


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

MÁRIO SÉRGIO TEODORO DA SILVA JUNIOR

O ESTILO DO REI: o diálogo entre *O Rei Leão*, da Disney, e *Hamlet*, de Shakespeare, sob uma perspectiva semiótica.



ARARAQUARA – S.P.
2015

MÁRIO SÉRGIO TEODORO DA SILVA JUNIOR

O ESTILO DO REI: o diálogo entre *O Rei Leão*, da Disney, e *Hamlet*, de Shakespeare, sob uma perspectiva semiótica.

Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) apresentado ao Conselho de Curso de Letras, da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Bacharel em Letras.

Orientador: Luiz Gonzaga Marchezan

Bolsa: Bolsa de Estudos VUNESP

ARARAQUARA – S.P.
2015

Silva Junior, Mário Sérgio Teodoro da

O Estilo do rei : o diálogo entre O Rei Leão, da Disney, e Hamlet,
de Shakespeare, sob uma perspectiva semiótica / Mário Sérgio
Teodoro da Silva Junior – 2015

62 f. ; 30 cm

Trabalho de conclusão de curso (Graduação em Letras) –
Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Faculdade
de Ciências e Letras (Campus de Araraquara)

I. Orientador: Luiz Gonzaga Marchezan

1. Semiótica. 2. Intertextualidade. 3. Animação (Cinematografia).
5. Hamlet (Personagem lendário). I. Título.

MÁRIO SÉRGIO TEODORO DA SILVA JUNIOR

O ESTILO DO REI: o diálogo entre *O Rei Leão*, da Disney, e *Hamlet*, de Shakespeare, sob uma perspectiva semiótica.

Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) apresentado ao Conselho de Curso de Letras, da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Bacharel em Letras.

Orientador: Luiz Gonzaga Marchezan
Bolsa: Bolsa de Estudos VUNESP

Data da defesa/entrega: 20/01/2015

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Prof. Dr. Luiz Gonzaga Marchezan
Universidade Estadual Paulista (UNESP – Campus de Araraquara)

Membro Titular: Profa. Dra. Ana Luiza Silva Camarani
Universidade Estadual Paulista (UNESP – Campus de Araraquara)

Membro Titular: Prof. Dr. João Batista Toledo Prado
Universidade Estadual Paulista (UNESP – Campus de Araraquara)

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

Não acredito que eu possa dedicar esse trabalho a alguém que não seja os Estúdios de Animação da Walt Disney, por terem revolucionado, nesses mais de setenta anos, o modo popular de contar histórias, de fazer ficção. Sem eles, não haveria nada disso.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, pelas fitas VHS dos desenhos da Disney;

Ao Luiz Gonzaga Marchezan, pela oportunidade de por em prática esse trabalho, que é, afinal, o início da jornada de pesquisa da minha vida;

Ao curso de Letras da Faculdade de Ciências e Letras da UNESP de Araraquara, por me surpreender com a vastidão de nosso campo de estudo, permitindo-me utilizá-lo com a Disney;

AO Walt Disney e a seu legado, A Walt Disney, por terem produzido obras de artes tão singelas e fortes, capazes de encantar tanto crianças, quanto adultos, satisfazendo os mais diversos níveis de profundidade das leituras que podemos fazer de sua ficção.

Novas gerações de crianças e seus pais descobrirão e se encantarão com *Branca de Neve*, *Cinderela*, *A pequena sereia* e *A bela e a fera*. *O rei leão*, o musical, será exibido em casas cheias de crianças. [...] E em algum lugar – em Orlando, talvez, ou em Anaheim, Paris, Tóquio ou Hong Kong – uma criancinha vencerá a timidez e dará um abraço no Pateta.

James B. STEWART (2006, p.580)

RESUMO

O presente trabalho consiste em uma análise semiótica do filme de animação *O Rei Leão* (The Lion King), de 1994, dos Estúdios de Animação da Walt Disney, descrevendo sua relação intertextual com *Hamlet*, de Shakespeare, conforme seu modo próprio de dizer, o estilo Disney. Para o estudo do estilo, o trabalho prende-se à semiótica discursiva e à Discini (2013), ao conceito de configurações discursivas. Estabelece-se, assim, uma discussão acerca do estilo do filme, comparado com a obra de Shakespeare. O filme, como texto sincrético, também cobra avanços de análise do Plano da Expressão em seus aspectos plásticos, verbais e musicais. Para tanto, utilizamos alguns autores que discutem o assunto, como José Luiz Fiorin (2009), Lúcia Teixeira (2009), Ana Cláudia de Oliveira (2009), Jean-Marie Floch (2009) e Antônio Vicente Pietroforte (2008). Dessa maneira, verificamos como o enunciado sincrético, mobilizando materialidades visuais e sonoras, coloca conteúdo e expressão em uma relação semissimbólica, que complexifica as configurações discursivas. Por fim, encontrado o enunciador de *O Rei Leão*, analisamos como sua manifestação justifica a intensa popularidade do perfil de filmes de animação, a partir do que se entende por Cinema de Animação. Considera-se, finalmente, o modo particular da Disney em lidar com a dimensão patêmica da enunciação, firmando estratégias não apenas discursivas de seu estilo, mas também de comoção.

Palavras – chave: Semiótica. Estilo. Literatura comparada. Intertextualidade. Disney. Cinema. Animação. O Rei Leão. Hamlet.

ABSTRACT

This work consists of a semiotic analysis of the animation motion picture *The Lion King* (1994), by the Walt Disney Animation Studios, describing its intertextual relation with *Hamlet*, by Shakespeare, considering Disney's individuality, its *style*. In order to study style in texts, we use discursive semiotics theory, highlighting Discini's work (2013) and the concept of discursive settings. Hence, a deep discussion about *The Lion King's* style, compared to the Shakespeare's play, is established. The movie, once a syncretic text, requires advanced studies on Expression Plane, its plastic, musical and verbal/phonic aspects. We find these studies in the work of José Luiz Fiorin (2009), Lúcia Teixeira (2009), Ana Cláudia de Oliveira (2009), Jean-Marie Floch (2009) and Antônio Vicente Pietroforte (2008). We note how a syncretic text makes the discursive settings more complex by assembling plastic and sonorous materials in semissymbolic relation. Once defined *The Lion King's* style, we analyze the way it justifies the intense popularity of this kind of animation features. Finally, it is important to understand how Disney uses in its style not only discursive settings, but also passionate settings, revealing its own way to stir emotions on the spectator.

Keywords: Semiotics. Style. Animation cinema. Intertextuality. Disney. *The Lion King*. *Hamlet*. Shakespeare.

