veio de uma ideia considerada maluca de Walt Disney: sincronizar o som e imagem. Graças ao sucesso de *The Jazz Singer* (EUA, 1927), o cinema passou por uma revolução e impactou diversos segmentos, como a animação. E para se produzir um curta animado com som, muitos questionamentos e obstáculos que precisariam ser superados foram surgindo. Entre eles, o fato de que o público não estava acostumado a ouvir voz de desenhos.

Mas o que mais preocupava Walt era como ele iria superar a falta de experiência no ramo do som. Em meio às pesquisas, surgiu a ideia de usar um meio para determinar a quantidade de quadros animados pelo número de compassos musicais — chamados de *dope sheet*.

Rapidamente, [Wilfred] Jackson inventou uma “dope sheet”, mais tarde chamada de “folha de barras”, que indicava o número de cadências em cada composição musical, e depois conectou as ações no desenho animado com a música. “Nós podíamos dividir os efeitos sonoros de forma que a cada 8 quadros tivéssemos um compasso, ou a cada 16 quadros, ou a cada 12 quadros”, disse Les Clark. “E naquele 12º desenho, sublinhávamos qualquer coisa que estivesse acontecendo — uma pancada na cabeça, ou um passo, ou o que quer que fosse, para sincronizar o efeito de som com a música.”(GABLER, 2006, p. 241).

¹¹ GABLER, 2006

Disney percebeu que estava no caminho certo quando exibiu o pouco que tinha produzido de *Steamboat Willie* para pessoas próximas. O astro pegou um projetor, chamou o animador Jackson para trabalhar com a gaita e Johnny Cannon para fazer os efeitos com a boca. Quando Roy deu início a transmissão do curta, “Cannon fez seus efeitos de som e os outros batiam com lápis em cuspedeiras que serviam de gongos — tudo sincronizado com as ações de Mickey” (GABLER, 2006).

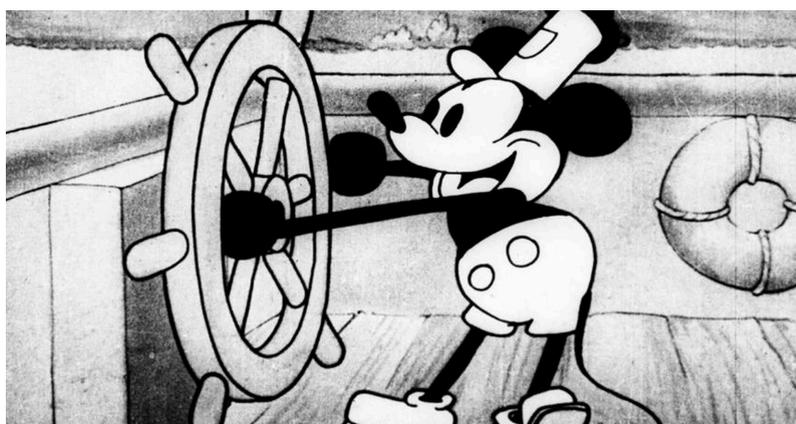
Após a reação positiva do teste, Walt teve certeza da importância que a música teria para o crescimento do estúdio. Para isso, o visual do filme não era pensado sozinho, tendo agora o tempo e o ritmo sob ordem da música e dos efeitos sonoros.

Steamboat Willie estreou em 18 de novembro de 1928. O nervosismo de Walt Disney fez com que fizesse financeiramente o que não poderia fazer para agradar o público.

Para um lançamento impressionante, contratei a Orquestra de Nova York com um famoso diretor para a gravação. Acabei dando meu carro como garantia de empréstimo, e Roy e eu tivemos que hipotecar nossas casas para cobrir os gastos da 1ª sincronização da *Steamboat Willie* (MICKEY, 2022)

O lançamento, é claro, teve boa reação do público e de distribuidores que haviam negado o curta. “Não foi o primeiro desenho animado a ser sincronizado com efeitos sonoros”, disse a *Variety*. ‘Mas foi o primeiro a atrair atenção favorável’¹². O animador e diretor da Disney Animation, Eric Goldberg, avalia o sucesso devido ao som sincronizado.

Figura 3 – *Steamboat Willie* (1928)



Fonte: Ingresso.com. Disponível em:

ingresso.com/noticias/mickey-mouse-dominio-publico-disneyingresso/>. Acesso em: 17 nov. 2024.

Nas palavras de Lin-Manuel Miranda, compositor de *Moana - Um Mar de Aventuras* (2016) e *Encanto* (2021): “A sincronização inicial da música com a animação é uma

¹² GABLER, 2006, p. 239

combinação forte e poderosa. Quando a animação ganha vida, ela nos traz universos que jamais imaginávamos” (DISNEY, 2023).

Assim, a música continuou sendo fator importante dentro do estúdio. O sucesso de *Steamboat Willie* e a remasterização das duas obras anteriores, que passaram a ser sincronizadas com som, Disney passou a profissionalizar o trabalho ainda mais. Com a contratação do músico Carl Stalling, o estúdio deixou nas mãos dele a responsabilidade da parte musical dos curtas. O trabalho de Stalling era tão aclamado pelo cineasta, que seus conceitos viraram a série *Silly Symphonies*, que foi exibida ao mesmo tempo das produções do Mickey.

Voltando às produções do Rato, os primeiros curtas serviram para buscar as melhores características para formar a personalidade do personagem. O lado “mau” dentro de um roteiro mais ambíguo foi logo descartado após uma enxurrada de cartas negativas de pais que reclamavam sobre uma possível influência nas crianças. Essa época foi resumida por Solomon (1994, p. 45): “Uma vez famoso, este tipo de comportamento foi proibido. Sempre que Mickey fazia qualquer coisa que poderia ser interpretada como indelicadeza ou má-criação, o estúdio era inundado com cartas dos pais preocupados e/ou indignados.

O carinho especial com o Mickey não fica somente na divulgação para o seu público, mas pelo papel e valor que adquiriu ao longo dos anos. Por isso, outros personagens surgiram para desenvolver qualidades não tão bem vistas aos olhos públicos — como o Pateta e o Pato Donalds.

De tal modo, a Disney passou a adotar a ideia de que seria impossível derrotar Mickey — o que, sem dúvidas, também é uma das principais características de Walt. Muitos acreditam que o Rato seria o alter ego dele, muito devido ao seu papel como dublador inicial do personagem. Walt é Mickey, Mickey é Walt.

Em 1930, foi o ano em que Walt Disney perdeu dois dos grandes nomes do estúdio: Ub Iwerks e Carl Stalling. Por isso, foi necessário um aprimoramento da equipe. O primeiro grande trabalho após a saída da dupla foi *Os Pássaros e suas Plumás* (1931), que mostrou ao mundo cenas e sequências vistosas, passando a sensação de que o medo por perder duas referências já teria sido ultrapassado.

Foi com a implementação do colorido em tela que fez Disney crescer ainda mais. O processo da Technicolor permitia os desenhos serem mais vivos e expressivos. E o primeiro filme do estúdio a receber o processo de colorização foi *Flores e Árvores* — que já estava em produção e futuramente se tornou o primeiro trabalho de Walt a ganhar um Oscar.

Para atingir o que ambicionava com a animação, a cor era imprescindível. Instruía seus técnicos para pesquisas com nitrato e outras soluções, mas foi a Technicolor que chegou ao sistema de combinação das cores primárias em três tiras de negativo. O processo só veio a estar pronto para filmes de ação ao vivo em 1935 - *The Black Pirate*, de 1926, com o astro Douglas Fairbank [sic], utilizou um processo baseado apenas em duas cores (BARBOSA, 2002, p. 108).

A essa altura, é indiscutível o papel que o Mickey tem ao redor do mundo. Mas, na época, era inimaginável que o Rato se tornaria a figura mais onipresente na cultura norte-americana¹³, sendo objeto de desejo de crianças que cresceram buscando conhecer aquele que lhe fez sonhar.

3.3. Os anões, o príncipe, a moça e o romance

Ficar na mesmice nunca foi uma característica de Walt Disney. No início da década de 1930, com o nome mais forte do que nunca após o sucesso de seus curtas, o animador já pensava no futuro de sua arte e o que o estúdio poderia fazer para se manter em alta.

A decisão foi de produzir algo nunca visto no cinema norte-americano, que poderia dar errado e fazer o astro entrar em processo de falência mais uma vez: o primeiro longa-metragem animado.

Com isso na cabeça, a busca de Walt era saber qual história contar. O que não foi difícil, já que o conto *Branca de Neve*, dos irmãos Grimm, tinha um lugar especial em seu coração.

Mais tarde, Walt diria que havia escolhido o material com base em seu potencial estético. “Era bem conhecido, e eu sabia que podia fazer alguma coisa com sete anões ‘excêntricos’”, disse. Em outra ocasião, enumerando os elementos da história, afirmou: “Eu tinha anões simpáticos, vê? Tinha uma vilã, tinha o príncipe. E a garota. O romance.” (GABLER, 2006, p. 439).

Bastava, agora, colocar a ideia em prática. No ano de 1934, Disney reuniu todo o seu time em seu estúdio e contou a história de Branca de Neve. A reunião durou horas e ele fez todos os papéis, dublou todas as vozes. Segundo Gabler (2006), estava claro, ali, que acabava de nascer um projeto que iria mudar o patamar do estúdio.

Mas os riscos eram grandes e a dúvida dos concorrentes e de pessoas da indústria não era se o projeto iria dar certo, e sim como Walt iria se reerguer novamente de um possível fracasso. Um dos animadores do filme, o falecido Ward Kimball, disse que o que mais escutava era que o uso das cores e as excessivas piadas dos curtas poderiam não dar certo quando levadas para um longa.

¹³ DISNEY, 2023

Mas todos já tinham dito para Walt que não daria certo. Todos falaram que as cores vivas que tinham visto nos curtas rápidos machucariam os olhos. Walt era inteligente para saber que em Branca de Neve não cabia uma piada a cada cinco segundos. Ele queria realismo (DISNEY, 2023).

A resposta de Walt às incertezas foi no trabalho. Antes de começar a produção, a Disney Bros. Studio tinha uma equipe pequena, onde todos os funcionários tinham os nomes lembrados pelo patrão. No entanto, durante a criação, o número quadruplicou para conseguir dar conta das dificuldades. Uma delas era saber como melhorar o movimento humano dos personagens. Nos curtas, o estilo artístico utilizado era o *rubber hose* — mangueira de borracha, em tradução livre. Sob a óptica de Arnold (2017), trata-se de uma movimentação ancorada na tentativa de se reproduzir a estrutura do mundo físico.

Neste sentido, Garofalo (2021) diz que o sistema prezava pela eficiência no trabalho. Os traços redondos eram mais fáceis e estáveis do que outros mais trabalhosos, que iriam aumentar o prazo das entregas dos trabalhos.

Com isso, Walt enxergava espaço para melhorias nessa área. Assim o fez: ele identificou que modelos vivos iriam auxiliar na construção dos movimentos e replicou os gestos da atriz Marge Belcher para dar vida à Branca de Neve.

As inovações não pararam por aí. O maior avanço de animação se deu na ousadia do estúdio em desenvolver a câmera multiplano. Em resumo, o objeto se movimentava entre os planos e causava uma sensação de tridimensionalidade nunca vista nas animações.

Era um objeto imenso, pesado, vertical, em formato de caixa, que ficava a cerca de 12 pés de altura sobre quatro suportes de metal, com um nível no alto para a câmera e quatro níveis ou prateleiras abaixo para quatro planos de animação, e exigia no mínimo quatro homens para operá-la – embora, dependendo da dificuldade da sequência, poderia haver oito homens subindo nela, cada um deles avançando um centésimo de polegada para a frente a fim de simular uma câmera em um carrinho, ou da esquerda para a direita para simular uma panorâmica (GABLER, 2006).

O recurso foi utilizado logo no primeiro frame animado depois dos créditos iniciais. A sensação das pessoas que estavam nas fileiras do cinema na estreia do filme e viram, logo na primeira tomada, ser levado para dentro do castelo através de uma simulação da perspectiva real era fascinante por não terem assistido nada parecido na vida¹⁴.

Isso, claro, teve um custo. E alto. O irmão de Walt, Roy, que costumava cuidar das finanças do estúdio viu o orçamento do filme saltar de US\$ 500 mil para a casa de US\$ 1,5

¹⁴ DISNEY, 2023

milhão. Longe de ter esse dinheiro, os irmãos precisaram contar com empréstimos e hipotecar, até mesmo, Mickey, Pato Donald e outros personagens como garantia.

“Roy estava furioso antes de o custo ultrapassar um milhão”, disse Walt anos depois. Naquela época, ele não estava acostumado a números maiores que cem mil dólares. A cifra o surpreendeu. Quando os custos ultrapassaram um milhão e um milhão e meio, Roy sequer piscava o olho. Ele não podia; estava paralisado. Na verdade, Roy fez tudo que pôde para pressionar Walt a reduzir o orçamento, chegando a convidar o contato deles no Bank of America, Joe Rosenberg, a ir ao estúdio para ter uma conversa com ele, o que era a última tentativa, pois Walt nunca discutia com os homens do dinheiro (GABLER, 2006).

Caso o projeto fracassasse, seria o fim da Disney. Mas o futuro presenteou a loucura de Walt como um triunfo, tornando *Branca de Neve e os Sete Anões* — o primeiro filme musical onde a história é moldada pela música — o filme mais lucrativo da era do cinema sonoro até então — arrecadando US\$ 8 milhões¹⁵ em poucos meses desde o seu lançamento, em dezembro de 1937.

A impressão foi tão positiva que a Academia de Artes e Ciências Cinematográficas deu um Oscar honorário a Walt Disney pelo trabalho — e sete mini Oscars (em brincadeira aos anões).

Figura 4 – *Steamboat Willie* (1928)



Fonte: D23. Disponível em:

<d23.com/behind-the-magic-snow-white-and-the-seven-dwarfs-television/>. Acesso em: 17 nov. 2024.

¹⁵ The Hollywood Reporter. Disponível em:

<<https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-news/hollywood-flashback-80-years-disneys-snow-white-s-et-animation-standard-1079926/>>. Acesso em: 25 out 2024.

Esse era apenas o primeiro das dezenas de filmes animados que a Disney iria lançar em quase 100 anos. Nas palavras de Jennifer Lee (co-diretora de *Frozen* e *Frozen II*)¹⁶: “Walt se arriscou e nos deu o que temos agora”.

3.4. Disney através dos séculos

100 anos de sonhos. “*I wish that my little Pinocchio might be a real boy*” (PINÓQUIO, 1940)¹⁷. “*I wish they could stay here with us for always*” (101 DÁLMATAS, 1961)¹⁸. “*Genie, I wish for you to make me a prince*” (ALADDIN, 1992).¹⁹ “*I wish*” (WISH: o Poder dos Desejos, 2023)²⁰.

Ao longo de um século, a Walt Disney Animation construiu um legado dentro da indústria de animação. Levar uma multidão de famílias aos cinemas e ser capaz de cativá-las a ponto de fazer com que as crianças, no futuro, tornem-se pais que amam o estúdio e fazem questão de apresentar os filmes da infância aos seus filhos é um dos pontos que fizeram a Disney consolidar o império construído por Walt Disney em 1923.

Gerações que crescem e amadurecem com os longas, aprendendo que tudo é possível e que sonhos podem, sim, realizar-se. Esse sentimento e a crença pelas conquistas, idealizada por Walt Disney e que faz parte da história do estúdio ao longo das décadas, é sintetizada por Jennifer Lee, ex-diretora da Disney Animation (2018-2024): “Isso define todos os nossos filmes e os liga, de certa forma. Não tem nada mais forte do que o sonho verdadeiro. O sonho motiva e também envolve muito esforço”.

Para entender melhor a fórmula e a estratégia aplicadas pela Disney nos filmes ao longo dos anos, esta seção irá fazer um percurso pelas chamadas Eras do estúdio, através do trabalho de Giovanna Breve (2022), que vão desde os maiores sucessos em sequência até os períodos mais difíceis, quando a popularidade estava em baixa.

3.4.1. Era de Ouro

Os primeiros longas animados foram catalogados como pertencentes à Era de Ouro. O próximo filme depois de *Branca de Neve* (1937) foi *Pinóquio* (1940). É dele a canção que virou tema do estúdio — *When You Wish Upon A Star*, o início para que o mundo soubesse

¹⁶ DISNEY, 2023

¹⁷ No original, *I wish that my little Pinocchio might be a real boy*

¹⁸ *I wish they could stay here with us for always*, em inglês

¹⁹ *Genie, I wish for you to make me a prince*, na voz original

²⁰ *I wish*, em inglês

que a ideia de sonhos se tornarem realidade seria uma das principais bandeiras levantadas pelo estúdio.

*When you wish upon a star
Makes no difference who you are
Anything your heart desires
Will come to you.*

*If your heart is in your dream
No request is too extreme
When you wish upon a star
As dreamers do. (PINÓQUIO, 1940)²¹*

Enquanto *Branca de Neve e os Sete Anões* (1937) representou um alívio em relação ao momento que o mundo vivia, *Pinóquio* (1940) lembrava das dificuldades devido à guerra. Por causa dela, inclusive, o filme só recebeu dublagem para o espanhol e o português, o que afetou diretamente na distribuição e arrecadação, tendo US\$ 2 milhões de bilheteria, contra um investimento de US\$ 2,7 milhões. Walt atribuiu o alcance fraco do filme, também, ao sucesso de *...E o Vento Levou* (1939)²².

Em seguida, *Fantasia* (1940) — considerado pelo realizador como um marco estético que daria um novo pontapé inicial para a animação. Isso porque esse foi esse projeto que estreou o chamado *Fantasound System*, criado à mando de Walt e liderado por William. E. Garity e J. N. A. Hawkins.

De fato, o *Fantasound System* revolucionou para sempre a indústria cinematográfica. Tratava-se do primeiro sistema estereofônico do cinema, que captava o áudio original e retransmitia para nove canais diferentes. Além disso, também tinha um canal de controle — sendo três para a música, vozes e efeitos especiais, e um outro para controlar o volume dos outros três (BOONE, 1941).

Para implantar o sistema em salas de cinemas específicas, Walt precisou custear cerca de US\$ 30 mil para cada unidade. Mas valores financeiros não superariam a importância que o sistema teria à longo prazo na indústria cinematográfica.

“Estou falando sério sobre toda essa ideia de perfume”, disse a Stokowski. “Poderíamos espaçar a borrifação para que o perfume só viesse em determinados momentos.” Acima de tudo, agarrou-se à ideia de inventar um novo sistema de reprodução de som para o cinema, com um alto-falante na frente e outro no centro do salão e outros alto-falantes à direita e à esquerda e embaixo, ao longo das laterais, para dar a sensação de orquestra completa. “Seria uma tremenda sensação se aquela coisa dimensional aparecesse na tela e tivesse trombetas soando com ela”, disse

²¹ *Quando você deseja a uma estrela, não faz diferença quem você é. Qualquer coisa que seu coração deseja virá para você. Se o seu coração está no seu sonho, nenhum pedido é muito extremo. Quando você deseja a uma estrela como sonhadores fazem* (tradução nossa)

²² GABLER, 2006

Walt. “O som e as imagens vão ficar em torno de você.” Ele chamou o sistema de Fantasound (GABLER, 2006, p. 816).

Apesar do fracasso comercial — que fez Roy proibir a contratação de novos nomes para empresa e até mesmo dar uma pausa na aprovação de novos projetos —, *Fantasia* (1940) foi aclamado pela Academia, que entregou dois Oscars honorários — um para Stokowski, o maestro do filme, responsável por conduzir a Orquestra Filarmônica da Filadélfia, e outro para o próprio Walt Disney e sua equipe, em reconhecimento do trabalho pela evolução do som no cinema.

Figura 5 – *Fantasia* (1940)



Fonte: Disney. Disponível em:

<<https://www.disney.com.br/novidades/por-que-o-filme-fantasia-foi-um-marco-na-historia-da-disney>>. Acesso em: 17 nov. 2024.

Em sequência, era hora do corte de custos e de se animar com o menor orçamento possível: assim, *Dumbo* (1941) foi o próximo filme da Disney, que conseguiu arrecadar mais de US\$ 2,5 milhões, custando apenas US\$ 950.000 — consideravelmente menos que os dois longas anteriores *Pinóquio* (US\$ 2,289 milhões) e *Fantasia* (US\$ 2,280 milhões)²³.

A Era de Ouro foi concluída com *Bambi* (1942), que explorou a possibilidade de se apresentar uma história através dos olhos de um personagem não humano.

Em resumo, o período que marcou o início da aposta da Disney Animation em longas-metragens foi marcado pela introdução do uso da música, que acompanhou boa parte dos filmes ao longo das décadas. Outra característica foi a liberdade de se explorar cenas mais escuras e sombrias, como em *Branca de Neve e os Sete Anões* (1937), quando a princesa

²³ Disponível em <<https://www.the-numbers.com>> Acesso em: 25 out. 2024.

precisa fugir das redondezas do castelo onde mora para se livrar da Rainha Má e passa por lugares pouco iluminados e que flertam com o sobrenatural, com o uso de caveiras e de outros elementos do terror.

3.4.2. Era do Período da Guerra

A Era de Ouro foi seguida pela Era do Período da Guerra. Com a participação dos Estados Unidos na Segunda Guerra Mundial, os custos precisaram diminuir consideravelmente e temas mais sólidos se tornaram comuns. Foi nesse período, de acordo com Breve (2022), que muitos dos funcionários foram convocados à batalha e a Disney ficou com a responsabilidade de criar desenhos de treinamento de soldados e de propagandas militares (antinazistas e para encorajar o apoio à guerra), sendo a mais conhecida *A Face do Fuehrer* (1942) — curta protagonizado pelo Pato Donald, que vive em um mundo distópico onde o Nazismo teria ganho a disputa.

Figura 6 – *Der Fuehrer's Face* (1942)



Fonte: MUBI. Disponível em: <https://mubi.com/pt/br/films/der-fuehrers-face>>. Acesso em: 17 nov. 2024.

Quanto aos longas, na verdade, eram vários curtas-metragens dentro de cada um — justificados pela falta de orçamento, de equipe e de tempo. Por isso, a longo prazo, boa parte dessas produções caíram em esquecimento. O trabalho liderado por Walt, no entanto, foi essencial para mobilização popular, conforme traz Gabler (2006):

Embora tivesse mostrado um interesse surpreendentemente pequeno na guerra em si [...], Walt Disney fizera contribuições significativas para o sucesso americano. Entre as menores contribuições, havia provido 1.200 desenhos de insígnias militares, e o Departamento do Tesouro disse que o estúdio ajudara a vender mais de US\$ 50

milhões em bônus de poupança. Entre as maiores contribuições estiveram os filmes para o governo segundo uma estimativa (inexata porque os registros eram inexatos), o estúdio fez entre 150 e 300 horas de filmes em apenas quatro anos, embora Walt não pudesse estar mais feliz agora que a produção dos filmes terminara. “Pelo amor de Deus, Marc”, disse ao animador Marc Davis pouco depois da guerra, “nunca mais farei outro filme de treinamento enquanto eu viver!” (GABLER, 2006).

E se, do lado criativo, o estúdio passava pelo seu pior momento, não dá para falar o mesmo do lado financeiro. Não só em razão dos produtos gerados pelo trabalho desenvolvido em prol da Segunda Guerra, mas também por sucessos de longas.

Um deles foi *Você Já Foi à Bahia?* (1944), que é uma viagem pela América do Sul, incluindo o Brasil — sendo um sucesso principalmente nessa parte do continente. Ao longo de 11 semanas, o filme faturou US\$ 900 mil. A efeito de comparação, *Bambi* (1942) levou 31 semanas, e *Dumbo* (1941), 48²⁴.

Outros compilados lançados nesta mesma Era foram: *Alô Amigos* (1942), *Música, Maestro* (1946), *Como é Bom Se Divertir* (1947), *Tempo de Melodia* (1948) e *As Aventuras de Icabos e Sr. Sapo* (1949).

Graças a essas produções, o estúdio conseguiu diminuir sua dívida com o *Bank of America* — com quem tinha pego empréstimos, principalmente, para alavancar as primeiras produções. Esse alívio foi importante para o próximo período: a Era de Prata.

3.4.3. Era de Prata

Os anos da guerra foram de espera e mais espera para Walt Disney. Quando foram superados, o cineasta não tinha batido o martelo de qual produção seria a próxima a ver a luz verde. Após convocar funcionários alheios diretamente à arte, sob a óptica de Gambler (2006), Walt lhes apresentou as músicas e os storyboards de *Cinderela* e *Alice no País das Maravilhas* para definir o filme que preferiam. O escolhido foi *Cinderela*, mas o filme de Alice também se manteve em produção.

Assim, *Cinderela* (1950) deu início à Era de Prata. Sob muita indecisão, principalmente de Walt, é verdade, porque se o filme desse errado, era praticamente o fim do estúdio.

[...] todos sabiam o que estava em jogo em *Cinderela*. Era o primeiro filme animado real desde *Bambi*, e Walt dissera a seus empregados logo no início da produção: “Meninos, se *Cinderela* não fizer sucesso, será o fim!” Ele certamente não teria recursos para começar outro filme enquanto *Alice no País das Maravilhas*, que ainda estava em produção, fosse completado. Quando o filme foi encerrado, no fim do outono de 1949, Walt como sempre não ficou inteiramente satisfeito. “O filme

²⁴ GABLER, 2006.

acabado não é tudo que gostaríamos que fosse”, disse ao editor de uma revista, “mas, hoje em dia é um problema grande com os custos, o trabalho, etc., fazer todas as coisas que se quer”, e se gabou de que “estamos agora em tal forma com a nossa organização que acho que vamos vir com uma produção real de pós-guerra – *Alice no País das Maravilhas* – que está agora em produção. (GABLER, 2006, p. 809).

O receio de Walt, entretanto, foi superado. Não só criticamente, porque *Cinderela* (1950) se tornou o filme mais bem avaliado após *Dumbo* (1941). O filme que poderia ter decretado o encerramento das atividades da Disney, elevou o estúdio a um patamar sem igual.

Os próximos lançamentos mantiveram a aclamação, incluindo personagens cativantes — considerados, até hoje, alguns dos mais favoritos dos fãs — e o uso de cores mais suaves. São eles: *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* (1966) e *Mogli - O Menino Lobo* (1966).

Figura 7 – *A Dama e o Vagabundo* (1955)



Fonte: D23. Disponível em: <<https://d23.com/a-to-z/lady-and-the-tramp-film/>>. Acesso em: 17 nov. 2024.

No entanto, a retomada da boa fase foi interrompida com um choque: o falecimento de Walt Disney, em 15 de dezembro de 1966, por uma parada cardíaca devido a carcinoma broncogênico.

“A morte de Walt Disney é uma perda para as pessoas de todo o mundo”, disse Roy em declaração emitida pelo estúdio. “Não existe forma de substituir Walt Disney. Ele foi um homem extraordinário. Talvez nunca vá existir outro igual a ele.” Mas, prometeu Roy, “continuaremos a operar a companhia de Walt como ele estabeleceu e orientou. Continuaremos a tocar todos os planos para o futuro que Walt começou.” (GABLER, 2006, p. 1215).

Era o adeus de um gênio que mudou o mundo e a indústria cinematográfica. O planeta perdia, naquele dia, a mente que criou uma nova forma de arte, que idealizou uma singular forma de consumir seus produtos, que sempre acreditou que sonhos existem para serem realizados e que transformou, para sempre, a forma que as pessoas enxergam a animação.

3.4.4. Era de Bronze - ou das Trevas

Não foi fácil segurar as rédeas e tentar manter a magia da Disney acesa após a morte de seu grande fundador. Numa tentativa de não deixar o estúdio ficar esquecido, os orçamentos das novas produções aumentaram, mas isso não fez com que boa parte delas fossem bem nas bilheterias.

O período da Era de Bronze, também conhecido como Era das Trevas, contou com *Aristogatas* (1970), *Robin Hood* (1973), *As Muitas Aventuras do Ursinho Pooh* (1977), *Bernardo e Bianca* (1977), *O Cão e a Raposa* (1981), *O Caldeirão Mágico* (1985), *As Peripécias do Ratinho Detetive* (1986) e *Oliver e sua Turma* (1988).

Figura 8 – *Aristogatas* (1970)



Fonte: D23. Disponível em:

<<https://d23.com/this-day/the-aristocats-is-released-2/dec24-aristocats-tdid1180x600//>>. Acesso em: 17 nov. 2024.

Com exceção dos dois últimos, todo o resto teve que lidar com o fracasso inimaginável de bilheteria. *O Caldeirão Mágico*, por exemplo, quase foi o responsável pela falência do estúdio depois de ter custado US\$ 44 milhões e só ter arrecadado US\$ 21 milhões²⁵.

O baixo sucesso entre o público fez com que a Disney implementasse, sob a óptica de Breve (2022), a técnica da xerografia, que ajudou a tornar o processo de animação mais

²⁵ Disponível em: <https://www.boxofficemojo.com/title/tt0088814/?ref_=bo_se_r_1> Acesso em: 25 out. 2024

rápido — mas que ficou marcado, de início, pelas linhas de desenho grossas e que davam a ideia de “riscado” e sombrio.

3.4.5. Era da Renascença

Sai as trevas, surge a luz. Com quase duas décadas sem nenhum grande lançamento, como *Branca de Neve e os Sete Anões* (1937) e *Cinderela* (1950), a Disney chegou a decisão de voltar às fórmulas do passado e trazer de volta as características que fizeram o estúdio criar uma legião de fãs ao redor do mundo: a adaptação de contos e a volta das narrativas musicais dentro das animações.

Mas as músicas não voltaram somente no estilo clássico apresentado décadas passadas. Mas sim, a projeção era muito maior, tomando como base a Broadway, com canções e coreografias de tirar o fôlego.

O primeiro capítulo da reconstrução do estúdio foi escrito por *A Pequena Sereia* (1989), que arrecadou US\$ 235 milhões em sua primeira janela nos cinemas. Parte do sucesso e da volta da magia Disney deve-se, claro, à trilha sonora composta por Alan Menken e Howard Ashman — que estiveram à frente de outros musicais nesta Era da Renascença. O trabalho da dupla rendeu dois Oscars em 1990: Melhor Trilha Sonora e Melhor Canção Original por *Under The Sea*.

Menken e Howard ainda trabalharam juntos em *Bela e a Fera* (1991), quando também foram aclamados. Essa foi a última trilha sonora de Howard, que faleceu naquele ano.

Antes disso, ainda teve o lançamento de *Bernardo e Bianca na Terra dos Cangurus* (1990) - que destoa do resto das produções, não só por ser uma sequência, mas por não ser um musical.

Em sequência, a Disney lançou boa parte dos filmes considerados clássicos, que foram responsáveis pela volta do estúdio à prateleira das grandes produtoras do mundo: *Aladdin* (1992), *O Rei Leão* (1994), *Pocahontas* (1995), *O Corcunda de Notre Dame* (1996), *Hércules* (1997), *Mulan* (1998) e *Tarzan* (1999).

Figura 9 – *Tarzan* (1999)

Fonte: D23. Disponível em: <<https://d23.com/this-day/tarzan-is-released/>>. Acesso em: 17 nov. 2024.

3.4.6. Era Pós-Renascentista

Após a chegada dos anos 2000, a Disney começou a abandonar a arte 2D para abraçar a ideia do tridimensional, introduzido pela primeira vez em *Toy Story* (1995) - da Pixar, que foi comprada em 2006 pelo estúdio do Mickey.

Segundo Breve (2022), há quem considere a Era Pós-Renascentista como uma Era da Experimentação, pois foi neste período que tentava consolidar novas histórias, mas que não iam bem de bilheteria e nem de crítica.

Assim, os filmes lançados nesta época foram: *Fantasia 2000* (1999), *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), *A Família do Futuro* (2007) e *Bolt: Supercão* (2008).

Figura 10 – *Lilo & Stitch* (2002)

Fonte: IMDB. Disponível em:

<https://www.imdb.com/title/tt0275847/mediaviewer/rm4027841280/?ref_=tt_mi_1/>. Acesso em: 17 nov.

2024.

3.4.7. Era do Revival

A década seguinte marcou a volta dos filmes de princesa, como *Enrolados* (2010), mas também foi além para iniciar sua abordagem mais moderna — incluindo não só heroínas mais focadas nas próprias jornadas, como também com personagens mais inclusivos.

Nesta linha, o primeiro filme da Era do Revival foi a *Princesa e o Sapo* (2009), que trouxe a primeira protagonista negra da Disney Animation.

Em seguida, *Enrolados* (2010), *O Ursinho Pooh* (2011), *Detona Ralph* (2012), *Frozen: Uma Aventura Congelante* (2013), *Operação Big Hero* (2014), *Zootopia: Essa Cidade é o Bicho* (2016), *Moana: Um Mar de Aventuras* (2016), *Wifi Ralph: Quebrando a Internet* (2018) e *Frozen 2* (2019).

Figura 11 – *Operação Big Hero* (2014)



Fonte: D23. Disponível em: <d23.com/big-hero-6-now-playing-theaters/>. Acesso em: 17 nov. 2024.