LISTA DE TABELAS

Tabela 1	Categorias do PE e do PC	51
Tabela 2	Configurações discursivas de ORL e da Disney.	58

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Ilustração 1	Telas de “Circle of life”	37
Ilustração 2	Telas de “I just can’t wait to be king”	40
Ilustração 3	Telas de "Be prepared"	41
Ilustração 4	Telas “Hakuna Matata”	43
Ilustração 5	Telas da cena do cemitério de elefantes	45
Ilustração 6	Telas da cena da debandada	46
Ilustração 7	Telas da cena do exílio	46
Ilustração 8	Telas da cena da ascensão de Scar	46
Ilustração 9	Telas da cena final	46
Ilustração 10	Telas da cena do paralelismo de Scar	46
Ilustração 11	Telas dos batismos de Simba	47
Ilustração 12	Telas da morte de Scar	48
Ilustração 13	Telas do rugido de Simba	49
Ilustração 14	Telas de Simba filhote	54
Ilustração 15	Telas de Timão e Pumba em situações cômicas	55

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

PC	Plano do Conteúdo
PE	Plano da Expressão
ORL	O Rei Leão (o filme)
S	Sujeito narrativo
Ov	Objeto-valor
Om	Objeto-modal
Trad.	Tradução

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	13
1.1 Fundamentação teórica	14
1.1.1 A questão do estilo	14
1.1.2 O texto sincrético	16
1.1.3 O texto musical	18
1.2 Metodologia	20
2 ANÁLISE DE <i>O REI LEÃO</i>	21
2.1 Análise do Plano do Conteúdo de <i>ORL</i>	22
2.1.1 Nível narrativo	23
2.1.2 Nível discursivo	26
2.1.2.1 O jogo do poder	26
2.1.2.2 O jogo da morte	28
2.1.2.3 O jogo do amadurecimento	31
2.1.3 Nível fundamental	32
2.2 Análise do Plano da Expressão de <i>ORL</i>	35
2.2.1 A canção	36
2.2.1.1 “Circle of life”	37
2.2.1.2 “I just can’t wait to be king”	39
2.2.1.3 “Be prepared”	40
2.2.1.4 “Hakuna matata”	42
2.2.1.5 “Can you feel the love tonight?”	44
2.2.2 O Plano de Expressão plástico	45
2.2.3 O Plano de Expressão musical	49
2.3 O semissimbolismo entre Expressão e Conteúdo	50
3 O ESTILO DO REI E O ESTILO DISNEY	52
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS	60
5 REFERÊNCIAS	61
5.1 Bibliografia	61
5.2 Filmografia	62

1 INTRODUÇÃO

Na primeira metade do século XX, um estadunidense chamado Walter Elias Disney entrou no mercado de animação dos EUA, fundando seu pequeno estúdio e lançando, em 1937, o primeiro passo para uma revolução na indústria do Cinema, o longa-metragem animado *Snow White and the seven dwarves*, conhecido por nós como o clássico *Branca de Neve e os sete anões*. Desde então, a empresa de mesmo nome de seu fundador continuou a investir nesse tipo de cinema e produziu, até hoje, anos depois da morte de Walt, 53 longas de animação, intensamente popularizados e aclamados mundo afora.

Mais recentemente, na última cerimônia do *Academy Awards*, o *Oscar*, de 2014, a atriz e dubladora Idina Menzel cantou para o público a canção *Let it go*, do filme de animação da Disney, *Frozen* (no Brasil: *Frozen – uma aventura congelante*, 2013). *Let it go* foi premiada com o Oscar de Melhor Canção Original e *Frozen*, com o de Melhor Filme de Animação. Não só a crítica cedeu sua atenção ao filme, mas o mundo todo voltou seus olhos para mais esse desenho Disney, que já ocupa a 6ª posição nas maiores bilheterias do Cinema¹. Aparentemente, a Disney atingiu novamente aquela popularidade que estava um tanto esquecida, já que *Frozen* desbancou a bilheteria de *The Lion King* (*O Rei Leão*, 1994), quase duas décadas mais tarde.

Como é de se esperar, a crítica busca, não desde hoje, explicações para tamanho sucesso desses filmes. O Trabalho de Conclusão de Curso consiste em uma pesquisa na área do curso de Letras dedicada a encontrar as argumentações, no caso, num primeiro momento, devidas não acerca do sucesso dos filmes Disney propriamente ou sua recepção pelo público, mas sua constituição como obra de arte, podendo proporcionar um levantamento das características desses filmes de animação, com base no arsenal teórico dos Estudos Literários e da Linguística, com o estudo dos aspectos formais, enunciativos e contextuais que formam aquilo que podemos classificar como um *estilo* Disney.

Entretanto, tratar-se-ia de um trabalho amplo, longo, tendo em vista a quantidade de filmes. Assim, é necessário um recorte desse vasto *corpus*. Um dos filmes de maior sucesso foi *O Rei Leão*, e ele é a nossa escolha de estudo aqui. O grande trunfo desse desenho é seu intertexto com o consagrado *Hamlet*, de Shakespeare. Ambas as narrativas, do filme e da peça, são sobre uma usurpação no trono pelo tio após o assassinato do irmão, tendo como protagonista o príncipe que deve reassumir o poder. E o interessante, para nós, querendo

¹ Referência: Site Box Office Mojo. Disponível em: <<http://www.boxofficemojo.com>> Página visitada em 13 de abril de 2014.

encontrar os aspectos do estilo Disney, é notar como se dão as transformações na trama e no texto de *Hamlet* quando remobilizado em *O Rei Leão*. Essas transformações, que fazem parte de todo o processo de releitura, de intertextualidade, são também informações importantes sobre a maneira enunciativa da Disney, o modo como a Disney quer contar a história de *Hamlet*. Chegamos, assim, ao objetivo específico do trabalho: **a leitura comparada, a leitura do diálogo entre as duas narrativas, a fim de encontrar aquilo de original no filme *O Rei Leão*, encontrar seu estilo.**

1.1 Fundamentação teórica

Passamos, agora, à explanação de nossa base teórica e ao método de leitura que adotamos.

1.1.1 A questão do estilo

Partindo da profunda discussão acerca de estilo a partir da perspectiva da semiótica por Discini (2013), temos um caminho para a leitura do filme a fim de apreender seu estilo. Primeiramente, interessa-nos a noção de configurações discursivas:

Um certo estoque de configurações discursivas é elemento catalisador do fato de estilo. Em cada configuração discursiva, detectam-se, nesse caso: um núcleo figurativo comum; invariantes temáticas; variações figurativas; variações temáticas; papéis configurativos, sendo que estes últimos se constituem por uma “forma temático-narrativa”. [...] Nessas isotopias figurativas e temáticas e nesses papéis configurativos, firma-se a recorrência e firma-se a unidade, mas firma-se também o diálogo, pois daí desponta a convergência ou a divergência com as vozes de um dado contexto sócio-histórico. (DISCINI, 2013, p.65)

Esse repertório de revestimentos discursivos, temas, figuras, papéis narrativos e temáticos, subjacente a uma totalidade de discursos, à totalidade formada pelos filmes de animação da Disney, configura as possibilidades enunciativas da Walt Disney Animation Studios, os estúdios responsáveis pelos longas-metragens, o modo como eles costumam enunciar, firmado por sua tradição de mais de cinquenta anos.

Em segundo lugar, além da recorrência das mesmas configurações discursivas de filme a filme, há como consequência da própria reiteração a construção de um ator da enunciação da totalidade (DISCINI, 2013, p.65, 335). Essa construção é que dá um corpo ao estilo, uma voz, dando-lhe um ator da enunciação, e, na Disney, dá ao ator da enunciação também um nome, o nome de Walt Disney. Por isso, com muita naturalidade, fala-se que algo é “a cara da Disney”, ou então sobre “lições que a Disney ensinou”, mas não se referindo especificamente ao departamento de animação e sim a uma entidade corpórea, antropomorfizada, que, de

alguma forma abstrata, rege e coordena tudo que leva a assinatura Disney. É como se construíssemos uma imagem mental do velho Walt Disney (o homem), que se senta para nos contar uma história a cada filme.

Citando Maingueneau, Discini traz a ideia do corpo emergente da enunciação do estilo:

Para o co-enunciador, o ethos permite que a obra tome corpo. Falaremos de incorporação para designar esse fenômeno. Apelando para a etimologia, pode-se usar essa “incorporação” em três registros indissociáveis:

- a enunciação da obra confere uma corporalidade ao fiador; dá-lhe corpo;
- o co-enunciador incorpora, assimila desse modo um conjunto de esquemas que correspondem a uma maneira específica de se relacionar como o mundo habitando em seu próprio corpo;
- essas duas primeiras incorporações permitem a constituição de um corpo, o da comunidade imaginária dos que comungam no amor da mesma obra. (MAINGUENEAU apud DISCINI, 2013, p.58)

A corporificação não é apenas do enunciador, mas do enunciatário, aquele que imaginamos assistir aos filmes Disney. Se o enunciador Walt conta uma história em seu contexto sócio-histórico, nos Estados Unidos do século XX, enfrentando uma crise econômica e apegando-se à filosofia do Sonho Americano, imaginamos a nós mesmos sentados e atentos, enquanto espectadores, apegando-se a esse mesmo sonho, superando as dificuldades do mundo do progresso.