Importante ressaltar que boa parte dos filmes lançados neste período foram bem recebidos, principalmente a franquia *Frozen* — com os dois filmes passando da barreira de US\$ 1 bilhão, e o segundo sendo por muito tempo a maior bilheteria de uma animação de todos os tempos (US\$ 1,45 bilhão²⁶), sendo ultrapassado somente em 2024 por *Divertida Mente 2* (US\$ 1,69 bilhão)²⁷.

²⁶ Disponível em: <https://www.boxofficemojo.com/title/tt4520988/?ref_=bo_se_r_5> Acesso em: 25 out. 2024

²⁷ Segundo o site Box Office Mojo. Disponível em: <<https://www.boxofficemojo.com>> Acesso em: 25 out. 2024

3.4.8. Era do *Streaming*

A atual Era da Disney está sendo marcada por mudanças internas em razão das mudanças de comportamento das pessoas ao redor do mundo. No ano de 2020, Bob Iger saiu do cargo de CEO para a entrada de Bob Chapek — que esteve à frente do estúdio na época da pandemia.

Enquanto esteve no cargo, Chapek decidiu focar no *streaming* próprio da empresa, *Disney+*, alocando verbas milionárias para produções de conteúdo. Sem as receitas das bilheteiras dos cinemas e dos parques temáticos (fechados por causa da Covid-19), a Disney sofreu financeiramente e enfrenta um grande desafio para retomar o nível de sucesso da Era Revival.

Até outubro de 2024, a empresa do Mickey só produziu quatro filmes desde 2020. São eles: *Raya e o Último Dragão* - lançado simultaneamente nos cinemas e no *Disney+* (com pagamento adicional); *Encanto* (2021), que arrecadou US\$ 261 milhões²⁸ nas telonas e rompeu a bolha ao chegar no *streaming*, tendo, inclusive, uma das músicas de maior sucesso do estúdio, *We Don't Talk About Bruno*; *Mundo Estranho* (2022), mas que foi um fracasso de bilheteria (apenas US\$ 73 milhões²⁹); e *Wish: O Poder dos Desejos*, que celebrou o centenário da Disney Animation.

Figura 12 – *Encanto* (2021)



Fonte: IMDB. Disponível em:

<https://www.imdb.com/title/tt2953050/mediaviewer/rm1235414273/?ref_=tt_mi_1>. Acesso em: 17 nov. 2024.

²⁸ Disponível em: <https://www.boxofficemojo.com/title/tt2953050/?ref_=bo_se_r_1> Acesso em: 25 out. 2024

²⁹ Disponível em: <https://www.boxofficemojo.com/title/tt10298840/?ref_=bo_se_r_1> Acesso em: 25 out. 2024

3.5. Música, Maestro! A forma de cantar e contar histórias da Disney

Para um filme conseguir chamar a atenção do público e se manter vivo na mente das pessoas ao longo da vida é preciso de estratégias para conseguir romper a barreira do simples entretenimento para atingir o emocional.

As possibilidades para isso são imensas, mas Walt Disney descobriu o caminho para fazer com que seu estúdio cativasse as famílias, das crianças aos avós: **a forma de cantar e contar histórias**.

Mas ser um musical — isto é, incluir performances musicais dentro de um filme — não é a simples razão que fez a empresa do Mickey se tornar um império. Na verdade, a construção da ligação emocional com o público passa, primeiramente, pela forma que as músicas são inseridas dentro da narrativa. A co-diretora de *Frozen* e *Frozen II*, Jennifer Lee, explica que “todas as músicas precisam mover a história para a frente e que nada pode parar por causa dela” (DISNEY, 2023).

O que Lee quis dizer é que as faixas cantadas dentro de musicais da Disney não estão ali para interromper a história e ser um momento de descontração. O momento mais leve pode acontecer, mas uma música nunca será inserida para interromper a narrativa da animação, e sim ser a extensão da história que está sendo contada. “A música é uma forte contadora de histórias. O que Walt fez tão lindamente foi estabelecer o poder da música na narrativa” (DISNEY, 2023).

O uso das canções como recurso narrativo é exposto por Surrell (2009). Para o autor, a Disney trabalha com sete tipos de canções: São elas: canção “hino”, que resume o sentimento do filme e o seu tema central; canção “I Want”, que apresenta os desejos e as angústias do protagonista; canção de entretenimento, escrita para tirar risadas da plateia, geralmente acompanha de piada e ironia; canção de amor, que costuma ser um dueto entre o casal protagonista sobre a paixão existente entre eles; a canção do vilão, a qual serve para mostrar a personalidade e os objetivos do antagonista; canção de exposição, para resumir ou retomar um momento antigo, numa espécie de flashback cantado; e, por fim, a canção motivadora, quando o herói cumpre tarefas ou volta a expor suas motivações.

Dentre elas, as canções “*I Want*” são as que ficaram mais conhecidas devido ao impacto e sucesso ao longo dos anos, principalmente na Era da Renascença — marcada pela batida de martelo da Disney sobre a volta das narrativas musicais dentro das animações

Em *A Pequena Sereia* (1989), a “*I Want song*”, da protagonista Ariel, é intitulada de *Parte do Seu Mundo* (*Part of Your World*, no original). A canção, de Alan Menken e Howard Ashman, narra a frustração da sereia em sentir que não pertence mais ao mar e que faria de

tudo para poder sentir o que é viver por um dia, ainda que isso lhe faça deixar de lado toda riqueza material e o status de ser a filha sereia mais nova do Rei Tritão.

O que eu daria pela magia de ser humana
Eu pagaria por um só dia poder viver
Com aquela gente conviver
E ficar fora dessas águas
Eu desejo
Eu almejo este prazer

Eu quero saber o que eles sabem
Fazer perguntas e ouvir respostas
O que é o fogo?
O que é queimar?
Será que eu posso ver?

Quero saber, quero morar
Naquele mundo cheio de ar
Quero viver
Não quero ser
Mais deste mar (MENKEN; ASHMAN, 1989)

Já em *Hércules* (1997), o sentimento é parecido. Preso em dois mundos, o jovem de 15 anos canta, em *Vencer Distâncias (Go The Distances)*, sobre encontrar o local onde ele verdadeiramente pertence. É a única música do filme cantada pelo protagonista, o qual mostra que não haveria nada capaz de descrever melhor o sentimento vivido por Hércules do que ele mesmo pondo para fora o que sente. A trilha foi escrita por David Zippel e, mais uma vez, composta por Menken.

Há um sonho em mim
Vejo um lugar
Onde com orgulho
Sei que vão me encontrar
Todos vão sorrir
Quando eu lá chegar
Há uma voz dizendo
É aqui que eu vou viver

Eu me encontrarei
Vou vencer distâncias
Não fraquejarei
Nada é pior
Nesse tal lugar
Onde vou parar
Eu sei que a minha vida ficará melhor (MENKEN; ZIPPEL, 1997)

Esse processo de construção das chamadas “*I Want songs*” acabam sendo, por vezes, o processo mais demorado do filme, porque envolve muito da alma do projeto e do poder que ela terá de conquistar o público. A mente por trás das trilhas de *Moana - Um Mar de*

Aventuras (2016) e *Encanto* (2021), Lin-Manuel Miranda, sintetizou a complexidade de escrever sobre os desejos dos personagens.

Como compositor da Disney, é a parte mais difícil. Quando eu estava escrevendo para *Moana*, foi bem complexo e específico achar o desejo dela. O conflito da Moana é que ela ama onde está, mas tem uma voz interior que lhe diz para se aventurar além dos recifes. E para escrever *How Far I'll Go* [a canção de Moana], fui para a casa dos meus pais e me tranquei no meu quarto de infância. Fui para onde eu estava quando tinha 16 anos e queria sair dali (DISNEY, 2023).

Do outro lado, as canções dos vilões também possuem popularidade em razão de explorar narrativamente o lado do antagonista. Motter (2004) resume que os vilões são movidos por uma conduta obsessiva e que possuem valores completamente invertidos dos heróis. Além disso,

a persistência, a coragem e a determinação são exacerbadas e todos os meios são válidos para alcançar seus objetivos. Inteligência e sagacidade são mobilizadas no trabalho de arquitetura de planos requintados contra a personagem do herói. Estrategicamente elaborados, eles vão sendo postos em prática para, numa sequência diabólica, destruir completamente o herói (MOTTER, 2004, p. 69).

Nem todos os vilões da Disney Animation possuem músicas solos, é verdade. Mas os que possuem sabem como fazer uma entrada e expor para o público as suas visões de mundo — na linha das “*I Want Songs*” —, sejam elas de arrependimento ou maléficas, cômicas ou amedrontadoras.

Entre várias, nenhuma é tão sombria quanto *Luz Celestial / Fogo do Inferno (Hellfire)*, de *O Corcunda de Notre Dame* (1996). Na faixa, o juiz Frollo está em frente a uma lareira e se vê dividido entre a visão religiosa e seu desejo lascivo de ficar com Esmeralda, chegando em um momento a pedir à Maria para não ser atingido pela castidade, surpreendendo o público que estava acostumado com vilões motivados apenas pela vaidade ou pela ganância.

A canção é acompanhada pelo visual assustador, que brinca com o uso de chamas e sombras, incluindo uma dança de Esmeralda no fogo — a qual é posta em um ultimato por Frollo: tornar-se sua amante ou ser condenada ao sofrimento eterno.

*Qual fogo do inferno
Tal fogo arde em mim
Desejo eterno
Do mal é o estopim*

*Não é a mim
A quem culpar
Foi a cigana, a bruxa a me enfeitiçar
Não foi por mim
Que afinal*

Deus fez o homem bem mais fraco do que o mal

*Me salve, Maria
 Não deixe que ela lance mão
 Do mal que me consome em seu ardor
 Destrua Esmeralda
 Que ela queime em aflição
 Ou seja meu, só meu o seu amor*

*[...] Cigana do inferno
 Você vai escolher
 Meu beijo tão terno
 Ou no inferno arder*

*Piedade dela
 Piedade de mim
 Mas minha será ou vai arder (MENKEN; SCHWARTZ, 1996)*

Outro tipo de música que faz os personagens da Disney ganharem vida são as canções de amor. Através dela, as sequências românticas se tornam poderosas e aprofundam um amor cheio de esperança, independente de obstáculos, que lembram o público de que a paixão pode ser a promessa de um vínculo duradouro seguindo o “Felizes Para Sempre”.

Bons exemplos não faltam. Em *Um Mundo Ideal (A Whole New World)*, de *Aladdin* (1992), o protagonista quer impressionar Jasmine e usa do privilégio de se ter um amigo mágico para mostrar que ele não é como os outros homens. Eles voam no céu em uma representação mágica de um amor marcado pela confiança mútua.

*Olha eu vou lhe mostrar
 Como é belo este mundo
 Já que nunca deixaram o seu coração mandar*

*Eu lhe ensino a ver
 Todo encanto e beleza
 Que há na natureza
 Num tapete a voar*

*Um mundo ideal
 É um privilégio ver daqui
 Ninguém pra nos dizer
 O que fazer
 Até parece um sonho*

*Um mundo ideal
 Um mundo que eu nunca vi
 E agora eu posso ver
 E lhe dizer
 Que estou num mundo novo com você (MENKEN; ASHMAN, 1989)*

Já em *Enrolados* (2010), Rapunzel e José Bezerra são duas almas perdidas no início do filme — ela não sabe quem realmente é, e o malandro tenta adotar uma nova identidade para

viver a vida que nunca teve. O tempo compartilhado juntos faz os dois começarem a ver semelhanças e se enxergam em *Vejo Enfim a Luz Brilhar (I See The Light)*.

*Tantos dias, sonhando acordado
Tantos anos, vivendo a vida em vão
Tanto tempo nunca enxergando
As coisas do jeito que são
Ela, aqui, à luz das estrelas
Com ela aqui, vejo quem eu sou
Ela que me faz sentir que eu sei pra onde vou*

*Vejo enfim a luz brilhar
Já passou o nevoeiro
Vejo enfim a luz brilhar
Para o alto me conduz
E ela pode transformar
De uma vez o mundo inteiro*

*Tudo é novo, pois agora eu vejo
É você a luz
É você a luz (MENKEN; ASHMAN, 1989)*

Com o sucesso em adotar a inspiração dos musicais da Broadway nas animações na Era da Renascença, não demoraria muito para a Disney fazer o caminho inverso: ir aos palcos. No ano de 1994, o CEO do estúdio à época, Michael Eisner, levou o filme para o mundo teatral.

A chegada foi de peso, com a adaptação de *Bela e a Fera*, que levou a história clássica e músicas reinventadas para o palco. Quem não gostou da ideia foram os principais nomes por trás da indústria de palco, porque temiam que os teatros iriam virar uma espécie de parque de diversões³⁰.

O receio rapidamente mudou com os sucessos ao longo dos anos, incluindo *Aladdin*, *Mary Poppins* e, claro, ***O Rei Leão***. A história que se passa na savana africana estreou na Broadway em 1997 e ganhou, no ano seguinte, o Tony Award — o maior prêmio do teatro dos Estados Unidos.

Desde então, ***O Rei Leão*** nunca saiu de cartaz. Ao longo de quase 30 anos, o musical arrecadou US\$ 1 bilhão somente na cidade de Nova York, e US\$ 9 bilhões ao redor do mundo³¹.

Por trás do sucesso musical, está, é claro, a boa repercussão da animação-base — marcada pelas músicas compostas por Hans Zimmer e escritas por Elton John e Tim Rice.

³⁰ DISNEY, 2023

³¹ Dados da Vanity Fair. Disponível em:

<<https://www.vanityfair.com/hollywood/2020/10/how-the-lion-king-became-a-dollar9-billion-broadway-smash>>
Acesso em: 27 out. 2024

Para entender a importância das canções na construção da narrativa do filme, será feita a análise de todas as faixas cantadas em um tópico mais adiante.

4 METODOLOGIA

Após o levantamento teórico a respeito do emprego do som no cinema — incluindo as principais funções, o gênero musical e a jornada da trilha sonora ao longo das décadas — e do legado da Walt Disney nas animações, principalmente na forma de cantar e contar histórias, será apresentado, nesta seção, a metodologia escolhida para satisfazer o principal objetivo desta pesquisa: entender como as canções de *O Rei Leão* (1994) ajudam a construir a narrativa do filme.

Para isso, serão observados os recursos próprios da narratologia, que é o estudo das narrativas — sejam elas ficcionais ou não-ficcionais. É a ciência, com base no formalismo russo, que procura destacar os elementos de uma obra.

Os discursos narrativos midiáticos se constroem através de estratégias comunicativas (atitudes organizadoras do discurso) e recorrem a operações e opções (modos) lingüísticos e extralingüísticos para realizar certas intenções e objetivos. A organização narrativa do discurso midiático, ainda que espontânea e intuitiva, não é aleatória, portanto. Realiza-se em contextos pragmáticos e políticos e produzem certos efeitos (consciente ou inconscientemente desejados) (MOTTA, 2007 p. 2)

Esta pesquisa, então, trata-se de uma análise feita através do estilo documental qualitativo, por acreditarmos ser o método mais eficiente que preza pela particularidade da observação dos elementos como resultado da relação entre pesquisador e o objeto de pesquisa. Com a escolha, é possível analisar determinado padrão com a devida profundidade e complexidade (TOLEDO & DE FARIAS, 2016).

A animação *O Rei Leão* (1994) será analisada através de uma análise fílmica. Sob a argumentação de Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété (2006), tal método deriva de duas etapas importantes: decompor e interpretar. “Analisar um filme não é mais vê-lo, é revê-lo, e, mais ainda, examiná-lo tecnicamente” (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 2006, p. 12).

Para realizar o estudo, a animação foi assistida duas vezes³². Na primeira oportunidade, a obra foi vista sem cortes, de modo que me coloquei como um espectador simples, a fim de entender a história de forma direta e aparente. Em sequência, o filme foi reassistido, agora pondo-me como um leitor que procurava fazer um estudo mais profundo. Para isso, foi necessário fazer pausas durante a exibição para anotar e fazer relações com o referencial teórico estudado. O objetivo foi entender, sobretudo, como as músicas foram colocadas na narrativa, de modo que não interrompessem o andamento da história, e sim auxiliassem o desenvolvimento da trama.

³² Antes, foram incontáveis as vezes assistidas para entretenimento pessoal, o que facilitou o objeto do estudo pelo conhecimento prévio da animação.

A análise fílmica de *O Rei Leão* (2019) será aprofundada por duas etapas, que serão segmentadas em tabelas:

1. Traçar evidências da presença dos 12 estágios da Jornada do Herói de Christopher Vogler (2006), que influenciaram a construção do roteiro das animações da Disney a partir da Era da Renascença (1989-1999);
2. Categorizar o uso da música como recurso narrativo, tomando como base os sete tipos de canções-chave do estúdio, exposto por Surrell (2009), e explorar o *leitmotiv* de *O Rei Leão* (1994).