Portanto, é tendo por base a existência do ator da enunciação de uma totalidade que surge a partir da reiteração de configurações discursivas (temas, figuras e papéis actanciais, temáticos e patêmicos) que devemos reconstruir a semiose do filme e o estilo do ethos da Disney. Com o *corpus* reduzido a *O Rei Leão* (doravante também referido como *ORL*), devemos entendê-lo como a parte de um todo, e que o todo está presente na parte.

Discini também faz uma discussão sobre a manifestação do fato de estilo de uma totalidade. A totalidade, enquanto integral, é classificada como *totus*, constituída pela presença de *unus*, unidades integrais:

Na unidade considerada integral (*Ui*) [...] temos o *unus*, a “grandeza discreta, distinta de tudo aquilo que ela não é, ou “os indivíduos discretos caracterizados como unidades (*U*) e como integrais (*i*) [...]. Aí está o último nível da totalidade, recortado pela leitura, ou o ponto de chegada do reconhecimento de um estilo.

O *unus* pressupõe o *totus*, o “bloco inteiro”, a totalidade integral, a qual “destaca a absorção dos indivíduos isolados numa massa indivisível”. **Estilo é, então, totalidade, enquanto unidade integral (*unus*) e enquanto totalidade integral (*totus*), sendo que um termo pressupõe outro, numa relação de interdependência.** É o recorte do leitor que decide o que é considerado *unus* ou *totus*. (DISCINI, 2013, p.34, grifo nosso)

Em nossa leitura, *ORL* é um *unus do totus* dos filmes da Disney. O *ethos* da Disney como totalidade está no *unus*, enquanto configurações discursivas. Ou seja, podemos falar do estilo Disney a partir do estilo de *ORL*. O enunciador do filme assemelha-se ao enunciador da Disney, mas esse último é apreensível em sua totalidade por meio da construção da semiose de todos os filmes e da reconstrução de todas as recorrências discursivas.

1.1.2 O texto sincrético

Deve-se manter em vista, inclusive, que não só de reiterações do plano do conteúdo forma-se o ator da enunciação, mas também de recorrências e isotopias do plano da expressão, ou seja, de configurações naturais desse plano, que necessitam de um estudo específico do tipo de texto em questão, o texto sincrético, para sua compreensão.

A natureza do texto sincrético e o modo de leitura para ele é assunto para uma grande discussão em voga nos estudos semióticos, e com base nessas discussões, levantaremos os pontos, para nós, mais estratégicos para a leitura de *O Rei Leão* e, de forma mais ampla, como o texto de *Hamlet* encontra lugar no texto sincrético, onde é que, na complexidade expressiva do texto sincrético, está *Hamlet*.

Primeiramente, o texto sincrético é constituído, como qualquer texto expresso por um sistema semiótico, pelo Plano do Conteúdo, cuja análise é indispensável. Nesse plano, o sentido é construído por meio de um percurso gerativo que abrange os Níveis Fundamental, Narrativo e Discursivo:

No fundamental, uma oposição abrangente e abstrata organiza o mínimo de sentido a partir do qual o texto se articula. No nível narrativo, entram em cena sujeitos em busca de valores investidos em objetivos, traçando percursos que expandem e complexificam as oposições do nível fundamental. No patamar discursivo, um sujeito da enunciação converte as estruturas narrativas em discurso, por meio da projeção das categorias sintáticas de pessoa, tempo e espaço e da disseminação de temas e figuras que constituem a cobertura semântica do discurso. (TEIXEIRA, 2009, p. 42-43)

O signo é composto pela relação de um significante e um significado. Analogamente, o texto, além do Plano do Conteúdo (significado), é formado por um significante, o Plano da Expressão. Um sistema semiótico verbal, por exemplo, tem como expressão a face sonora, fonológica, da língua, e a face gráfica no caso da escrita. Num sistema semiótico visual como o de uma pintura, a expressão é a tela, as pinceladas, as cores etc. Enfim, a expressão é a forma da materialidade que expressa o conteúdo. Forma da materialidade, não o material. Isto é, trata-se da pincelada, da fonologia, mas não do contínuo de tinta ou do contínuo de som.

No texto sincrético, a enunciação mobiliza mais de uma materialidade pelo menos:

Floch, com base nas postulações hjelmslevianas, diz que “as semióticas sincréticas constituem seu plano de expressão – e mais precisamente a substância de seu plano de expressão – com elementos que dependem de várias semióticas heterogêneas” [...]. As semióticas sincréticas constituem um todo de significação e, portanto, há um único conteúdo manifestado por diferentes substâncias de expressão. Em outras condições, há uma superposição de conteúdos. [...] A primeira condição para a existência de uma semiótica sincrética é, pois, a superposição dos conteúdos, mas não da expressão. (FIORIN, 2009, p.35)

E, uma vez sendo mobilizadas materialidades diversas, os textos sincréticos devem ser “tratados tanto na particularidade de sua materialidade própria quanto em sua qualidade geral de discursos concretizados em textos.” (TEIXEIRA, 2009, p.47). A prática da análise não se constitui, então, em um modelo de semiótica sincrética, mas no uso simultâneo de modelos diversos a fim de destacar a solidariedade existente entre as semióticas mobilizadas:

[...] a própria prática da análise demonstra não ser possível operar com “modelos”, mas com categorias que tanto devem adequar-se às diferentes materialidades sensoriais – textos verbovisuais, audiovisuais, cancionais, etc – quanto precisam referir-se a procedimentos enunciativos gerais. (TEIXEIRA, 2009, p.61)

Dessa forma, a problemática e a proposta de uma semiótica sincrética divide cena com o estudo do Plano da Expressão, já que é nele em que se encontram as materialidades simultâneas. Logo, é preciso ter em mente a relação entre expressão e conteúdo. No caso, como afirmado por Fiorin acima, a relação é entre as diversas expressões, com traços próprios de suas devidas materialidades e consequentes semióticas, e o conteúdo ÚNICO formado por essa comunhão de materialidades.

A relação pode constituir um sistema semiótico, em que os dois planos não são conformes, são arbitrários; um sistema simbólico, em que os dois planos são conformes; ou um sistema semissimbólico, em que não há conformidade entre planos, mas a correspondência entre **categorias** do Plano da Expressão e **categorias** do Plano do Conteúdo:

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

A organização discursiva de *O Rei Leão* é, como veremos, essencialmente semissimbólica. E o texto do filme, como Cinema, mobiliza materialidades sonoras e visuais. Na ordem das sonoras, existe uma parcela verbal nas canções, uma puramente musical e uma da natureza de sons ambientes, como, por exemplo, o rugido dos leões ou o som da chuva. Na ordem das visuais, a constituição plástica das cenas e, raras vezes, verbal-escrita.

Assim, para a análise, se faz necessária uma apreensão de cada materialidade dentro de suas particularidades. Para a análise do texto plástico (parte do texto sincrético total), utilizaremos uma metodologia própria desse texto, levando em conta suas categorias eidéticas, cromáticas, luminosas e topológicas. Quanto ao texto verbal, a análise, no caso das canções, das categorias fonéticas. No caso do texto sonoro da ordem dos sons ambientes, sua constituição é simbólica, e não semissimbólica, ou seja, o som do rugido e o sentido do rugido são uma unidade apenas, como o som da chuva e a ideia da chuva. Por fim, o texto musical das canções é basicamente guiado pela análise das categorias de altura, intensidade, timbre e duração, filiado à análise concomitante do texto verbal da canção.