Como forma de complementar a análise, ainda foi feita uma pesquisa em arquivos e produções da Disney sobre os bastidores do filme em estudo. Assim, buscará ficar claro como a trilha sonora ajuda na construção narrativa da animação.

4.1. A Disney e a Jornada do Herói

4.1.1. A Jornada do Herói clássica

É comum assistir a vários *blockbusters* e conseguir fazer associações de roteiro. Não porque as tramas sejam iguais, mas porque a construção deriva de um conceito antigo do cinema: a Jornada do Herói. Criada em *O Herói de Mil Faces*, em 1949, do escritor Joseph Campbell, trata-se de uma produção que reúne mitos, contos folclóricos e outros seres fantasiosos a fim de criar padrões e paralelos entre as narrativas.

Em resumo, a Jornada do Herói, ou o monomito, nada mais é que uma espécie de *checklist* que os heróis precisam passar para chegar ao objetivo da trama. De início, por limitações ou outros recursos narrativos, o protagonista busca pelo crescimento pessoal ou visa conquistar algo. Para isso, ele é posto à prova de diversos obstáculos e percebe, ao final, quando alcança o que almejava, que o que precisava não era se tornar um outro ser, e sim recuperar algo de seu interior. Segundo Campbell (2007), “a perigosa jornada não foi um trabalho de obtenção, mas de reobtenção, não de descoberta, mas de redescoberta. Os poderes divinos, procurados e perigosamente obtidos, segundo nos é revelado, sempre estiveram presentes no coração do herói”.

Este caminho de individuação do personagem é identificado como o processo que o protagonista escuta a voz do *self* — ou seja, a voz interior — que o leva para sua verdadeira orientação, seja o seu destino ou alguém que o leve até ele.

Essa estrutura é replicada ao longo de décadas nos mais diferentes filmes, como nos longas do *Universo Cinematográfico da Marvel*, em *Star Wars* (1993) ou *Shrek* (2001).

De tal modo, é preciso listar todas as etapas postas na Jornada do Herói — que vai, no futuro, mudar a forma como as animações da Disney são pensadas, estruturadas e produzidas.

O primeiro ato da trama é intitulado de “A partida” e abarca cinco estágios: “O chamado da aventura”, “A recusa do chamado”, “O auxílio sobrenatural”, “A passagem pelo primeiro limiar” e o “O ventre da baleia”.

O primeiro deles, segundo Campbell (2007), marca o encontro do protagonista da história com o mundo ordinário — ou seja, quando o espectador conhece o mundo cotidiano daquele herói. Logo depois, algo inesperado acontece neste ambiente familiar do personagem, como o surgimento de um desconhecido ou um acidente. Nas palavras do autor:

Esse primeiro estágio da jornada mitológica - que denominamos aqui "o chamado da aventura" - significa que o destino convocou o herói e transferiu-lhe o centro de gravidade do seio da sociedade para uma região desconhecida. Essa fatídica região dos tesouros e dos perigos pode ser representada sob várias formas: como uma terra distante, uma floresta, um reino subterrâneo, a parte inferior das ondas, a parte superior do céu, uma ilha secreta, o topo de uma elevada montanha ou um profundo estado onírico. Mas sempre é um lugar habitado por seres estranhamente fluídos e polimorfos, tormentos inimagináveis, façanhas sobre-humanas e delícias impossíveis (CAMPBELL, 2007, p. 66).

Na sequência, o público acompanha a mudança de cenário — seja essa mudança física ou de perspectiva — sendo este ambiente onde a trama principal irá acontecer, chamado de “mundo desconhecido”. Nele, é preciso que o protagonista deixe de lado seus laços mais próximos numa espécie de sacrifício pessoal para conquistar aquilo que, ao mesmo tempo, lhe atrai, mas também o assusta. É este momento, para Campbell (2007), que finaliza “O chamado da aventura” para iniciar “A recusa do chamado”. Aqui, é quando o herói passa por dúvidas quanto aceitar ou não o desafio, seja porque não possui o que considera necessário para cumprir a missão, ou porque não se sente preparado o suficiente.

A partir daí, ele vive o “O auxílio sobrenatural”, quando conhece uma espécie de mentor capaz de lhe treinar e de entregar conselhos e outros objetos para que o personagem consiga avançar na sua jornada. É o que acontece, por exemplo, na relação entre Peter Parker (Homem-Aranha) e Tony Stark (Homem de Ferro) na trilogia recente do Cabeça de Teia, quando Stark ajuda Peter a adquirir as habilidades que vão além dos poderes de herói; assim como também acontece com a Cinderela e a Fada Madrinha, na animação da Disney, quando

a princesa ganha um vestido, uma carruagem e outros itens mágicos para continuar sua Jornada do Herói.

Na sequência, acontece “A passagem pelo primeiro limiar”, quando vemos o personagem deixando seu mundo cotidiano para trás e adentrando no desconhecido, onde vive, em alguns casos, o perigo. O que finaliza o primeiro ato é “O ventre da baleia”, resumido por Campbell (2007):

A ideia de que a passagem do limiar mágico é uma passagem para uma esfera de renascimento é simbolizada na imagem mundial do útero, ou ventre da baleia. O herói em lugar de conquistar ou aplacar a força do limiar, é jogado no desconhecido, dando a impressão que morreu (CAMPBELL, 2007, p. 91).

O segundo ato, “A iniciação”, é conhecido como o estágio da provação. Ele é formado pelo: “O caminho de provas”, “O encontro com a deusa”, “A mulher como tentação”, “A sintonia com o pai”, “A apoteose” e “A benção última”.

Em resumo, acontece quando o personagem cruza os primeiros passos da consolidação do pensamento de aceitar que não é mais o mesmo, e sim que adquiriu uma nova identidade e que é colocado para ser testado fisicamente e emocionalmente. É aqui que ele conhece seu “time” e enfrenta seus primeiros inimigos, além de quase morrer para renascer como aquele que foi predestinado a ser.

Tendo cruzado o limiar, o herói caminha por uma paisagem onírica povoada por formas curiosamente fluidas e ambíguas, na qual deve sobreviver a uma sucessão de provas. Essa é a fase favorita do mito-aventura. Ela produziu uma literatura mundial plena de testes e provações miraculosos. O herói é auxiliado, de forma encoberta pelo conselho, pelos amuletos e pelos agentes secretos do auxiliar sobrenatural que havia encontrado antes de penetrar nessa região. Ou, talvez, ele aqui descubra, pela primeira vez, que existe um poder benigno, em toda parte, que o sustenta em sua passagem sobre-humana (CAMPBELL, 2007, p. 102).

No terceiro e último ato, “Transformações do herói” — com “A recusa do retorno”, “A fuga mágica”, “O resgate com ajuda externa”, “A passagem pelo limiar do retorno” ou retorno ao mundo cotidiano, “Senhor dos dois mundos” e “Liberdade para viver —, o protagonista, enfim, irá triunfar. E após largar tudo para encarar a jornada de sacrifícios, encarando obstáculos e desafios pessoais, contando com seu grupo de amigos — ou mentores —, ele volta para o seu mundo comum como um novo “eu”.

Terminada a busca do herói, por meio da penetração da fonte, ou por intermédio da graça de alguma personificação masculina ou feminina, humana ou animal, o aventureiro deve ainda retornar com o seu troféu transmutador da vida. O círculo completo, a norma do monomito, requer que o herói inicie agora o trabalho de trazer os símbolos da sabedoria, o Velocino de Ouro, ou a princesa adormecida, de volta ao

reino humano, onde a benção alcançada pode servir a renovação da comunidade, da nação, do planeta ou dos dez mil mundos (CAMPBELL, 2007, p. 195).

Este retorno, no entanto, nem sempre acontece. Isso porque não é sempre que o protagonista quer abrir mão do que construiu para simplesmente voltar e deixar para trás o novo mundo. Acontece, também, quando ele não consegue retornar devido aos esforços dos vilões, precisando ser retirado por uma outra força externa.

Quando finalmente volta à terra natal, ele pode criar um caminho entre os dois mundos como parte da sua subjetividade. Enquanto lida com a readaptação, ele ganha o título de “Senhor dos dois mundos”, que Campbell (2007) define como:

A liberdade de ir e vir pela linha que divide os mundos, de passar da perspectiva da aparição no tempo para a perspectiva do profundo casual e vice-versa – que não contamina os princípios de uma com os da outra e, no entanto, permite a mente o conhecimento de uma delas em virtude do conhecimento da outra – é o talento do mestre (CAMPBELL, 2007, p. 225).

Será trabalhado, agora, uma das adaptações da Jornada do Herói de Campbell, que viu à luz através da argumentação do autor e roteirista Christopher Vogler, uma das mentes que já trabalhou na Disney Animation.

4.1.2. A Jornada do Herói das animações da Disney

Quem cresceu assistindo as animações da Disney nas últimas quatro décadas tem para si, geralmente, uma Era do estúdio favorita: a da Renascença (1989-1999), com sucessos como *A Pequena Sereia* (1989) e *O Rei Leão* (1994). A razão para unanimidade, no entanto, não é incomum. Ela deriva das semelhanças das animações, que apesar de terem tramas completamente diversas umas das outras, possuem recursos narrativos parecidos.

Isso aconteceu, principalmente, por causa de um nome: Christopher Vogler. No final dos anos 80, com o estúdio passando por uma má fase criativa e financeira (já abordada em tópico anterior), o roteirista escreveu um texto, intitulado de *A Practical Guide to The Hero With a Thousand Faces* (*Um guia prático para o herói de milhares de faces* — tradução nossa) para guiar os funcionários da Disney na construção de novas animações para colocá-la de volta aos holofotes positivos.

O resultado fez Vogler ter seu nome consolidado na história do estúdio do Mickey, fazendo com que, no ano de 1998, abrisse os seus segredos no livro *Jornada do Escritor: Estrutura Mítica para Escritores*, o qual servirá como base para explicar o outro ponto metodológico da análise fílmica desta pesquisa.

Mas Vogler não abandonou a Jornada de Herói de Campbell. Ele, inclusive, trata estes padrões como “verdadeiros mapas da psique”, capazes de criar um apelo entre os espectadores porque derivam de um consciente coletivo.

O que o roteirista fez foi adaptar as 19 etapas da Jornada do Herói para sintetizá-las em 12 estágios — ainda em três atos. Como a Jornada do Herói só foi adaptada e não refeita, traremos as principais mudanças da teoria proposta pelo executivo, de modo a não ficar repetitivo. A comparação entre as duas jornadas é possível ser vista na Figura 13, onde o círculo interno representa a Jornada reescrita por Vogler.

Figura 13 – Jornada de Vogler (2006)



Fonte: On fairy-stories. Disponível em:

<<https://tolkienista.com/2020/02/21/desmistificando-a-jornada-do-heroi-em-j-r-r-tolkien/>>. Acesso em: 21 nov. 2024.

O ponto de partida da história, agora, foi intitulado de “O Mundo Comum”. É o ponto da trama onde o espectador conhece o mundo cotidiano do protagonista e já o contrasta com o mundo mágico desconhecido. A diferença é que Vogler (2006) usou da exemplificação de filmes já conhecidos pela equipe de produção. Um deles aconteceu através da história de Dorothy, de *O Mágico de Oz* (1939).

Eu me refiro muito a *O Mágico de Oz* por ser um filme clássico, que a maioria das pessoas viu e conhece, e porque apresenta uma Jornada de Herói bem típica, com estágios claramente delineados. Também traz um grau surpreendente de profundidade psicológica, podendo ser lido não apenas como um conto de fadas de uma menininha tentando voltar para casa, mas também como metáfora de uma personalidade tentando se completar (VOGLER, 2006, p. 105)

Em seguida, no “Chamado à aventura”, o herói é confrontado com um problema ou um desafio a ser cumprido, sendo chamado à aventura, não podendo ficar no ambiente confortável que vive. Deste modo, a trajetória passa a ser baseada no objetivo principal, seja ele libertar um reino ou consolidar um amor de uma vida.

Neste meio tempo, Vogler cita a etapa de insegurança pessoal, intitulada de “Recusa do chamado”. É nela que habita o receio de tudo dar errado e faz com que o personagem principal pense, até mesmo, em desistir. É preciso de um incentivo, seja ele uma situação ou uma outra mente, para fazer com que ele venha a deixar sua inquietação para trás.

Quando ocorre da motivação vir de outros personagens, as animações da Disney, geralmente, atrelam a função de mentor aos chamados *sidekicks* — os ajudantes que ajudam a guiar os heróis ao longo de suas jornadas. Muitas das vezes, eles chegam a roubar os holofotes dos próprios protagonistas, em parte devido ao cuidado e carinho dos criadores na hora de escrevê-los, fazendo com que o público tenha alguns deles como seus personagens favoritos. É o caso de Timão e Pumba (*O Rei Leão*, 1994), Abu (*Aladdin*, 1992) e Dory (*Procurando Nemo*, 2003).

A partir da aceitação do herói após o “Encontro com o Mentor”, ele embarca na sua jornada, entrando na 5ª etapa — denominada por Vogler (2006) como “Travessia do primeiro limiar”. É nela, que finaliza o 1º ato do filme, que o personagem adentra o mundo especial e transmite a sensação ao espectador de que a trama agora decolou.

Na sequência, no estágio “Provas, Aliados e Inimigos”, é a adaptação do herói aos novos desafios, mas também quando o público conhece mais sobre a personalidade dele e como ele reage em meio às situações fora de seu controle.

A próxima fase, a “Aproximação da caverna secreta”, é o momento em que o público vive o momento mais tenso da trama, quando pensa, por um momento, que tudo está perdido após o tropeço do herói, seguindo da etapa da “Provação”.

Neste estágio, o destino do herói atinge o fundo do poço num confronto direto com seu maior medo — é aqui que ele enfrenta a possibilidade de morte e é levado a encarar uma batalha com forças hostis. A Provação é o “momento sombrio” para o público, pois somos mantidos em suspense e tensão, sem saber se nosso personagem viverá ou morrerá (VOGLER, 2006, p. 53).

Mas a tensão dá lugar à êxtase, quando o protagonista alcança o principal objetivo de sua jornada. Essa fase encerra o 2º ato.

Em “O caminho de volta”, é o retorno do herói para casa. No entanto, essa volta não é calma. Pelo contrário, é marcada por perseguições e cenas que deixam o público tenso, tendo que vivenciar a sensação de vida e morte do protagonista mais uma vez no estágio “A ressurreição”. Nela, os vilões e os principais obstáculos são finalmente vencidos.

Com tudo resolvido, o protagonista tem seu retorno para o mundo cotidiano na etapa “Retorno com o elixir”, que encerra o terceiro e último ato da aventura. O elixir pode ser algo mágico, como uma cura ou algo atrelado a algum poder, mas também pode ser o simples processo de amadurecimento do personagem, que será útil para a sociedade em que vive.

Vogler (2006), ainda, frisa que as 12 etapas da sua visão da Jornada do Herói não precisam ser replicadas com exatidão, podendo acontecer em ordens diversas. Isso porque o que faz o seu método ter valor não é o simples padrão, mas os valores nele contido e as imagens sequenciais presentes no imaginário do espectador.

Deste modo, um dos títulos da Era da Renascença influenciados pelo trabalho de Vogler foi *O Rei Leão* (1994). Sem dúvidas, o papel do roteirista, que foi convocado para revisar o projeto — à época, ainda intitulado de *O Rei da Selva* —, influenciou na forma como ele ganhou vida. Uma das grandes tarefas foi traçar uma comparação entre a Jornada do Herói em *Hamlet* (grande inspiração para animação) e no filme de Simba, além de traçar frases memoráveis que os responsáveis pelo *O Rei Leão* utilizaram para evocar conexões shakespearianas. A importância de Vogler nos bastidores da animação será trabalhada na análise fílmica do longa.

4.2. O som como recurso narrativo

Como já citado em uma subseção específica desta pesquisa, a Disney costuma trabalhar com sete tipos de canções em suas obras animadas musicais, sendo todas estas importantes para a narrativa do filme. Segundo Surrell (2009), são elas:

1. **Canção “hino”**: resume o sentimento e o tema central da animação. Como *Família Madrigal* (*Encanto*, 2021), *Os Sons de Notre Dame* (*O Corcunda de Notre Dame*, 1996) e *An Innocent Warrior* (*Moana*, 2016);
2. **Canção “I Want”**: responsável por apresentar os desejos e as principais inquietudes do protagonista. Exemplos: *Quase Lá* (*A Princesa e o Sapo*, 2009), *Imagem* (*Mulan*, 1998), *Quando a Minha Vida vai Começar?* (*Enrolados*, 2010);

3. **Canção de entretenimento:** inserida na trama com o objetivo de tirar risadas da plateia e deixar as pessoas mais leves, geralmente entre momentos de tensão. Exemplos: *Nunca Teve Um Amigo Assim* (*Aladdin*, 1992), *Seja Nossa Convidada* (*Bela e a Fera*, 1991), *Com o Tempo* (*Frozen 2*, 2020) e *Não Falamos do Bruno* (*Encanto*, 2021);
4. **Canção de amor:** como o nome prevê, são faixas com letras afetivas e significativas, não sendo somente entre casais, mas incluindo também, por exemplo, laços familiares. Exemplos: *No Meu Coração Você Vai Sempre Estar* (*Tarzan*, 1999), *Dos Oruguitas* (*Encanto*, 2021), *Se Eu Não Te Encontrasse* (*Pocahontas*, 1995) e *Era Uma Vez No Sonho* (*A Bela Adormecida*, 1959)
5. **Canção do vilão:** quando os antagonistas tem um grande e ousado número para cantar suas intenções malignas. Exemplo: *Pobres Corações Infelizes* (*A Pequena Sereia*, 1989), *Sua Mãe Sabe Mais* (*Enrolados*, 2010), *Gaston* (*A Bela e a Fera*, 1991) e *Cruela Cruel* (*101 Dálmatas*, 1961);
6. **Canção de exposição:** identificadas pela Disney como “reprises”, são canções que retomam um sentimento antigo, geralmente com o mesmo tema da canção “*I Want*”. Exemplo: *Dois Mundos (reprise)* (*Tarzan*, 1999), *Uma Vez na Eternidade (reprise)* (*Frozen: Uma Aventura Congelante*, 2013), *Canção Ancestral* (*Moana: Um Mar de Aventuras*, 2016) e *Parte do Seu Mundo (reprise)* (*A Pequena Sereia*, 1989);
7. **Canção motivadora:** quando o protagonista é exposto a uma situação complicada e precisa vencer suas limitações para vencer. Exemplo: *No Way Out* (*Irmão Urso*, 2003), *Fazer O Que É Melhor* (*Frozen 2*, 2021) e *Encanto da Cura* (*Enrolados*, 2010).

Na trilha sonora de *O Rei Leão* (1994), produzida por Hans Zimmer e com letras de Elton John e Tim Rice, há a presença de cinco canções: *Ciclo Sem Fim*, *O Que Eu Quero Mais É Ser Rei*, *Se Preparem*, *Hatuna Matata* e *Nesta Noite O Amor Chegou*. No Brasil, a direção musical foi de Marcelo Coutinho.

Todas elas serão catalogadas de acordo com o padrão listado por Surrell, além de serem analisadas como foram postas na narrativa.

O outro ponto referente a técnica sonora que será objeto de estudo será o *leitmotiv* da animação - isto é, o tema principal tocado e moldado ao longo do filme.

O leitmotiv, independente do fato de poder representar um som preciso e fixo, identificável por um nome (o tema de Casanova, o tema da solidão), encarna o real movimento da repetição, que, dentro da sequência de imagens e sons próprios ao cinema, desenha e delimita pouco a pouco um objeto, um centro. Ele garante ao

tecido musical um tipo de elasticidade e de fluidez, característica dos sonhos.
(BAPTISTA, 2007)

É a técnica que cria na cabeça do espectador a ideia de familiaridade com determinado personagem, objeto ou local. A exemplo de *Quando a Minha Vida Vai Começar (reprise)*, de *Enrolados* (2010), quando a melodia se repete para evocar os sentimentos da protagonista em relação ao já cantado na canção “*I want*”.

5 O REI LEÃO (1994)

“Olhe para dentro de você. Você é muito mais do que pensa que é. Você tem que ocupar o seu lugar no ciclo da vida.”

(ALLERS; MINKOFF, 1994)

Não é difícil encontrar pessoas que cresceram ao som de *Hatuna Matata* e com o sonho de conhecer leões. A expressão em suaíli e a paixão pelos animais da savana africana está, há três décadas, no coração dos fãs de *O Rei Leão* (1994), animação norte-americana da Disney Animation.

A produção acompanha a jornada épica do ciclo da vida de Simba, o pequeno leão herdeiro das Terras do Reino. Quando o sol se põe para o rei Mufasa, o jovem é forçado a crescer. Culpado pela morte do pai, Simba foge e vive às margens do reino, em companhia de dois engraçados animais, o javali Pumba e o suricato Timão. Eles ensinam ao leão uma valiosa lição de vida.

Enquanto tenta esquecer quem ele é, Simba é confrontado a lembrar de seu passado. Na jornada de autodescoberta, ele encontra seu primeiro e verdadeiro amor, revive traumas do passado e decide voltar para assumir o trono antes que sua família de leões e outros animais morram de fome em um reinado autoritário comandado por um velho conhecido, que conta com a ajuda de hienas antes exiladas.

Trinta anos depois de seu lançamento, é simples dizer que *O Rei Leão* foi um sucesso. Afinal, o filme musical arrecadou mais de US\$ 771 milhões apenas no seu lançamento original — US\$ 981 milhões³³ após novas janelas de exibição —, o que garantiu ao título, à época, o posto de maior bilheteria da história do cinema de animação.

Até então, apesar de existir um catálogo imenso de clássicos animados, esses longas não tinham um alcance muito grande quando comparados com os maiores sucessos do cinema. Com *O Rei Leão*, Hollywood viu que era possível ter uma grande bilheteria com desenho animado. Na visão de Don Hahn³⁴, produtor do filme, isso era espantoso porque a indústria não tinha pensado, desde *A Branca de Neve e os Sete Anões* (1937), que era possível produzir uma animação *blockbuster*³⁵.

Mas antes disso, nem a própria Disney acreditava que o longa de um leão em luto iria chamar tamanha atenção. Experimentando o sucesso com *A Pequena Sereia* (1989) e *A Bela e*

³³ Disponível em <<https://www.boxofficemojo.com/title/tt0110357/>> Acesso em: 11 nov. 2024.

³⁴ ALLERS; MINKOFF, 1994

³⁵ Termo dado aos arrasa-quarteirões — filmes populares e bem-sucedidos financeiramente

a *Fera* (1991), o caminho pensado pelo estúdio era continuar produzindo histórias de princesa. Por isso, Jeffrey Katzenberg (presidente da Disney na época) apostava todas as fichas em *Pocahontas* (1995).

Jeffrey [Katzenberg] nos chamou para uma reunião, e lá estava toda equipe de *Pocahontas* e *O Rei Leão*. E Jeffrey disse: '*Pocahontas* é um sucesso! É *West Side Story* (1961). É *Romeu e Julieta* (1968) com nativos americanos. Um sucesso! *O Rei Leão*, por outro lado, é um teste. Não sabemos se alguém irá querer assisti-lo'³⁶.

A resposta, todavia, foi dada pelo público — não que *Pocahontas* tenha sido um fracasso. Pelo contrário, conseguiu uma receita de \$346 milhões³⁷. Mas nada comparado ao sucesso de *O Rei Leão*, que se tornou a gênese criativa mais complexa de qualquer filme da Disney (CHANDLER, 2018).

Hoje, o filme carrega um legado para a história do estúdio. O carinho de quem trabalhou na produção e os esforços para torná-la única e marcante são partes responsáveis pelo enorme sucesso que se manteve ao longo dos anos.

A grande aceitação refletiu também na venda de produtos licenciados, livros, sequências diretas para *home entertainment*³⁸ e músicas, que entraram nas casas das pessoas e as acompanham em diferentes momentos da vida.

Em 1997, a animação ganhou uma versão de palco na Broadway, dirigida por Julie Taymor. Ela conta que não esperava ser convidada pela Disney por não ter tido, à época, um grande sucesso comercial. Taymor venceu o Tony Awards de Melhor Direção por seu trabalho, que está em cartaz há quase 30 anos e já arrecadou US\$ 9 bilhões ao redor do mundo³⁹.

A última produção da franquia lançada nos cinemas foi o *remake* da animação original, intitulada com o mesmo nome, que estreou no ano de 2019 — nesta leva da Disney em repaginar os clássicos. Dirigido por Jon Favreau, *O Rei Leão* (2019) é uma releitura que utiliza de ferramentas digitais de ponta para buscar o fotorrealismo, inspirado em documentários de animais — uma das ideias apresentadas para a animação clássica, que será melhor explorada na subseção seguinte. Devido ao sucesso estrondoso (US\$ 1,66 bilhão⁴⁰), um novo filme nos mesmos moldes chegará aos cinemas em dezembro de 2024, o qual irá

³⁶ ALLERS; MINKOFF, 1994

³⁷ Disponível em <<https://www.boxofficemojo.com/title/tt0114148/>> Acesso em: 11 nov. 2024.

³⁸ VHS, DVD e Blu-ray

³⁹ Dados da Vanity Fair. Disponível em:

<<https://www.vanityfair.com/hollywood/2020/10/how-the-lion-king-became-a-dollar9-billion-broadway-smash>> Acesso em: 27 out. 2024

⁴⁰ Disponível em : <https://www.boxofficemojo.com/title/tt6105098/?ref_=bo_se_r_3>. Acesso em: 25 out. 2024

explorar o passado de Mufasa, que foi de um filhote órfão até o topo do reinado das Terras do Reino.

Figura 14 – *O Rei Leão* (2019)



Fonte: D23. Disponível em: <d23.com/a-to-z/lion-king-the-live-action-film/>. Acesso em: 17 nov. 2024.

Antes da análise sobre a narrativa e a trilha sonora de *O Rei Leão* (1994), é preciso fazer uma volta aos bastidores da Disney Animation para contar a origem da trama e da produção musical cercadas de reviravoltas, inspirações pessoais e a vontade da equipe em produzir uma animação, desacreditada pelo estúdio, mas que seria capaz de revolucionar a indústria.

Como a animação é uma arte construída como um mosaico — isto é, peça a peça —, é necessário entender os processos não só para lembrar o trabalho das pessoas por trás da produção, que são, em quase todos os casos, invisíveis aos olhos da grande massa, mas também para ajudar na análise do objetivo principal desta pesquisa: entender, através da jornada do herói e das canções, como a trilha sonora do filme ajuda a construir a narrativa. Serão tomados como base os documentários *Pride of The Lion King* e *The Lion King: A Memoir with Don Hahn*, ambos produzidos pela Disney, que contém entrevistas com as pessoas envolvidas na criação de *O Rei Leão* (1994).

5.1. Bastidores

O ano era 1988 quando Jeffrey Katzenberg (presidente da Walt Disney Studios de 1984-1994), Roy E. Disney (sobrinho de Walt) e Peter Schneider (presidente da Disney Animation de 1985-1999) estavam na Europa em uma conferência de imprensa para divulgar *Oliver e sua Turma* (1988). Entre uma entrevista e outra, surgiu um assunto sobre a África, e

Katzenberg compartilhou a vontade de fazer uma animação sobre sua própria jornada de amadurecimento. “A história surgiu de uma experiência que aconteceu comigo, que era sobre crescer. O momento das nossas vidas que passamos de crianças a adultos” (THE Lion King, 1994). Roy Disney acrescentou: “é sobre saber quem você é, bem dentro de você, e aprender a ser fiel a isso e não abandonar suas responsabilidades”⁴¹.

A produção — na época, com o título de *O Rei da Selva* — começou com um trabalho de campo no continente africano, presentes, na equipe de viagem, os diretores escalados Roger Allers e George Scribner. Para Allers, ter visitado o local e poder ter visualizado o jogo de vida e morte das criaturas ajudaram a criar uma forte ligação com o local.

Por outro lado, o embate entre os diretores começou a surgir. Enquanto Scribner queria mostrar a natureza selvagem e predatória, com uma pegada mais naturalista e inspirada nos documentários animais do National Geographic, Allers discordava e prezava pelo tom mais familiar. O que eles concordaram era em utilizar a música africana, fosse ela tradicional ou moderna. Como a ideia de ser um musical já estava definida e que Tim Rice (*A Bela e a Fera* e *Aladdin*) seria um dos compositores, bastava definir o outro nome que iria assinar as canções. O nome escolhido foi o do cantor Elton John.

Quem não curtiu a ideia foi o co-diretor George Scribner, que expressou sua decepção com a música de Elton John, e isso fez a Disney tomar a decisão de tirá-lo do cargo. No lugar dele, assumiu Rob Minkoff — que refez o filme inteiro, ainda intitulado de *O Rei da Selva*.

No processo de reescrita, o roteiro de Linda Woolverton, Irene Mecchi e Jonathan Roberts buscou inspiração em elementos de *Bambi* (1942) — do próprio estúdio — e *Hamlet* (1623), de William Shakespeare. Christopher Vogler, grande nome da Era da Renascença por traçar um modelo de construção da trama, que foi aplicado em diversos filmes de sucesso do estúdio — já citado nesta pesquisa —, esteve presente em algumas das reuniões entre membros da equipe para discutir os pontos centrais. Ele resumiu as inspirações de narrativas:

O Rei Leão tinha elementos de *Bambi* (1942), mas ficou mais rico e complexo ao adotar alguns elementos da trama de *Hamlet* (1623). Entre eles, o tio invejoso que elimina o pai do herói e assume injustamente o trono, e um jovem herói despreparado, que aos poucos ganha força e contra-ataca. (VOGLER, 2006)

O processo da animação era mantido por uma equipe secundária do estúdio, já que os principais nomes foram alocados para produção de *Pocahontas* (1995). Poucas pessoas optaram por produzir a história de Simba, como o animador Tony Bancroft: “Tínhamos

⁴¹ THE Lion King, 1994

aquela ajuda combativa de querer mostrar o nosso valor. Creio que isso beneficiou o filme”⁴². Esse sentimento resultou em uma equipe faminta e competitiva para fazer da obra um sucesso.

Para animar os leões, a equipe foi posta em uma sala com uma alcateia de diversas idades, onde os animadores tiveram a oportunidade de ver como eles interagiam e se movimentavam. Hahn (1994) classificou a iniciativa como revolucionária:

Havia um sujeito chamado Jim Fowler, astro do programa de natureza *Mutual of Omaha's Wild Kingdom*. Chamamos Jim e ele trouxe grandes felinos ao estúdio. Parecia a África em Burbank. Foi algo revolucionário para os animadores porque, agora, ao invés de desenhar a partir de algo abstrato, eles podiam se sentar na frente desses felinos e sentir o tamanho, o calor e o poder desses animais, o que faz muita diferença (THE Lion King, 1994)

Uma das cenas mais marcantes pelo público é a aparição do fantasma de Mufasa para Simba, momento crucial do filme que quase não entra no corte final por ter sido rejeitada inicialmente por Roger Allers. Chris Sanders foi o responsável pelo *storyboard* dessa sequência e precisou passar a noite acordado para chegar na ideia aceita pelos diretores. O supervisor de animação do Scar, Andreas Deja, lembra quando viu o trecho pela primeira vez: “as palavras eram tão fortes. Depois, eu vi em uma exibição teste [...] e fiquei totalmente convencido. Não era mais um filme B [em alusão a comparação com *Pocahontas*]. Era um filme de primeira”⁴³.

Após as letras das canções ficarem prontas, era hora de compor as faixas. Hans Zimmer foi o responsável e precisou revisitar a dor interna da perda do pai para entregar o melhor de si, deixando o tema do luto do filme — do Simba em relação ao Mufasa — ainda mais convincente.

O meu pai morreu quando eu era muito novo e eu tive um daqueles momentos loucos em que eu percebi que tinha de lidar com isso neste filme, porque só é possível compor música fazendo com o coração. Não conheço outro modo de fazer e não creio que haja alguma técnica. Portanto, isso me levou para alguns lugares pesados (THE Lion King, 1994)

Durante a produção, Zimmer teve a ideia de contar com elementos da África nas canções, seja através do coro de nativos ou de instrumentos característicos daquela região. É aí que surge o nome de Lebo M., o cantor e compositor sul-africano responsável pelos vocais da abertura do filme em *Ciclo Sem Fim*, gravados em um único *take*⁴⁴.

⁴² PRIDE of The Lion King, 1994

⁴³ THE Lion King, 1994

⁴⁴ PRIDE of The Lion King, 1994

A reação dentro dos corredores do estúdio foi tão positiva e surpreendente, que os diretores decidiram colocar a cena musical inicial no trailer que foi aos cinemas. A esta altura, o nome do filme não era mais *O Rei da Selva* — até porque não havia selva alguma no filme. Ele virou *O Rei Leão*.

Pusemos ela no cinema. Isto é fora do comum. Pusemos no cinema com, pelo menos, seis meses, se não mais, antes do filme. A canção toda. E acabava com aquele grande logotipo de *O Rei Leão*. E eu acho que isso nos deu uma ideia, porque sempre que as pessoas viam, ficavam entusiasmadas com o filme (PRIDE of The Lion King, 1994)

Por outro lado, a canção *Can You Feel The Love Tonight* (*Neste Noite O Amor Chegou*, na versão dublada) gerou discussão e dor de cabeça internamente. Isso porque, após Elton John ter escrito a letra, os diretores Roger Allers e Rob Minkoff decidiram fazer uma espécie de paródia, com Timão e Pumba cantando por toda a faixa. A ideia não foi comunicada ao astro pop, que percebeu durante uma exibição teste que sua balada romântica havia virado uma comédia.