1.1.3 O texto musical

Mas o texto musical da trilha instrumental apresenta-se de forma bastante problemática. O capítulo “Por uma proposta de análise do plano de expressão musical”, de Pietroforte (2008, p.121-137), em coautoria com Daniel Levi Candeias, oferece uma discussão pertinente da natureza do texto musical.

A primeira questão crucial é se devemos considerar que haja uma homologação semissimbólica entre o plano de expressão de uma música e conteúdo semântico por ela manifesto. A esse respeito, entende-se que, não havendo um título para a peça musical, expresso por um sistema verbal, é difícil deduzir um plano semântico para ela. Uma segunda questão é: se a peça musical não tem um conteúdo manifesto, seria ela uma linguagem monoplanar e, assim, excluída dos estudos semióticos? (p.123)

A resposta proposta é considerar a enunciação do Plano da Expressão de um texto como ação formadora de um sentido. Não um sentido semântico, mas um sentido na materialidade da expressão, emprestando o conceito de sentido de expressão de Hjelmslev (1975, p.60). O exemplo dado pelos autores é que o sentido da expressão de um texto verbal seria a própria forma fonológica, enquanto o de um texto plástico é a própria plasticidade, e do musical, sua musicalidade. Tratar-se-ia de um sentido mais pragmático, ligado à enunciação, que um representativo, ligado à representação de um conteúdo em sua forma. O sentido da expressão está na relação entre forma e substância da expressão, enquanto o do conteúdo, paralelamente, estabelece-se pela relação entre forma e substância do conteúdo.

Longe de querer aprofundar essa discussão, queremos apenas adotar uma postura metodológica acerca da música no filme, que se apresenta, em nossas considerações finais, como elemento crucial para o estilo Disney.

A discussão dos autores ainda nos leva a refletir que, assim como categorias semânticas do Plano do Conteúdo, as categorias do Plano da Expressão estabelecem relações entre si. Ou seja, se há a possibilidade de traçar um nível fundamental do conteúdo pela oposição entre um dado sema *s1* e outro sema *s2*, há, a nível de expressão, possibilidades de oposições entre formas da expressão *fonema1* vs. *fonema2*, *cor1* vs. *cor2*, e, na música, *altura1* vs. *altura2* etc.

Normalmente, essas oposições são colocadas na relação de semissymbolismo com o conteúdo, com a oposição semântica. Entretanto, o texto estritamente musical carece de semantismos linguísticos do Plano do Conteúdo. Se o texto plástico ao menos estabelece uma representatividade, uma *mimesis* em relação a um referente, a música não é mimética de ações nem de coisas.

No caso do filme com o qual trabalhamos, que é o caso da música instrumental no Cinema, existe um texto que não é estritamente musical, e sim sincrético, que conta com um forte Plano de Conteúdo formado, no caso, parte pelo texto verbal dos diálogos e das canções e parte pelo texto plástico, pelas substâncias que ganham forma no conteúdo plástico. A trilha instrumental, ao que se vê, não participa ativamente do Plano do Conteúdo sincrético, apenas da expressão, como apontado por Pietroforte e Candeias.

Fiorin, a esse respeito, dá uma informação que guia toda a reflexão: “Por exemplo, a música, no cinema, parece servir para manifestar estados patêmicos ou para representar uma personagem, mas não para narrar ações pragmáticas (FIORIN, 2009, p.35)”. Isto é, se há *mimesis* na música afinal, ela é de paixões. E podemos traçar quais paixões são essas graças ao auxílio semântico das outras semióticas acionadas na linguagem sincrética do filme.

Mário de Andrade, ao falar do filme musical *Fantasia*, da Walt Disney de 1940, diz:

Ora, justamente a grande “invenção” de *Fantasia*, afirmação talvez mais impressionante da genialidade de Walt Disney, está nas diversas maneiras com que ele soube unir desenho e música, indo às mais diversas solicitações visuais e sugestivas dela. [...] Essa a maior lição estética do filme. A música possui formidável poder sugestivo, mas a sua sugestividade é incontrolável. (ANDRADE, 2012, p.52)

Essa sugestividade é passional, a sugestão é a movimentação de paixões no enunciatário. E Disney guiou a sugestão por meio do percurso de sentido da outra materialidade de seus filmes, por meio do sentido da expressão e do conteúdo plástico, ele uniu música e plástica. Essa união é nada mais que o conceito de superposição no sincretismo. Superposição também com o texto verbal. Mário de Andrade não tinha porque falar em texto

verbal porque as peças de *Fantasia* não têm, falando por alto, uma materialidade verbal em cada um delas.

Enfim, desse modo, a trilha instrumental manifesta essencialmente um estado patêmico, que pode ser relacionado à personagem, e manifesta um sentido de expressão, a relação entre suas categorias de expressão, que podem ser colocadas em relação semissimbólica com categorias do Conteúdo.

1.2 Metodologia

Em suma, Plano do Conteúdo e Plano da Expressão constroem o sentido total do texto sincrético do filme. Aquilo que vemos no conteúdo, nos Níveis Fundamental, Narrativo e Discursivo, é expresso pelos diálogos, compostos por unidades de Expressão de uma semiose verbal, e TAMBÉM é expresso pela semiose plástica e pela semiose musical (respeitando-se suas particularidades). O sentido é um conjunto *coarticulado*. A separação adotada na análise, entre planos e materialidades, é necessidade didática devido à ausência de uma metalinguagem plástica e musical.

Portanto, com base nessas três perspectivas de análise, estilo, semiótica sincrética e texto Disney, será guiado o nosso trabalho. A análise começará com uma breve exposição do contexto de *O Rei Leão* na produção da Disney, passando para a análise sistemática do Plano do Conteúdo (PC) do filme, com as devidas comparações e relações que ele mantém não apenas com *Hamlet*, mas com outros textos inclusive.

Em seguida, será feita a análise do Plano da Expressão (PE), intensamente explorado no texto sincrético e, sobretudo, no cinema e no cinema de animação Disney. Aqui, verificaremos as relações dos componentes do PE com os componentes do PC e o modo como o PE, uma vez parte da totalidade textual, finaliza, complementa e integraliza os sentidos do filme e as relações intertextuais com *Hamlet* e outros textos, na relação de semissimbolismo.

Após, tendo em mente essas informações analisadas, traremos a discussão do estilo do filme *O Rei Leão* e do estilo Disney.

2 ANÁLISE DE ORL

Jeffrey Katzenberg presidiu o conselho dos Estúdios Walt Disney entre 1984 e 1994 e foi uma das mentes criativas mais importantes para a gênese de *O Rei Leão*, originalmente chamado de *O rei da selva*. A ideia original seria de uma história sobre amadurecimento que se passasse na savana africana (STEWART (2006), ORGULHO de O Rei Leão (1994), O REI LEÃO: memórias (1994) e WAKING sleeping beauty (2009)):

– Eu gostaria de contar uma história passada na África – disse Katzenberg, logo depois de ter a inspiração. Ele era fascinado pela África desde que trabalhara em um filme passado no Quênia, quando tinha 21 anos. – O reino animal é uma metáfora – ele continuou. – Uma criança perde o pai, sai pelo mundo e tenta evitar a responsabilidade, depois a enfrenta... [...]