Elton assistiu a exibição. Perto da metade do filme, eu percebi: “Sabe, esquecemos de contar a ele [Elton] que mudamos a balada romântica completamente”. Elton tinha escrito *Can You Feel The Love Tonight* no estilo de canção de amor da Disney, e estávamos tentando ser diferentes. Então, dissemos: “Vamos fazer Timão e Pumba cantá-la como uma espécie de paródia. Quando o filme acabou e nos viramos, muito calmo e controlado, ele disse: “Acho que arruinaram o filme” (THE Lion King, 1994).

A decisão de voltar ao molde original e narrar o sentimento romântico entre Simba e seu velho amor ganhou o público e a crítica, com a música saindo como vencedora de Melhor Canção Original na 67ª cerimônia do Oscar. Na mesma categoria, também estavam *Circle Of Life* (Ciclo Sem Fim) e *Hatuna Matata*.

A combinação dos talentos de Hans Zimmer, Elton John e Tim Rice também fizeram o álbum musical do filme — que fez o espectador sentir a África através dos efeitos, sons e letras — levar Melhor Trilha Sonora.

A produção foi finalizada, mas restava a dúvida se daria resultado. Era um momento que parte dos Estados Unidos lidava com os prejuízos causados por um terremoto, e que a África estava nos holofotes devido a queda do apartheid⁴⁵ — com Lebo retornando, inclusive, à África do Sul para votar pela primeira vez. No entanto, não havia mais o que fazer e a preocupação logo sumiu. Era hora do show e de colher os frutos de um trabalho feito por um time que tinha a clara intenção de entregar uma animação que entraria na história do estúdio.

⁴⁵ Regime de segregação racial

5.2. Análise

5.2.1. *Ciclo Sem Fim*

Tela preta. No áudio, o barulho de animais e de ventos naturais. É assim que começa *O Rei Leão* (1994), com a logo da Walt Disney Animation aparecendo em meio a escuridão. Em sequência, o primeiro frame do filme é o nascer do sol na savana africana, deixando as sombras serem tomadas pela chegada do amanhecer, acompanhada da primeira e clássica canção do filme: *Ciclo Sem Fim* (*Circle Of Life*, no original).

Basta as primeiras palavras da música para o espectador perceber que não se trata mais de um filme urbano nos Estados Unidos ou na Europa, e sim no deserto da África. Isso porque a música inicia-se com a interpretação potente de Lebo M. e de um coro de sul-africanos. Apesar do filme ter sido dublado para línguas diferentes, o trecho em Zulu acompanha todas as versões, independente de qual seja assistida, como uma espécie de tributo à cultura que inspirou a animação.

Para entender melhor a canção como um tudo, confere a seguir, em tradução livre, o que é cantado de início por Lebo, tirando as repetições: “Aí vem um leão, pai / Ah, sim é um leão / Um leão / Nós vamos conquistar / Um leão e um leopardo vêm a este lugar aberto” (MORAKE, 1994). O trecho é inteiramente ligado ao que é mostrado em cena, com animais diversos reagindo a uma espécie de chamado, indo em direção à Pedra do Rei para testemunhar a chegada de Simba, filho de Mufasa — e futuro rei.

Os versos em português, antes do primeiro refrão, brincam com as palavras e com as ações em tela. “Desde o dia em que ao mundo chegamos / Caminhamos ao rumo do Sol / Há mais coisas para ver / Mais que a imaginação / Muito mais para o tempo permitir” (JONH; RICE, 1994). Neste recorte, duas girafas — aparentemente, mãe e filha — são dois dos animais que seguem ao batizado do filhote de leão. No primeiro momento, a imagem foca no caminhar das duas e, em sequência, usa da iluminação para referenciar “o caminho do sol” através da sobreposição das sombras no corpo. Em seguida, o enfoque é no olhar da girafa caçula para o horizonte, que confirma que “há mais coisas para ver” com uma paisagem da África e dos animais.

A segunda estrofe segue o mesmo estilo. “E são tantos caminhos para se seguir / E lugares para se descobrir / E o Sol a girar sob o azul deste céu / Nos mantém neste rio a fluir”.

No refrão, a música cresce e a cena mostra a grandiosidade do rei Mufasa, posto no topo da Pedra do Reino, com os animais diversos aos arredores inferiores. É nesta parte da

canção que aparecem, também, Zazu e Rafiki - o calau mordomo do rei e o babuíno que lida com espiritualidade, respectivamente. Na cena, claro, não há nenhuma fala, somente o canto da letra escrita por Elton John e Tim Rice: “É o ciclo sem fim que nos guiará / À dor e emoção, pela fé e o amor! / Até encontrar o nosso caminho / Neste ciclo, neste ciclo sem fim!” (JONH; RICE, 1994).

No intervalo entre a repetição do refrão, o espectador vê Simba pela primeira vez — o pequeno filhote de leão sob as patas de Sarabi, a mãe. Rafiki faz a cerimônia e, em uma das cenas memoráveis do longa, pega Simba e mostra-o aos animais, que reverenciam. A música cresce ainda mais, com a exaltação e a celebração dos animais através dos barulhos típicos de cada espécie. No bis de “Até encontrar o nosso caminho”, abre-se um clarão no céu evocando Simba, fazendo com que todos os animais se curvem perante a simbologia da cena. Com um *dolly-out*⁴⁶, o público vê toda composição da imagem, quando repete-se, em seguida, o último verso e encerra-se a canção com uma explosão de som, dando surgimento ao título do filme: ***O Rei Leão***.

Ciclo Sem Fim é uma representação simbólica do nascimento, da sobrevivência e da morte no reino animal, onde as espécies servem de alimento umas às outras no chamado “ciclo da vida” (por isso, no original — *Circle Of Life* — ficou ainda mais fácil de perceber a associação). Nela, mostra a visão de que, na monarquia, cada um tem seu papel bem definido e que todos são liderados por um rei (neste caso, ainda Mufasa), tendo o cargo repassado para o seu filho mais velho somente após a morte.

Dentre os tipos de canções da Disney definidas por Surrell (2009), *Ciclo Sem Fim* é uma música “hino” — isto é, que resume o sentimento e o tema central da animação. Ela apresenta o “Mundo Comum”, primeira etapa da Jornada do Herói de Vogler (2006), que mostra o privilégio e a certeza de que um dia Simba será rei. A canção faz metáfora à caminhada do jovem leão dentro do seu ciclo de amadurecimento, com a letra sugerindo que será um percurso marcado pela dor, emoção, fé e amor, e que terá sempre algo a ser descoberto.

⁴⁶ Movimento de câmera que aumenta a distância do objeto

Figura 15 – *O Rei Leão* (1994)

Fonte: IMDB. Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt0110357/?ref_=tt_mv_close/>. Acesso em: 17 nov. 2024.

Logo na sequência, uma nova tela preta. Das sombras, surge um rato, capturado por um leão com o porte físico oposto ao de Mufasa: magro, de pêlos mais escuros e com uma cicatriz no olho esquerdo. Trata-se de Scar, o irmão do rei. Basta as primeiras falas para perceber que o personagem representa o lado sombrio da trama, com gestos que demonstram um modelo rude de um adulto que transformou suas feridas pessoais em desculpas para a inveja, o cinismo e o sarcasmo.

Na cena, Scar é confrontado por Zazu — um dos *sidekicks* da animação — e Mufasa, em uma interação marcada pela tomada de satisfação em relação à ausência de Scar na cerimônia do nascimento de Simba. De um lado, um irmão que tenta colocar o outro de volta às atividades cotidianas de família. Do outro, um leão marcado pelo ciúme de ter saído do primeiro lugar da fila na sucessão do reinado, ainda que a vaga tenha sido preenchida pelo próprio sobrinho. A tomada é encerrada com a saída sem rumo de Scar após ter deixado um pedido — ou ameaça — ao irmão para que não lhe dê as costas.

5.2.2. Leitmotiv - *This Land*

O leitmotiv (tema musical principal da animação) escolhido por Hans Zimmer foi intitulado *This Land*. Cordas e um coral harmônico ecoam uma lenta marcha fúnebre, um tanto sombria e misteriosa. A faixa acompanha a jornada de crescimento — não só físico, mas pessoal — de Simba durante o filme. Quando a faixa toca pela primeira vez (cena 7'15"-8'10"), as imagens mostram um ambiente de savana coberto por nuvens escuras, chuva

forte, trovões e relâmpagos. Em seguida, Rafiki desenha uma listra nos rabiscos que representam o pequeno Simba na *Árvore da Vida*.

Já no trecho (9'00"-10'09"), a melodia acompanha o diálogo de Simba e Mufasa, o qual o protagonista aprende sua primeira lição: que cresça e amadureça para que esteja apto para assumir o trono quando o tempo de vida de seu pai terminar. Além disso, o jovem leão recebe a ordem de não alcançar as terras que o sol não toca.

5.2.2. *O Que Eu Quero Mais É Ser Rei*

A primeira vez que Simba encontra Scar na animação representa também o primeiro passo do plano do vilão, ainda guardado pela trama. Ao saber que Mufasa não revelou o que tem além das fronteiras do reino, o tio do pequeno revela, logo simulando um arrependimento fajuto, que trata-se de um cemitério de elefantes, mas sem revelar o perigo que ali habita. Ele pediu, mesmo sabendo que seria recusado, que Simba não fosse ao local.

Somos então levados a uma espécie de banho que as leas dão em seus filhotes. É nesta cena que Simba convence Nala, a amiga de mesma idade aparente, a acompanhá-lo até o local proibido. Mas ambos são vigiados por Zazu.

O calau solta que eles são uma semente de romance. Quando eles acham estranho e Simba nega a possibilidade, Zazu diz que não há escolha e que é algo de tradição. O leão não gosta da resposta e rebate em forma de música a liberdade que terá quando assumir o trono. Em *O Que Eu Quero Mais É Ser Rei* (*I Just Can't Wait To Be King*, no original) — a canção “I Want” de ***O Rei Leão***, seguindo a classificação de Vogler (2006) —, Simba revela seu desejo principal, o mesmo do título da canção. Zazu e Nala também tem pequenos versos, nesta que também serve como uma forma de escapatória dos dois leões dos olhares do pássaro.

[Simba] *Quando eu for rei, ninguém vai me vencer em um duelo*

[Zazu] *Eu nunca vi um rei leão sem juba e sem pelo*

[Simba] *A juba que eu vou ter, vai ver, será de arrasar*

E todo mundo vai tremer quando me ouvir urrar

[Zazu] *Mas por enquanto eu digo que não sei*

[Simba] *E o que eu quero mais é ser rei*

[Zazu] *Ainda falta muito pra isso amo, se pensa que...*

[Simba] *Ninguém dizendo*

[Zazu] *Ora quando eu digo que é*

[Nala] *Não faça isso*

[Zazu] *O que eu quero dizer é que*

[Simba] *Ou então, pare com isso*

[Zazu] *Ah, você não imagina*

[Simba e Nala] *Vou dar um sumiço*

[Zazu] *Ah, olha aqui*

[Simba] *Livre pra poder viver*

[Zazu] *Isso não é bem assim*

[Simba] *Pra fazer o que quiser*

[Zazu] *Acho que agora é a hora de a gente conversar*

[Simba] *Reis não tem que ter Calau nenhum pra aconselhar*

[Zazu] *Eu vejo que a monarquia assim vai fracassar*

Eu vou me embora daqui da África

Eu vou me aposentar

Cuidar dessa criança eu não irei

[Simba] *E o que eu quero mais é ser rei*

[Simba] *Olhe pra esquerda*

Olhe pra direita

Pra que lado olhe, eu estou em foco

[Zazu] *Ainda não*

[Coro] *Seus amigos todos vão vibrar*

Quando a boa nova se espalhar

E o novo rei Simba vai reinar

[Simba] *E o que eu quero mais é ser rei (3x)⁴⁷*

É a única cena em que os diretores decidiram mudar as cores da animação para optar por uma paleta mais colorida e lúdica. A decisão acompanha o tom desejado pelos diretores de retratar a inocência de Simba e o entusiasmo de uma criança quando descobre algo novo — neste caso, o cemitério dos elefantes.

Figura 16 – Simba em *O Que Eu Quero Mais É Ser Rei*



Fonte: Lion King Wiki. Disponível em:

<https://lionking.fandom.com/wiki/I_Just_Can%27t_Wait_to_Be_King/>. Acesso em: 17 nov. 2024.

No Cemitério dos Elefantes, o clima muda — com cores mais frias e uma melodia sombria. Enquanto Zazu tenta alertar sobre os riscos por estarem longe do domínio do reino,

⁴⁷ (JONH; RICE, 1994)

Simba diz que ri na cara do perigo. Assim, com risadas em reação direta à fala, surgem Shenzi, Banzai e Ed — três do grupo de hienas que vivem isoladas das demais espécies do reino, sobrevivendo de carniças ao invés de caçarem com honra.

Simba e os amigos tentam fugir, mas ficam sem saída quando entram numa caverna. Próximos da morte, o trio é salvo quando Mufasa aparece de forma heróica e espanta as hienas.

No caminho de volta para casa, Simba fica a sós com o pai. Enquanto caminha, o jovem pisa em um buraco formado pela pegada de Mufasa, quando percebe que tem muito a aprender dada a diferença do tamanho de sua pata para a de seu pai. É a deixa para o *leitmotiv* do filme voltar a tocar, que acompanha a cena de lição de moral e de mais um aprendizado de Simba. O rei fala que sentiu medo de perder o filho, e ele justifica dizendo que só tentou ser valente como ele.

Figura 17 – Pegada de Mufasa e pata de Simba em *O Rei Leão* (1994)



Fonte: Pinterest. Disponível em: <<https://br.pinterest.com/pin/365565694731998155/>>. Acesso em: 17 nov. 2024.

Em sequência, ao ser perguntado se estará sempre junto com o filho, Mufasa ensina algo que aprendeu com o seu pai: “Olhe as estrelas. Os grandes reis do passado olham para nós lá das estrelas. E sempre que se sentir sozinho, procure lembrar que aqueles reis sempre estarão lá para guiá-lo. E eu também estarei” (ALLERS; MINKOFF, 1994).

5.2.3. *Se Preparem*

Quem dá as caras no Cemitério dos Elefantes após o cenário de tensão é Scar. Personagens como ele, ainda que amedrontadores e dramáticos, podem atrair a atenção do público (THOMAS; JOHNSTON, 1995, p. 68). Através de seu carisma, assim como outros

líderes autoritários no mundo real, ele aproveita da sede de vingança das hienas para revelar seu plano através da canção *Se Preparem* — a canção do vilão, seguindo os tipos definidos por Surrell (2006).

Scar evidencia um novo amanhecer na Pedra do Reino e antecipa a vontade de ter um reinado autoritário. É uma clara alusão à história humana, fazendo referência ao Nazismo durante a sequência.

Figura 18 – *Se Preparem*



Fonte: Disney Clips. Disponível em:

<https://www.disneyclips.com/lyrics/lyrics119.html#google_vignette/>. Acesso em: 17 nov. 2024.

As letras de Tim Rice e Elton John utilizam do sarcasmo e do deboche de Scar para sacanear a falta de inteligência das hienas. O leão, então, na primeira parte da música, deixa claro, através de manipulação, que o futuro será próspero se elas o seguirem.

*Eu sei que sua inteligência nunca foi nem será generosa
Mas preste atenção com paciência nas minhas palavras preciosas
Quem presta atenção se concentra, pois quero que fiquem cientes
Que quando um rei sai, outro entra
E é a razão para ficarem contentes*

*Se preparem para ter nova vida
Uma vida sensacional
Chegou nova era, a velha já era
[Hienas] E a gente, onde fica?
[Scar] Já tudo se explica*

*Por sua presença, terão recompensa
Quando eu ocupar o meu trono
Injustiças farei com que parem
Se preparem (JONH; RICE, 1994)*

As hienas não souberam para o quê devem se preparar. Scar, então, sob uma rocha que lembra um palanque político, revela que irão matar Scar e Simba, tornando-se rei e

prometendo sanar injustiças. Isso basta para elas ficarem eufóricas, mesmo sem maiores explicações, fatos ou provas de que dará certo. “Eu serei rei, fiquem comigo e jamais sentirão fome outra vez / [Hiena] Êe! Viva / Vida longa ao rei” (JONH; RICE, 1994).

O Cemitério de Elefantes é transformado em um campo de concentração com marchas, em um cenário coberto por enxofre — associação a uma simbologia infernal, sendo a chama amarela defumada a luz considerada o orgulho de Lúcifer (CHEVALIER; GUEERBRANTE, 1986) — e pelo fogo (no imaginário popular, o inferno). É a celebração da solenidade de que Scar é o novo líder das hienas e que irá buscar livrá-las do poder de Mufasa.

[Hienas] *O rei é um bom camarada
E o povo vai logo adorar*
[Scar] *Vocês que serão mais amados
Farão tudo que eu tramar*

*Vou distribuir prêmios caros
Pra amigos que estejam a fim
Mas quero deixar muito claro
Não vão comer nada sem mim*

*Se preparem para o golpe do século
Se preparem para a trama sombria
Bem premeditada (a comer)
E bem calculada (muito mais)
Um rei rejeitado (toda vez)
Será coroado (sem parar)*

*Por isso eu disputo
E por isso eu luto
O trono terá que ser meu!
Que os amigos não me desamparem
Se preparem! (JONH; RICE, 1994)*

Logo após a cena da exposição do vilão, há um corte de tempo e o filme coloca Scar frente ao Simba, sinalizando que ele está pondo seu plano em prática. O tio informa que Mufasa guarda uma surpresa para o filho e pede para o pequeno leão esperar em cima de uma pedra em uma depressão inabitável. Antes de Scar deixá-lo, Simba pergunta se irá gostar da surpresa, quando recebe a resposta: “Ela será de matar!” (ALLERS; MINKOFF, 1994).

Eis que as hienas despertam a debandada de milhares de gnus, que descem a depressão e colocam a vida de Simba em perigo. Scar avisa Mufasa que seu filho corre risco de vida — como parte do esquema planejado. Enquanto o rei se mete no meio da debandada para tentar salvar Simba, Scar derruba Zazu, deixando-o desacordado. As imagens dão uma sensação de tremida devido ao impacto dos gnus no solo, e a trilha deixa a cena ainda mais tensa.

Quando Mufasa consegue pôr Simba em segurança e tenta subir do precipício, ele pede ao irmão para salvá-lo. Scar, no entanto, coloca as garras em Mufasa e, antes de

derrubá-lo a morte, manda o recado: “Vida longa ao rei” (ALLERS; MINKOFF, 1994). Quando Simba encontra o pai no chão, ele ainda tenta animá-lo, mas percebe que ele está sem vida. O *leitmotiv This Land* volta a tocar para simbolizar o sentimento do pequeno e aumentar a dramaticidade da cena.

Scar aproxima-se de Simba e apesar de, em um primeiro momento, usar do sarcasmo para tentar transmitir conforto, logo em seguida não pensa duas vezes em plantar a ideia de culpa na cabeça do jovem leão, além de sugerir que fugisse para se livrar de supostos comentários de sua alcateia. E é o que Simba faz. Ainda que as hienas tenham tentado alcançá-lo para matá-lo após a ordem de Scar, ele consegue escapar.

Na perspectiva da Jornada do Herói de Vogler (2006), este é o momento em que Simba deixa seu “Mundo comum”, marcando sua morte simbólica como herói — e, também, o fim do 1º ato do filme.

5.2.3. *Hatuna Matata*

Longe de casa e com medo e culpa, Simba é encontrado por um javali e um suricato: Timão e Pumba, respectivamente. São eles que se tornam mentores do leão em luto e ensinam o que ele precisa para ser libertado da dor. “Quando o mundo vira as costas para você, você vira as costas para o mundo” (ALLERS; MINKOFF, 1994).

Este segundo estágio é chamado, segundo a classificação de Vogler (2006), de “A Travessa para o Primeiro Limiar”, sendo a ida ao mundo especial — o ambiente de fauna e flora invejáveis, longe das responsabilidades das Terras do Reino — pela primeira vez.

Em *Hatuna Matata* (significa “não há problemas⁴⁸), Timão e Pumba ensinam uma filosofia de vida a Simba, que canta junto da dupla. No número musical de entretenimento — para Surrell (2009), inserido para deixar o público mais leve e aliviar o momento de tensão —, os anos passam e Simba cresce.

[Timão] *Hatuna Matata é lindo dizer*
 [Pumba] *Hatuna matata, sim vai entender*
 [Timão e Pumba] *Os seus problemas você deve esquecer, isso é viver, é aprender*
 [Timão] *Hatuna matata*

[Timão] *Quando ele era um Filhote*
 [Pumba] *Quando eu era um filhote*
 [Timão] *É, foi bom isso, hein?*
 [Pumba] *Obrigado*

[Timão] *Sentiu que seu cheiro era de um porcalhão*
Esvaziava a savana depois da refeição

⁴⁸ Tradução livre

[Pumba] *Era só eu chegar; e era um tormento
Quando eu via todo mundo sentar contra o vento
Ai que vexame*

[Timão] *Era um vexame*

[Pumba] *Quis mudar meu nome*

[Timão] *Ah, que que tem o nome?*

[Pumba] *Me sentia tão triste*

[Timão] *Se Sentia Triste*

[Pumba] *Cada vez que eu*

[Timão] *Ei Pumba, na frente das crianças não*

[Pumba] *Ah, desculpe*

[Timão e Pumba] *Hatuna Matata, é lindo dizer:
Hatuna Matata, sim vai entender.*

[Simba] *Os seus problemas, você deve esquecer*

[Timão] *É isso aí garoto*

[Simba e Timão] *Isso é viver*

[Pumba] *É aprender*

[Simba, Timão e Pumba] *Hatuna Matata*

[Simba, Timão e Pumba] *Hatuna Matata, Hatuna Matata, Hatuna Matata, Hatuna*

[Simba] *Os seus problemas você deve esquecer*

[Simba, Timão e Pumba] *Isso é viver, é aprender*

[Simba, Timão e Pumba] *Hatuna matata (JONH; RICE, 1994)*

Figura 19 – *Hatuna Matata*



Fonte: Disney. Disponível em:

<<https://www.disney.com.br/novidades/as-5-cenas-de-o-rei-leao-que-marcaram-sua-infancia/>>. Acesso em: 17 nov. 2024.

A canção mostra ao público a maturidade adquirida por Simba desde que conheceu o suricato e o javali, ficando claro na transição das vozes do leão pequeno ao jovem. E não só isso: é possível extrair que Simba conseguiu deixar seu passado trágico de lado e agora vive despreocupado de suas responsabilidades como herdeiro do trono.

5.2.4. *Nesta Noite O Amor Chegou*

Passam alguns minutos até que Nala sai para caçar e tenta capturar Pumba. Durante a perseguição, ela é interrompida por Simba e fica surpresa por vê-lo com vida. No reencontro, Timão e Pumba iniciam a canção de amor do filme — elencada por Surrell (2009) — *Nesta Noite O Amor Chegou* (*Can You Feel The Love Tonight*, em inglês). Nos primeiros versos, o suricato revela o medo de perder o amigo devido ao surgimento do novo romance.

[Timão (Pumba)] *Veja o que acontece (o quê?)
O que virá depois (o quê?)
Estes pombinhos vão se apaixonar
Seremos só nós dois (ah!)
A troca de carícias, a mágica no ar
Enquanto há romance entre os dois, desastres vão chegar* (JONH; RICE, 1994)

O refrão e as próximas estrofes são traduções dos pensamentos de Simba e Nala, que não expõem seus sentimentos em palavras. Enquanto o leão tenta esconder a sua versão do que aconteceu na morte do pai, a leoa percebe que há algo que ele não quer lhe contar. Esse estilo narrativo empregado enriquece a conexão com o espectador, que vê a intimidade do casal mesmo através do não-dito um ao outro.

[Nala] *Nesta noite o amor chegou, chegou pra ficar
E tudo está em harmonia e paz
Romance está no ar*

[Simba] *São tantas coisas a dizer
Mas como lhe explicar o que me aconteceu?
Não vou contar, se não vai me deixar*

[Nala] *O que é que ele esconde e não quer revelar?
Pois dentro dele um rei existe
Mas que não quer mostrar*

[Todos] *Nesta noite o amor chegou, chegou pra ficar
E tudo está em harmonia e paz
Romance está no ar*

[Nala] *Nesta noite o amor chegou
E bem neste lugar
E para os dois cansados de esperar
Para se encontrar*

[Timão] *Final feliz escrito está
Que má situação*

[Pumba] *Sua liberdade está quase no fim*

[Timão e Pumba] *Domado está o leão* (JONH; RICE, 1994)

Figura 20 – *Nesta Noite O Amor Chegou*

Fonte: Lion King Wiki. Disponível em:

<https://lionking.fandom.com/wiki/Can_You_Feel_the_Love_Tonight>. Acesso em: 17 nov. 2024.

Nala questiona o motivo de Simba não ter voltado para Pedra do Reino e pede para ele retornar. Ele nega sua responsabilidade e o compromisso com seu pai — feito ainda quando criança — de assumir o trono quando ele morresse, passando-o para Scar, que assumiu em seu lugar. Em uma última tentativa, Nala disse que as hienas agora vivem junto das leas e que o ambiente está sem água e comida, assim como o Cemitério dos Elefantes. No entanto, não foi suficiente para o fazer mudar de ideia.

Vogler (2011, p. 65) descreve os momentos como o 3º e 4º estágios da Jornada do Herói, intitulados de “Chamado à Aventura” e “Recusa do Chamado”, onde o herói hesita o pedido feito por Nala, “recusando o chamado, ou exprimindo relutância”. Isso acontece pelo medo de voltar ao seu mundo comum e temer a reação do reino, já que acredita ter sido o responsável pela morte do pai.

Em um conflito interno, Simba direciona sua lamentação aos reis do passado nas estrelas do céu — mais precisamente, ao seu pai. “Você disse que estaria aí para mim, mas não está. E por minha causa, por minha culpa” (ALLERS; MINKOFF, 1994). Então, ele ouve uma voz antiga, mas não a de Mufasa, e sim da Rafiki, que retorna como uma espécie de mentor e lhe mostra que seu pai vive nele. Este é o “Encontro com o Mentor”, na Jornada Vogler (2006).

O espírito de Mufasa, então, acompanhado do *leitmotiv* de ***O Rei Leão***, diz a Simba que ele esqueceu das responsabilidades e o encoraja para lembrar quem ele é. “Olhe para dentro de você. Você é muito mais do que pensa que é. Você tem que ocupar o seu lugar no ciclo da vida. Lembre-se de quem você é. Você é meu filho e o verdadeiro rei” (ALLERS; MINKOFF, 1994). Com isso, o leão sente-se preparado para voltar e encarar os seus medos.

Na classificação de Vogler (2006), o momento é chamado de “Caminho de Volta”, encerrando o 2º ato do filme.

O retorno à Pedra do Reino é marcado pela lamentação de não ter voltado antes devido ao estado que o reino se encontrava. Em “Provas, aliados e amigos” — no sétimo estágio da jornada —, Simba conta com o apoio de Nala, Timão e Pumba no seu “renascimento”.

Adiante, na etapa “Aproximação da Caverna Oculta”, eles conseguem entrar no “quartel-general” após Timão e Pumba distraírem parte das hienas dançando o hula. Segundo Vogler (2011, p. 68), o suspense e a tensão “permitem que se faça o desenvolvimento de personagens, enquanto observamos como o herói e seus companheiros reagem”.

O vilão encara o leão e volta a entrar em seu psicológico, fazendo-o confessar a suposta culpa na morte de Mufasa. Em meio a batalha, Scar admite no ouvido de Simba que matou o próprio irmão. A revelação faz o jovem entrar em estado de fúria, obrigando que o tio revele a autoria do assassinato na frente de todos.

Após as leas ouvirem, elas travam uma luta com as hienas. Rafiki também participa para ajudar a alcateia. A este momento é dado o nome de estágio da “Provação” — o nono da Jornada do Herói de Vogler (2006). Para o roteirista e produtor, é a sequência em que o espectador fica tenso, sem saber se o protagonista irá sair vivo da disputa.

Sem saída, Scar chega a implorar pela vida a Simba e diz que, na verdade, as hienas são as verdadeiras culpadas por terem dado a ideia de matar Mufasa. Trata-se, é claro, de mais uma enganação do tio, que aproveitou da inocência de Simba para atacá-lo com um galho em chamas. O protagonista, no entanto, consegue se defender e derruba Scar da altura da Pedra do Reino.

Quem espera o vilão caído são as suas ex-companheiras, as hienas, que o matam antes mesmo dele dar qualquer explicação sobre a acusação da cena anterior. Após a batalha e a vitória de Simba, surge um temporal para apagar o fogo. Tal estágio é tratado como a “Recompensa” para Vogler (2006).

Em meio à chuva, Simba vai de encontro ao Rafiki, que lhe dá um abraço como forma de agradecimento por ter lhe escutado e voltado para assumir suas responsabilidades. Na cena seguinte, ele sobe de maneira heróica e triunfante à Pedra do Reino. Abre-se um buraco entre as nuvens e o protagonista escuta a voz de Mufasa, com o recado dado enquanto Simba ainda encontrava-se em dúvida de quem ele verdadeiramente era: “Lembre-se” (ALLERS; MINKOFF, 1994).

Com um rugido, acompanhado pelas leas, Simba é simbolicamente coroado rei. Durante o momento, é a última vez que toca o *leitmotiv This Land*, como forma de retratar que este é o último aprendizado de Simba no filme. Assim, vemos como o personagem

evoluiu e cresceu em sua trajetória, voltando ao lugar que nasceu agora com juba e um rugido que faz tremer — alusão aos desejos cantados por ele em *O Que Eu Quero Mais É Ser Rei*. Toda esta cena retrata a décima primeira etapa da Jornada do Herói, descrita por Vogler (2006) como “Ressurreição”.

O caminhar do protagonista termina com a cerimônia de nascimento do seu filhote com Nala — que conhecemos o nome em *O Rei Leão 2: O Reino de Simba* (1998): Kiara. A cena, que representa o último estágio do filme, “Retorno com o elixir”, mostra que as consequências da jornada de Simba não só trouxeram a salvação para as Terras do Reino, percebida com a volta das cores vivas que substituíram o cinza característico durante o reinado autoritário de Scar, mas também a certeza que a vida animal é um verdadeiro ciclo contínuo — com a câmera focando a última imagem da animação na filhote, que assumiu o primeiro lugar da fila para se tornar rainha no futuro. Para reforçar a mensagem e evocar arrepios dos espectadores, *O Rei Leão* (1994) é encerrado com um coro emocionante de *Ciclo Sem Fim*.

Figura 21 – Final de *O Rei Leão* (1994)



Fonte: IMDB. Disponível em: <<https://www.imdb.com/title/tt0110357/>>. Acesso em: 17 nov. 2024.

Quadro 1 – A Jornada do Herói de Vogler (2006) em *O Rei Leão* (1994)

<i>O REI LEÃO</i> (1994)	
A Jornada do Herói de Vogler (2006) na perspectiva da trama de Simba	
Estágios da Jornada do Herói	<i>O Rei Leão</i> (1994)

Mundo comum	Apresentado com <i>Ciclo Sem Fim</i> . A canção mostra parte dos animais e dos ambientes das Terras do Reino.
Travessia do primeiro limiar	Quando Simba foge e vai parar em um ambiente de fauna e flora invejáveis, mostrados durante <i>Hatuna Matata</i> .
Chamado à aventura	Nala encontra Simba após anos pensando que ele tinha morrido na debandada. A leoa pede para ele voltar e assumir o reino.
Recusa do chamado	Momento em que Simba recusa o pedido de Nala e nega o compromisso feito com seu pai quando ainda era um filhote.
Encontro com o mentor	Rafiki torna-se mentor de Simba e o ensina que o espírito de Mufasa vive nele.
Caminho de volta	Mufasa lembra Simba de suas responsabilidades e de quem ele é. Assim, o leão sente-se preparado para voltar e encarar os seus medos.
Provas, aliados, inimigos	Simba retorna à Pedra do Reino e vê o apoio de Nala, Timão e Pumba para arrancar Scar e as hienas do poder.
Aproximação da caverna secreta	Simba e Nala conseguem entrar no “quartel-general” de Scar após Timão e Pumba distraírem parte das hienas dançando o hula.
Provação	Quando Scar e Simba travam uma batalha. O vilão confessa que matou Mufasa, e Simba entra em estado de fúria, obrigando-o a confessar na frente de todos.

Recompensa	Após Scar ser derrotado e o herói sair vitorioso, Simba tem seu reino de volta.
Ressurreição	Acontece quando Simba sobe de maneira triunfante e heróica à Pedra do Reino.
Retorno com o elixir	Simba e Nala têm um filhote: Kiara. Ela representa a lição e resume as consequências positivas da jornada do herói: a salvação do reino e a certeza que a vida animal é um verdadeiro ciclo sem fim.