A própria originalidade da idéia de Katzenberg era tanto um risco quanto uma possível virtude. Todos os grandes clássicos da Disney desde *Branca de Neve* tinham sido adaptações de clássicos comprovados. (STEWART, 2006:117)

Mas, com o tempo, a própria ideia amadureceu, e entre tentativas e erros, o filme passou a tomar novas formas e, conseqüentemente, novas configurações discursivas. O importante é ter em mente que, antes de ser uma adaptação da obra shakespeariana, *O Rei Leão* é uma história sobre a jornada de um herói que também é um animal da savana... *Hamlet* torna-se uma reflexão consciente apenas mais adiante na feitura do filme:

[...] Ele [Katzenberg] não estava satisfeito com o desenvolvimento do roteiro. Incontáveis roteiros foram escritos e rejeitados, e Katzenberg sentia que a história não tinha liga. Então, no outono de 1993, durante uma das reuniões semanais, um roteirista mencionou:

– O que você está tentando fazer é contar a história de Hamlet.

Katzenberg parou por um segundo. De repente tudo se encaixou.

– Você está certo! – ele exclamou. [...] (STEWART, 2006, p.162)

Então, o roteiro de *O Rei Leão* passou a ter consciência de suas proximidades com *Hamlet*, assemelhando as duas histórias. Foi, sem dúvida, uma consciência importantíssima – e aqui, afirmamos que, uma vez que o trabalho com intertexto é consciente e explicitado, todas as relações de semelhança e diferença, de alteração e supressão entre as obras, feitas pela equipe são mais significativas, justamente por serem conscientes².

Surrell (2009) traz ainda outras informações do nascimento d'*O Rei Leão*:

No caso de *O rei Leão*, um tema que emergia realmente terminou ajudando a modelar e acertar o enfoque da narrativa, conforme a história passava por um longo processo de desenvolvimento. [...]

² A escolha de se referir aos profissionais envolvidos na feitura do filme por "equipe" quer reforçar a ideia de trabalho coletivo, de que muitas vezes que enunciam *O Rei Leão*.

– Quando entrei, me descreveram o projeto como *Bambi* na África e um pequeno Hamlet no meio... era um *Bamblot* – lembra a corroteirista Irena Mecchi. [...]

– *O rei Leão* tem um pouquinho de Moisés e um pouquinho de José – diz Don Hahn. [produtor do filme] – Também tem um pouco de Hamlet em busca do assassino de seu pai, assombrado pelo fantasma dele. [...]

No fundo, [...] era um história da passagem para a vida adulta, sobre um jovem príncipe e o verdadeiro significado da realeza e da sucessão. [...]

– Para mim, o relacionamento entre pai e filho é primordial no filme – diz Rob Minkoff. [diretor] [...] (SURRELL, 2009:145-149).

Desses trechos, apreendemos muitas informações cruciais para este trabalho, muitas das ideias, revestimentos discursivos e esquemas narrativos que assombram *ORL*: a história de *Hamlet*, a história de *Bambi* e os mitos bíblicos de Moisés, José do Egito e do próprio Cristo. Essa narrativas que inspiram o filme contam com os temas do **filho que deve aprender a ser rei**, do **relacionamento difícil entre pai e filho**, do **respeito ao equilíbrio da Natureza** e do **retorno do herói exilado** que vem libertar seu povo oprimido e assumir seu lugar de direito. Temas esses que encontramos muito claros em *ORL*.

Na história do filme, o irmão do então rei leão Mufasa, Scar, quer assumir o poder real, mas, com o nascimento do sobrinho Simba, seus planos são anulados, pois ele não teria mais como ser rei com a vinda do novo herdeiro. Simba, ainda criança, é vítima das tramoias do tio, que, em um estratagemma complexo, mata Mufasa e incrimina Simba. O leãozinho príncipe, assustado, foge e é exilado longe da savana. Então, ele cresce na selva, ao lado de dois novos companheiros, o suricate Timão e o javali Pumba. Depois de adulto, nada tendo a ver com o reino, Simba reencontra sua amiga e amor de infância, a leoa Nala, e ela lhe conta como o reinado de Scar é desastroso e só trouxe fome e destruição às terras dos leões. Ela tenta convencer Simba a volta e reivindicar o trono, mas é apenas com a aparição do fantasma do pai Mufasa que Simba retorna, destrona e destrói Scar e restaura a ordem e o equilíbrio da savana.

Estão aí: relação pai e filho, aprender a ser rei, equilíbrio natural e retorno do exilado. Dissecar esses *papeis temáticos* e esses *papeis narrativos* é nossa primeira tarefa, para assim proporcionar a comparação com os textos do intertexto e o estudo do PE.

2.1 Análise do Plano do Conteúdo de *ORL*

Para começarmos a traçar a composição do filme no tocante ao seu conteúdo, faremos o destaque de algumas sequências narrativas do nível narrativo.

2.1.1 Nível Narrativo

O filme inicia-se com a canção *Circle of life* e a apresentação do bebê leão para a sociedade de animais da savana, seguida pela cena em que Mufasa vai até Scar buscar uma explicação do porquê da sua ausência na cerimônia do sobrinho. A cena inicial articula a personalidade de Scar, um rebelde e insatisfeito com o fato de não pode assumir o trono depois do irmão, uma vez que o sobrinho herdeiro nascera.

Aos onze minutos de filme, após Mufasa ter mostrado o reino a Simba e ter dito a ele para nunca ir até o local sombrio no horizonte, pois não é sequer parte do reino dos leões, Simba vai contar ao tio Scar que será rei e relata sua experiência com o pai. Scar, impulsionado pela raiva que sente, manipula Simba a ir até a tal área sombria. S[scar], então, manipula S[simba] por provocação, dizendo que apenas os leões mais corajosos iam até aquele lugar, revelando que se trata de um cemitério de elefantes. S[simba], há pouco manipulado pela ideia de ser rei a entrar em conjunção com o Ov[poder], vê no cemitério um modo de provar-se corajoso e digno de ser rei, porque para ter o poder é preciso agir como rei. Logo, S[simba] irá se valer do Om[cemitério] para entrar em conjunção com Ov[poder]. Entretanto, S[simba] não tem a competência devida para executar a ação, para ser como rei.

Sobre as competências necessárias, Pietroforte diz:

Apenas a conjunção com os dois objetos modais – saber e poder – garante as condições para a realização da performance, de modo que as dimensões cognitivas do sentido – relativas ao saber – podem ser separadas das dimensões pragmáticas – relativas ao poder. [...]

Separados, saber e poder dizem respeito a duas dimensões distintas da organização do sentido: a primeira diz respeito às formas de conhecer e classificar o objeto-valor; e a segunda, às possibilidades de abordá-lo e de agir sobre ele. (PIETROFORTE, 2008, p.65)

Assim, entende-se que S[simba] só poderá entrar em conjunção com o Ov[poder]³ uma vez que dominar as competências devidas (ou objetos modais) saber e poder, saber reinar e pode reinar. Para saber, é preciso que ele tenha atitudes nobres pelo bem do seu povo, e não apenas pensar em si mesmo, o que fica muito nítido não ocorrer na canção *I just can't wait to be king* (Mal posso esperar para ser rei), em que o filhote Simba canta seu desejo de ser rei, mas mostra sua arrogância quando diz, por exemplo: *I'm gonna be the mane event/ Like no king was before/ I'm brushing up on looking down/ I'm working on my roar.*⁴ Simba é

³ Que não seja confundido o objeto-valor [poder] com a competência/objeto-modal poder. O primeiro é o poder político, presente nas outras narrativas que trabalhamos aqui; o segundo é a competência necessária para lidar com objeto-valor, é o poder-fazer.

⁴ Trad. nossa: Eu vou ser o principal evento/ Como nenhum rei foi antes/ Estou polindo meu olhar altivo/ Estou trabalhando no meu rugido.

intimidador, um típico rei tirano, por isso não tem o saber-fazer. Para poder reinar, por outro lado, a incompetência é simples: Simba é novo, infante, não pode assumir o poder.