Dada a análise (Quadro 1), foi possível observar a presença dos 12 estágios da Jornada do Herói de Christopher Vogler (2006) na trama de Simba, incluindo algumas feitas através de canções. O roteirista, que foi nome importante dentro da Disney descreveu que o avanço das etapas podem se dar por uma ordem diferente da estabelecida por ele, já que possibilita, assim, uma infinidade de variações.

Quadro 2 – O estilo das canções da Disney em *O Rei Leão* (1994)

<i>O REI LEÃO</i> (1994) Os tipos de canções-chave do estúdio, definidos por Surrell (2009), e o leitmotiv	
Faixas	<i>O Rei Leão</i> (1994)
Canção “hino”	<i>Ciclo Sem Fim</i> : resume o sentimento e o tema central da animação, fazendo metáfora à jornada de Simba dentro do seu ciclo de amadurecimento.
Canção “I Want”	<i>O Que Eu Quero Mais É Ser Rei</i> : representa o desejo principal de Simba, que deseja ser rei para demitir Zazu e não ter mordomo para lhe dar ordens.

Canção de entretenimento	<i>Hatuna Matata</i> : para aliviar a tensão. Timão e Pumba ensinam <i>Hatuna Matata</i> (“não há problemas”), uma lição de vida para Simba.
Canção do vilão	<i>Se Preparem</i> : revela o plano de Scar de matar Mufasa e Simba para assumir o reino e torná-lo autoritário.
Canção de amor	<i>Nesta Noite O Amor Chegou</i> : os pensamentos não ditos de Simba e Nala, enquanto eles curtem viver a paixão após anos afastados.
Leitmotiv	<i>This Land</i> : tema principal de <i>O Rei Leão</i> . tocado ao longo do filme para simbolizar cada passo da jornada de amadurecimento de Simba.

Fica evidente com esta subseção e o resumo acima (Tabela 2) que, sem essas faixas musicais memoráveis onde os personagens se rendem aos seus sentimentos e fazem avançar a história, que ***O Rei Leão*** (1994) estaria incompleto. Conforme já dito, a Disney segue uma fórmula de cantar e contar histórias, e Surrell (2009) listou todos os tipos de canções-chave, estando todas as cinco faixas da animação em análise dentro do padrão.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente trabalho de conclusão de curso teve como principal objetivo entender como as canções da Disney — em especial, a animação *O Rei Leão* (1994) — ajudam a construir a narrativa do filme.

Para entender melhor os elementos essenciais para o desenvolvimento do estudo, o trabalho foi organizado em quatro capítulos. O primeiro deles foi centrado no som do cinema. Em um primeiro momento, foi abordado como se deu a chegada da tecnologia na sétima arte, incluindo a evolução das trilhas sonoras e dos principais compositores da história. Esta parte, que serviu para entender as principais técnicas utilizadas na trilha sonora de *O Rei Leão*, foi redigida através, principalmente, dos estudos de Tony Berchmans (2012) e da escrita de André Baptista (2007) a respeito da obra *La Musique au Cinéma* (1995), de Michel Chion.

Adiante foi apresentado um capítulo inteiro dedicado à Disney, estúdio que produziu a animação. Primeiramente, centrou-se na vida de Walt Disney e como ele criou a empresa ao lado do irmão apesar das dificuldades. Em sequência, como se deu a produção revolucionária de *Branca de Neve e os Sete Anões* (1937) e as Eras do estúdio. Por fim, e o mais importante, quais são os tipos de músicas da Disney e como elas são criadas, a partir da catalogação definida por Surrell (2009).

Na análise, foi possível perceber, graças ao resgate de arquivos da empresa, como se deu a construção de *O Rei Leão*. A animação, produzida pelo time secundário da Disney, fez um extremo sucesso e as canções são cantadas até hoje. Por isso, buscou-se entender através da análise fílmica, preenchida também com a *Jornada do Herói* de Vogler (2006), um dos principais nomes do estúdio por causa do seu estilo de roteiro, e das canções-chave, apresentadas por Surrell (2006).

Foram exploradas as cinco músicas cantadas - *Ciclo Sem Fim*, *O Que Eu Quero Mais É Ser Rei*, *Se Preparem*, *Hatuna Matata* e *Nesta Noite O Amor Chegou* — e o leitmotiv principal, intitulado de *This Land*. As canções seguem o que preceitua Jennifer Lee, co-diretora de *Frozen* (2013) e *Frozen II* (2019): “todas as músicas precisam mover a história para a frente e que nada pode parar por causa dela” (DISNEY, 2023).

Com isso, não só foi possível entender que os personagens não só estavam explanando seus sentimentos e, assim, dando continuidade à narrativa, mas também foi possível extrair elementos e metáforas postas na canção. Em *Ciclo Sem Fim*, por exemplo, como já citado na análise, a canção reflete sobre a futura caminhada de Simba, com a letra sugerindo que será um percurso marcado pela dor, emoção, fé e amor, e que terá sempre algo a ser descoberto.

Já em *Se Preparem*, é a primeira vez que Scar revela seu plano de matar Mufasa e Simba para assumir o trono. Na canção, também, ele expressa ainda mais seu lado autoritário e faz referência ao Nazismo com marchas e discursos convincentes e manipulativos.

Por meio deste trabalho, também foi possível compreender o esforço feito por cada membro da equipe para se produzir uma animação como esta. Hans Zimmer, por exemplo, teve que reviver o luto para conseguir expressar melhor a composição do *leitmotiv*. Por falar no tema do filme, este foi construído para acompanhar as diferentes etapas de amadurecimento de Simba, aparecendo pela primeira vez na cena em que Rafiki fala seu nome e cruza uma linha nos rabiscos que simbolizam o leão. Como exemplo, a faixa também é tocada quando o jovem leão aprende a lição de seu pai por ter desobedecido suas ordens, assim como na cena da morte de Mufasa.

Com isto, este estudo sobre a narrativa a partir da trilha sonora em um musical não só é uma porta de entrada para outros aficionados por cinema, mas também serve para entender o passo a passo de como são criadas as estratégias narrativas - aqui, focadas na animação, que acaba, muitas vezes, tendo os responsáveis invisíveis aos olhos do grande público, ainda que se trate de *O Rei Leão*, que marcou gerações e faz parte do ciclo da vida de milhares de crianças, jovens, adultos e idosos.

REFERÊNCIAS

BIBLIOGRAFIA

- ARNOLD, Gordon. **Animation and the American Imagination: A Brief History**. California: Praeger, 2018.
- BARBOSA, Junior. **A arte da animação: técnica e estética através da história**. São Paulo: Senac, 2002.
- BAPTISTA, André. **Funções da música no cinema - Contribuições para a elaboração de estratégias composicionais**. 2007. 174f. Dissertação de Mestrado (Música e Tecnologia). Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música, Belo Horizonte, 2007.
- BELTON, John e WEIS, Elizabeth (eds). **Film Sound: Theory and Practice**. New York: Columbia University Press, 1985.
- BERCHMANS, Tony. **A música do filme: tudo o que você gostaria de saber sobre a música de cinema**. 4. ed. São Paulo, SP: Escrituras, 2012.
- BOONE, Andrew. R. **Mickey Mouse Goes Classical**. Popular Science, Nova York, janeiro 1941. News: Facts and Ideas, p. 65.
- CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. Traduzido por Adail Ubirajara Sobral. 14. ed. São Paulo: Editora Pensamento-Cultrix, 2007.
- CARRASCO, Ney. Sygkhronos, **A Formação da Poética Musical do Cinema**. São Paulo: Via Lettera, 2003.
- CHANDLER, David. **Creating the Lion King: Story development, authorship and accreditation in the Disney Renaissance**. Journal of Screenwriting, United Kingdom, v. 9, n. 3, p. 329-345, 2018.
- CHION, Michel. **Músicas, media e tecnologia**. Lisboa: Instituto Piaget. 1994.
- DE SOUZA, C. V. **O show deve continuar: o gênero musical no cinema**. 2005. 300f. Dissertação de Mestrado (Artes Visuais). Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, Belo Horizonte, 2005.
- EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.
- FITZGERALD, Tom. **If you can dream it, you can do it**. Walt Disney Archives, Los Angeles, 2024. Digital. Disponível em: <<https://d23.com/ask-dave/krystina-avondale-arizona-2/>>. Acesso em: 18 de set. de 2024.
- GABLER, Neal. **Walt Disney: o triunfo da imaginação americana**. Barueri, SP: Editora Novo Século, 2006.

GORBMAN, Claudia. **Unheard Melodies, Narrative Film Music**. Indiana: Indiana University Press, 1987.

MOTTER, Maria Lourdes. **As telenovelas brasileiras: heróis e vilões**. Revista Latinoamericana de Ciencias de la Comunicación, Buenos Aires, v. 1, n.1, p. 64-74, 2004. Disponível em: <http://revista.pubalaic.org/index.php/alaic/article/view/115>. Acesso: 23 de set. de 2024.

NEWELT, Jeff. **Chuck Jones**. The One Club, Nova Iorque, 1998. Digital. Disponível em: <https://www.oneclub.org/adc-hall-of-fame/-bio/chuck-jones/>. Acesso em: 12 de nov. de 2024.

PHILLIPS, Winifred. **A composer's guide to game music**. Cambridge: MIT Press, 2014

POWDERMAKER, H. **Hollywood, the Dream Factory**. Boston: Little, Brown and Company, 1950.

RICHARDS, Mark. **John Williams Themes, Part 5 of 6: Theme from Jurassic Park**. Film Music Notes, Nova Iorque, 2013. Digital. Disponível em: <https://filmmusicnotes.com/john-williams-themes-part-5-of-6-theme-from-jurassic-park/>. Acesso em: 12 de set. de 2024.

_____. **John Williams Themes, Part 6 of 6: Hedwig's Theme from Harry Potter**. Film Music Notes, Nova Iorque, 2013. Digital. Disponível em: <https://filmmusicnotes.com/john-williams-themes-part-5-of-6-theme-from-jurassic-park/>. Acesso em: 12 de set. de 2024

SOLOMON, Charles. **Enchanted drawings: the history of animation**. New York: Wings Book, 1994.

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.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Tradução: Marina Appenzeller. 4ª ed. Campinas: Papyrus, 2006.

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.

VOGLER, Christopher. **A jornada do escritor: estruturas míticas para escritores**. 2. ed. São Paulo: Editora Aleph, 2016.

FILMOGRAFIA

ENCANTO. In: IMDB. Disponível em: https://www.boxofficemojo.com/title/tt2953050/?ref_=bo_se_r_1. Estados Unidos: IMDb.com, Inc, 1998. Acesso em: 25 de out. de 2024.

FANTASIA. In: IMDB. Disponível em:

<<https://www.the-numbers.com/movie/Fantasia#tab=summary>>. Estados Unidos: IMDb.com, Inc, 1998. Acesso em: 25 de out. de 2024.

FROZEN 2. In: IMDB. Disponível em:

<https://www.boxofficemojo.com/title/tt4520988/?ref_=bo_se_r_5/>. Estados Unidos: IMDb.com, Inc, 1998. Acesso em: 25 de out. de 2024.

INSIDE Out 2. In: IMDB. Disponível em:

<<https://www.boxofficemojo.com/title/tt22022452/>>. Estados Unidos: IMDb.com, Inc, 1998. Acesso em: 17 de nov. de 2024.

MICKEY: The Story of a Mouse. Direção: Jeff Malmberg. Los Angeles: Walt Disney Studios, 2022. (93 min), son., color. Disponível em:

<<https://disneyplus.com/browse/entity-a3bc8cd9-730a-4da1-bbf9-1cf317853b84>>. Acesso em: 05 de set. de 2024.

PRIDE of The Lion King. In: *The Lion King*. Direção: Roger Allers e Rob Minkoff.

Burbank: Walt Disney Animation Studios, 1994. 1 disco Blu-Ray (83 min.), son., color.

SCORE: A Film Music Documentary. Direção: Matt Schrader. Los Angeles: Gravitas

Ventures, 2016. 1 BLU-RAY (93 min), son., col., widescreen.

O REI Leão. Direção: Roger Allers e Rob Minkoff. Produtor: Don Hans. Burbank: Walt

Disney Animation, 1994. 1 BLU-RAY (88 min), son., col., widescreen.

SNOW White and the Seven Dwarfs. In: IMDB. Disponível em:

<<https://www.the-numbers.com/movie/Snow-White-and-the-Seven-Dwarfs#tab=summary>>. Estados Unidos: IMDb.com, Inc, 1998. Acesso em: 25 out 2024

STEAMBOAT Willie. Direção: Walt Disney e Ub Iwerks. Los Angeles: Walt Disney Studios, 1927. (7 min), son., preto. Disponível em:

<<https://www.disneyplus.com/browse/entity-25603c01-110a-40d9-a4cb-e59da23a6f64>>. Acesso em: 06 de dez. de 2020.

STRANGE World. In: IMDB. Disponível em:

<https://www.boxofficemojo.com/title/tt10298840/?ref_=bo_se_r_1>. Estados Unidos: IMDb.com, Inc, 1998. Acesso em: 25 de out. de 2024

THE BLACK Cauldron. In: IMDB. Disponível em:

<https://www.boxofficemojo.com/title/tt0088814/?ref_=bo_se_r_1>. Estados Unidos: IMDb.com, Inc, 1998. Acesso em: 25 de out. de 2024

THE LION King (2019). In: IMDB. Disponível em:

<https://www.boxofficemojo.com/title/tt6105098/?ref_=bo_se_r_3>. Estados Unidos: IMDb.com, Inc, 1998. Acesso em: 25 de out. de 2024.

THE Lion King: A Memoir with Don Hans. In: *The Lion King*. Direção: Roger Allers e Rob Minkoff. Burbank: Walt Disney Animation Studios, 1994. 1 disco Blu-Ray (83 min.), son., color.

THE LITTLE Mermaid. In: IMDB. Disponível em:
<<https://www.boxofficemojo.com/title/tt0097757/>>. Estados Unidos: IMDb.com, Inc, 1998.
Acesso em: 25 de out. de 2024

FILMOGRAFIA MUSICAL

LUZ Celestial/Fogo do Inferno. Intérprete: Rodrigo Esteves. Compositor: Alan Menken e Stephen Schwartz. Produção: Stephen Schwartz & Alan Menken. *In: O Corcunda de Notre Dame*. Burbank: Walt Disney Pictures, 1997, 1 CD, faixa 7.

O REI Leão (Edição Especial). Música de Elton John, Hanz Zimmer. Manaus: Walt Disney Records, 2003. 1 CD, 13 faixas (48 min). Vários intérpretes.

PARTE do Seu Mundo. Intérprete: Kiara Sasso. Compositor: Howard Ashman. Produção: Alan Menken. *In: A Pequena Sereia*. Burbank: Walt Disney Pictures, 1989. 1 CD, faixa 5.

UM MUNDO Ideal. Intérprete: Joseph Carrasso Jr e Kika Tristão. Compositor: Alan Menken e Tim Rice. Produção: Alan Menken e Tim Rice. *In: Aladdin*. Burbank: Walt Disney Pictures, 1992, 1 CD, faixa 9.

VEJO Enfim a Luz Brilhar. Intérprete: Sylvia Salustti e Raphael Rossatto. Compositor: Glenn Slater e Alan Menken. Produção: Frank Wolf e Alan Menken. *In: Enrolados*, Walt Disney Pictures, 2010, 1 CD, faixa 5.

VOU Vencer Distâncias. Intérprete: Marcus Menna. Compositor: David Zippel e Alan Menken. Produção: Michael Bolton & Walter Afanasieff. *In: Hércules*. Burbank: Walt Disney Pictures, 1997 1 CD, faixa 5.

REPORTAGENS

BREVE, Giovanna. **De Branca de Neve à Encanto: Entenda as eras que marcaram as animações da Disney**. Omelete, São Paulo, 2022. Digital. Disponível em:
<<https://www.omelete.com.br/disney/eras-animacoes-disney-lista/>>. Acesso em: 05 de out. de 2024.

HIGGINS, Bill. **Hollywood Flashback: 80 Years Ago, Disney's 'Snow White' Set the Animation Standard**. The Hollywood Reporter, Los Angeles, 2018. Digital. Disponível em:
<<https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-news/hollywood-flashback-80-years-disneys-snow-white-set-animation-standard-1079926/>>. Acesso em: 25 de out. de 2024.

GAROFALO, Emma. **What Is Rubber Hose Animation? How to Achieve This Classic Look**. Make Use Of, 2021. Disponível em:
<<https://www.makeuseof.com/what-is-rubber-hose-animation/>>. Acesso em: 18 de set. de 2022.

RIEDEL, Michael. **How The Lion King Became a \$9 Billion Broadway Smash**. Vanity Fair, Nova York, 2020. Digital. Disponível em:
<<https://www.vanityfair.com/hollywood/2020/10/how-the-lion-king-became-a-dollar9-billion-broadway-smash/>>. Acesso em: 10 de out. de 2024