O resultado da *performance* é, dessa forma, negativa, pois S[simba] , mesmo tendo o querer, não tem saber e poder para entrar em conjunção com o Ov[poder], e a utilização do Om[cemitério] é em vão. Na verdade, se pensarmos o Om[cemitério] como um objeto-valor também, a conjunção com ele tampouco se concretiza, porque nem para encarar o cemitério e as hienas que lá vivem S[simba] tem competência; novamente, ele quer, mas não sabe e nem pode.

Aquele que dá sanção para o mal desempenho de S[simba] é seu pai S[mufasa], que chega até o cemitério e afugenta as hienas que atacam Simba. Aqui, ocorre outra ação importante para a trama geral do filme, S[mufasa] é manipulado a salvar S[simba] pelo risco que ele corria. Em outras palavras, S[mufasa] realiza a ação salvamento para não entrar em disjunção com S[simba], que assume a função de um objeto-valor, Ov[filho], para S[mufasa].

Após isso, Scar coloca em prática a ação para que ele entre em conjunção com objeto-valor /poder/. S[scar] é manipulado pelas hienas, S[hienas], a entrar em conjunção com Ov[poder] por meio da ação de assassinar o atual rei e o príncipe herdeiro, S[mufasa] e S[simba]. A morte deles passa a ser, desse modo, objeto-modal para a entrada em conjunção com Ov[poder]. A ação, entretanto, é complexa e se faz por meio de uma série de manipulações para que os outros sujeitos narrativos executem parte do plano:

1- S[scar] manipula S[simba] para estar no desfiladeiro em dado momento, pela desculpa de que seu pai, rei Mufasa, teria uma surpresa para ele. S[simba] entra em conjunção com o Om[desfiladeiro] para entrar em conjunção com Ov[surpresa]. 2- S[scar] também manipula S[hienas] para que elas assustem uma manada de gnus até o desfiladeiro. 3- S[scar] manipula S[mufasa] para que ele salve o filho, ou seja, salve-o para manter a conjunção com o. Essas três manipulações e as ações que os sujeitos manipulados executam resultam na fatídica morte de Mufasa, sanção negativa de sua própria ação de salvamento, que falha.

S[simba], por outro lado, não morre por conta da debandada, mas S[scar] manipula-o a fugir, sob a desculpa de ele, Simba, ser culpado da morte de Mufasa. Essa ação de fuga é o exílio que fecha o que podemos chamar de primeiro ato do filme. S[hienas] deveria, manipulado por S[scar], matar o filhote conforme ele fugisse, mas S[hienas] também falha na *performance* e esconde a verdade de Scar, ou seja, vale-se do Om[mentira] para parecer que cumpriram a ação. S[scar], tendo corretamente manipulado os sujeitos narrativos, que era sua ação central o tempo todo, entra em conjunção, finalmente, com o Ov[poder], valendo-se de uma distorção de como os fatos ocorreram, valendo-se também do Om[mentira].

Esses são os grandes nós da trama, como ela se fecha em problemas que pedem resolução: um assassinato, um príncipe culpado, um exílio e um tirano no poder. E veem-se já padrões: o grande objeto-valor da narrativa é o /poder/; a /morte/ é objeto-modal e sanção negativa das ações, pensando inclusive o cemitério do Om[cemitério] como uma figurativização da morte; Scar é o grande sujeito manipulador, que manipula para conseguir o que quer, que engana e que mente; e o Om[mentira] é usada algumas vezes.

O filme segue para sua segunda parte, com Simba já adulto e na selva. Os esquemas narrativos dessa segunda parte, pertinentes de menção, são aqueles que dão o desenlace dos nós. S[nala] chega até a selva e manipula S[simba] a voltar ao reino e assumir o poder, a entrar em conjunção com Ov[poder]. Nessa etapa, S[simba] tem o poder-fazer, pois é adulto e em idade de assumir o trono, tem o saber-fazer, pois sabe que deve destronar Scar pelo fato de seu reinado ser falho, mas não tem o querer-fazer, não quer retornar, e S[nala] não consegue fazê-lo adquirir esse querer. Então, S[mufasa] aparece, como fantasma, e também manipula S[simba] a entrar em conjunção com Ov[poder]. Essa manipulação concretiza-se e agora S[simba] quer, pode e sabe fazer, partindo para o seu retorno às Terras do Orgulho (modo como é chamado o reino dos leões, *The Pride Lands*).

Essa marcação leva a narrativa para seu terceiro ato e a resolução final dos conflitos. Existe, aí, o S[simba] que disputa o Ov[poder] com o S[scar]. A ação que permite a mudança de estados é o combate direto entre eles e o objeto-modal que S[simba] utiliza é a /verdade/, a verdade de que Scar era responsável pela morte de Mufasa e de que Scar manipulava as hienas para elas fazerem o trabalho sujo. O Om[verdade] tira o Ov[poder] de S[scar], porque ele já não é apoiado nem pelas leoas, nem pelas hienas, e sem poder manipular outros sujeitos, S[scar] é impotente. No fim, S[simba] entra em conjunção com o Ov[poder] e a sanção negativa para S[scar], é a morte.

Novamente, morte é o objeto da sanção negativa, e poder o objeto da sanção positiva. Mas e *Hamlet*? Do ponto de vista do nível narrativo, existem semelhanças entre as duas obras nesses pontos destacados. O príncipe Hamlet, S[hamlet], é manipulado pelo S[fantasma] para entrar em conjunção com o Ov[vingança], que é, em outro esquema, objeto-modal para colocar S[cláudio] em disjunção com o Ov[poder]. A peça consiste, basicamente, de um lado, em S[hamlet] buscando a competência para executar essa ação, como quando busca a resposta do tio por meio do teatro do assassinato, ou como quando instiga Polônio, Guildenstern e Rosencrantz. Do outro lado, S[cláudio] reage às ações de S[hamlet] manipulando S[polônio], S[guildenstern e roscrantz] e S[laertes] para que eles tomassem conta do plano de exílio e execução do sobrinho. S[cláudio] tem a competência do saber e do poder para realizar essas

ações, mas falha, e isso pode ser entendido pelo fato de S[hamlet] sempre escapar das investidas por ter mais saber, mais domínio da dimensão cognitiva da ação. Em outras palavras, S[claudio] pode muito, mas sabe menos. Ele não sabe do fantasma do irmão, por exemplo, e do real plano de Hamlet. Enquanto S[hamlet] tem um equilíbrio maior entre seu saber, a dimensão cognitiva, e seu poder, dimensão pragmática. Essa distribuição de saberes e poderes entre os dois sujeitos leva à *performance* positiva e S[hamlet] ter entrado em conjunção com Ov[vingança]. Como em *ORL*, S[claudio] perde a conjunção com o Ov[poder], falha em conservar o Ov[poder], e tem como sanção negativa a morte. E mais, S[hamlet] vale-se do Om[verdade] para desmascarar o tio e cumprir sua ação positivamente. A consequente morte do próprio Hamlet mais tem a ver com o revestimento discursivo, que veremos logo na sequência, que com o esquema narrativo de conjunção com o Ov[poder], já que, de fato, a conjunção que S[hamlet] buscava era com Ov[vingança].

2.1.2 Nível Discursivo

Os revestimentos do nível discursivo, de temas e figuras, para esses esquemas narrativos, podem ser agrupados em três percursos temáticos e figurativos. O primeiro é o dos revestimentos para o objeto-valor /poder/ ao longo do filme; o segundo, dos revestimentos para os objetos modais /morte/ e a sanção negativa /morte/; e o terceiro, dos revestimentos para a manipulação do pai, Mufasa, e a consequente ação obediente do filho. Para os três grupos, é plenamente possível traçar as relações com *Hamlet* e os outros textos.

2.1.2.1 O jogo do poder

O primeiro grupo de semantismos, ou semas, unidades de sentido, é o do poder político, real, monarca:

The themes of revenge, absolute power as corrupting force, and innocence versus experience appear in the stories. Hamlet and Simba both get revenge for their fathers' deaths by killing, respectively, Claudius and Scar. The power-mad uncles create chaos and disorder in their countries by preying on the youth, moral goodness, and inexperience of their nephews and others. (GAVIN, 1996:56)⁵

⁵ Trad. nossa: Os temas de vingança, poder absoluto como força corruptiva, e inocência versus experiência aparecem nas histórias. Hamlet e Simba, ambos vingam-se pela morte de seus pais matando, respectivamente, Cláudio e Scar. Os tios loucos de poder criam caos e desordem em seus reinos por atacar a juventude, bondade moral e inexperiência de seus sobrinhos e outros.

A grande força que coloca em movimento os elementos narrativos de *O Rei Leão* é, sem dúvida, o plano de Scar de matar o irmão, o rei Mufasa, e o sobrinho, Simba, para assumir o trono das Terras do Orgulho. A ambição pelo poder é o motor primário da história.

Do mesmo modo, Cláudio, de *Hamlet*, mata o irmão para assumir sua coroa, também para assumir sua esposa. São dois irmãos que invejam o poder de seus irmãos-reis, são ambiciosos e inescrupulosos; se Scar, sem hesitar, já decide que se livrará de Simba, Cláudio enviará Hamlet à Inglaterra para morrer, mesmo que eliminar o sobrinho não fosse seu plano a princípio.

Outras personagens, em ambas as obras, tendem a ser ambiciosas por poder. Gertrudes, por exemplo, casa-se com cunhado, mantendo seu poderio, Rosencrantz e Guildenstern cumpliciam com Cláudio o exílio e morte de Hamlet, afinando sua proximidade com o poder, aliando-se àquele que detém o poder. Em *O Rei Leão*, a esposa de Mufasa, Sarab, não se aproxima de Scar, mas Timão e Pumba – os dois amigos de Simba, que, de certo de ponto de vista, podem ser comparados a Rosencrantz e Guildenstern, apesar de não afiliarem-se a Scar, afiliam-se ao próprio Simba com um objetivo muito claro, ter poder na selva:

Timon: Geez! It's a lion! Run, Pumbaa! Move it!

Pumbaa: Hey, Timon, it's just a little lion. Look at him. He's so cute and all alone! Can we keep him?

Timon: Pumbaa, are you nuts? We're talking about a lion. Lions eat guys like us!

Pumbaa: But he's so little.

Timon: He's gonna get bigger.

Pumbaa: Maybe he'll be on our side.

Timon: A - huh! That's the stupidest thing I ever heard. Maybe he'll b... Hey, I got it! What if he's on our side? You know, having a lion around might not be such a bad idea. (THE lion king, 1994, min.42)⁶

Ficam claras as intenções iniciais de Timão: ter um leão faria do suricate, Timão, e do javali, Pumba, alvos menos vulneráveis na selvagem selva, um lugar além dos domínios das Terras do Orgulho, em que não há lei.

As hienas também mantêm uma relação com Scar em nome do poder que ele representa, e, cumpliciando com as tramoias do rei tirano, também são paralelos aos amigos Rosencrantz e Guildenstern. No filme, as hienas são exiladas das Terras do Orgulho. Essa

⁶ Trad. nossa: *Timão*: Meu Deus, é um leão! Corre, Pumba, se mexa!/ *Pumba*: Ei, Timão, é só um leãozinho. Olhe pra ele, tão lindinho e tão sozinho. Podemos ficar com ele?/ *Timão*: Pumba, você tá louco? Você tá falando de um leão. Leões comem caras como nós./ *Pumba*: Mas ele é tão pequeno./ *Timão*: Ele vai ficar maior./ *Pumba*: Talvez ele fique do nosso lado./ *Timão*: Essa é a coisa mais estúpida que eu já ouvi. Talvez ele fique... EI! Eu tive uma ideia. E se ele ficar do nosso lado? Sabe, ter um leão por perto pode não ser uma má ideia.

afirmação fica clara no trecho da canção *Be prepared*, em que Scar canta: "Estejam comigo e nunca passarão fome novamente" para as comparsas, que respondem aludindo à ideia de assumirem uma posição mais elevada na cadeia alimentar. A cadeia alimentar, aliás, é, no universo de *O Rei Leão*, a ordem social, hierárquica, que define os lugares sociais, em contrapartida à monarquia por si só, que define esses lugares em *Hamlet*.

Entretanto, se o poder contamina essas personagens, não o faz com os príncipes problemáticos Simba e Hamlet. Tal quebra da sucessão correta do poder das respectivas monarquias cobra, de seus príncipes, a necessidade de restaurar a ordem e o trazer equilíbrio às forças reais, em um esquema de dano-restauração, mas sem corrompê-los em uma sede por poder. A questão do "ser ou não ser" rei, vingar ou não vingar o pai, restaurar ou não o reino, gera hesitação nos protagonistas e certa recusa em assumir suas funções. É então que entram em cena *temas* que constroem a personalidade desses personagens, *temas* como o medo, a inexperiência, imaturidade, rebeldia, resistência em cumprir o dever, etc. Todos eles ligados diretamente ao paradigma semântico do /poder/.

Esse aspecto da oposição daqueles que têm o poder entre os que não o têm também é manifestado por uma figurativização da oposição do coletivo e do indivíduo. São indivíduos que usurpam o poder pertencente a um coletivo, o povo. Essa oposição será melhor trabalhada mais tarde.

2.1.2.2 O jogo da morte

Outro percurso temático-figurativo é o da morte. A morte está em tensão constante com a vida, tanto em *ORL* quanto em *Hamlet*: "If I had to say what Hamlet is about in a single phrase, which is a foolish thing to do, nonetheless, if I had to do it, I think I'd say it's about reactions to death." – Stanley Wells, Stanford Shakespeare Institute (*HAMLET: a critical guide*, 1997, min.4)⁷.

O Hamlet-rei morre, sua morte move sentimentos no Hamlet-príncipe; sentimentos em relação ao casamento precoce da rainha-mãe com o tio Cláudio, que, tendo imputado a morte ao irmão, sente culpa. Ao longo da narrativa, Hamlet mata Polônio, morte que gera o decreto de exílio do príncipe. A morte de Polônio, por sua vez, move sentimentos de loucura em Ofélia e de vingança em Laertes. A morte ainda atingirá Rosencrantz e Guildenstern. E, por fim, a morte atingirá a todos, deixando Horácio com a história para contar. Em *ORL*, como

⁷ Trad.nossa: Se eu tivesse que dizer sobre o que *Hamlet* trata em uma única frase, o que é uma idiotice de se fazer, mesmo assim, se eu tivesse que fazer isso, eu acho que diria que é sobre reações à morte.

vimos, ela também golpeia muitos personagens e ameaça outros. Existem mortes, mortes fingidas e assassinatos.

A morte, entretanto, não vem sem causa, quem a chama é a busca pelo poder, é o poder desequilibrado, e também a vingança para restaurar o equilíbrio. Ela é, funcionalmente, como visto, objeto-modal e sanção da *performance*, está no começo e no fim das ações, que são iniciadas por planos de morte e terminam em morte. É sanção do mau governo de Scar, de sua usurpação do trono, etc.

E se *ORL* pode ser definido como uma história sobre a morte, assim como *Hamlet*, ele também pode ser definido como uma história sobre a vida e a dinâmica entre vida e morte, em maior escala até que *Hamlet*, tendo em vista que na peça a morte é mais vasta, certa e rápida, inclusive, enquanto, no filme, ela é mais relativa.

Da mesma forma, o filme de 1942, *Bambi*, que, segundo a equipe da Disney, embasou muito a gênese de *ORL*, também traz uma história da dinâmica vida e morte, bem como sua sequência de 2006, *Bambi II*⁸.

Em *Bambi*, encontramos o primeiro príncipe protagonista da Disney, que lida com a morte constantemente em seu universo. A tensão do risco de morte assombra a história, e a percebemos pela vigilância constante do pai de Bambi, o grande príncipe da floresta, pela cautela da mãe na primeira visita à campina, no primeiro ataque do homem aos animais, entre outros. Bambi também lida com a perda de um dos pais, com a perda da mãe, no caso, e disso tira suas lições para a vida adulta.

Em *Hamlet*, podemos observar o contraste entre vida e morte em algumas passagens, como quando o príncipe coloca lado a lado na mesma sentença a morte do pai e o a celebração do casamento, da vida: "Economia, Horácio! A carne assada/ Do enterro serviu fria para as bodas." (SHAKESPEARE, 2010, p.50); ou ainda quando diz estar sendo Polônio, já morto, comido por vermes **vivos**, ou na cena do cemitério, quando encara os restos mortais daqueles que estiveram vivos um dia. A própria presença do fantasma entre os vivos é um grande exemplo da sombra da morte na face da vida.

Esse encontro constante da morte com a vida, que gera certa banalização da morte, fazendo dela algo comum, está em *ORL* e está nos "*Bambis*". É um fato conhecido dessas personagens a inevitabilidade da morte. E isso se deve também ao fato de haver, nessas obras

⁸ Não ignoramos de forma alguma a distancia entre *Bambi* e *Bambi II* e o fato de *Bambi II* ser posterior a *ORL*. Entretanto, trabalharemos com *Bambi II* pela seguinte razão: sua relação com o *Bambi* é maciça, a relação de *Bambi* com *ORL* também é maciça, logo, entendemos que há, no filme de 2006, muitas das configurações discursivas utilizadas no de 1942 e no 1994, configurando um triângulo muito útil para encontrar nuances do dito estilo Disney.

da Disney, animais, vivendo em vida selvagem, em que a **cadeia alimentar** é mais forte que no mundo humano, animais que estão sujeitos às leis de morte da Natureza.

Assim, nesses filmes, a euforia do poder político e da dinâmica vida/morte depende diretamente do respeito ao ciclo da cadeia alimentar, da própria **Natureza**. Natureza que, na Disney, é juiz e carrasco de todos os julgamentos, é o grande sancionador, é o elemento que define o que é eufórico e o que é disfórico. A Disney, como enunciador, sempre acredita mais na perseverança da vida, acredita na Natureza viva e latente superando a morte. A Natureza viva tomará conta de reverter quaisquer transgressões por meio de seus ciclos e renovações. Por outro lado, o tom trágico dado pelo enunciador de *Hamlet* faz da obra um cenário propício à perseverança da morte sobre a vida. É, de fato, a primeira e principal diferença entre a peça shakespeariana e *ORL*: a distribuição entre vida e morte.

Passando para uma reflexão dessa estética em *Bambi II*, o filme inicia-se no momento imediato após a morte da mãe de Bambi, em que o pai, o Grande Príncipe, percebe que deverá cuidar do filho. Há uma hesitação do pai em assumir essa responsabilidade, na cena em que ele fala com o Coruja para que este encontre um lar adotivo para o recém órfão. A cena é sucedida por uma cena de canção, uma canção que nos mostra toda essa crença na vida que existe no estilo Disney, lembrando muito a canção de abertura de *ORL*, *Circle of life*:

Under the snow, Beneath the frozen streams, There's life. You have to know, When nature sleeps she dreams There's life. And the colder the winter, The warmer the spring. The deeper the sorrow, The more our hearts sing. Even when you can't see it, Inside everything There's life.	After the rain, The sun will reappear, There's life. After the pain, The joy will still be here, There's life. For it's out of the darkness That we learn to see, And out of the silence That songs come to be, And all that we dream of awaits [patiently, There's life (BAMBI II, 2006, min.3) ⁹
--	--

É evidente também a crença desse enunciador Disney na superação dos obstáculos, na restauração da perfeição através do respeito à Natureza. São, no mundo real, ideologias

⁹ Trad.nossa: Sob a neve, /debaixo das correntes congeladas,/ tem vida./ Você deve saber que/ quando a Natureza dorme, ela sonha./ Tem vida./ E quanto mais frio o inverno,/ mais quente a primavera./ Quanto mais profunda a tristeza,/ mais nossos corações cantam./ Mesmo quando você não pode ver,/ dentro de tudo/ tem vida./ Após a chuva,/ o sol reaparecerá./ Tem vida./ Após a dor,/ a alegria ainda estará lá./ Tem vida./ Porque é fora da escuridão/ que aprendemos a enxergar,/ e fora do silêncio,/ que a música surge,/ e todos nossos sonhos esperam pacientes,/ tem vida

empresariais vindas dos tempos do próprio Walt Disney – que abrangem a produção de *Bambi* e que continuaram a vigorar depois de sua morte.

Naturalmente, os analistas buscam explicações sempre que alguém consegue implantar-se na cultura e na psique americanas tão profundamente quanto Walt Disney. No seu caso, destacaram a aparente inocência de seu trabalho, a suave restauração da confiança, [...], a fé ingênua na perseverança e na vitória [...]. Tanto na imaginação de Disney quanto na imaginação americana [...]; era possível, usando o próprio poder, ou, mais exatamente, mediante o poder da bondade inata, alcançar o sucesso. [...] De forma semelhante, tanto na imaginação de Disney quanto na imaginação americana, a perfeição era uma meta conquistável. (GABLER, 2009:10,14)

Pensando desse modo, há personagens sedentas por poder que são condenadas pelas forças da Natureza, pois nela reside esse "poder da bondade inata", que, por sua vez, faz da própria morte parte necessária – e reversível – do "ciclo da vida". Por outro lado, a Natureza sozinha, na Disney, não é suficiente para solucionar o desequilíbrio, e por isso o herói deve aprender dela, deve passar por um processo de redenção e amadurecimento, para ele próprio trazer de volta o equilíbrio natural. Trata-se de uma dialética entre a voz coletiva e primitiva da Natureza e a voz individual e inovadora do herói. Uma transforma a outra e ambas vencem o antagonista.

2.1.2.3 O jogo do amadurecimento

Enfim, falemos do terceiro percurso, a respeito da forma como o pai chama o filho à ação. Tanto em *O Rei Leão*, como em *Hamlet* e nos *Bambis*, os protagonistas são jovens que devem crescer e assumir seus lugares no poderio de suas sociedades, e esse processo tem seu início marcado pela morte do pai ou da mãe. Ou seja, a morte, nessas narrativas, assume a função de rito de passagem para a vida adulta, a morte é quem vem cobrar desses príncipes o amadurecimento pessoal por meio da restauração das monarquias corruptas, restauração dos tronos usurpados da Dinamarca e das Terras do Orgulho e da floresta ameaçada pela presença do homem. Está aí uma semelhança *temática*: o **amadurecimento** e a **cobrança de atitudes em relação aos assuntos reais**. Mas as mortes têm pesos diferentes nas narrativas.

Simba perde o pai com quem tinha um relacionamento bastante estreito, por quem tinha admiração e respeito. Mesmo que esse assassinato tenha sido planejado por Scar, Simba acredita ter sido culpado pela tragédia. Essa culpa impede Simba de responder ao chamado do trono e da vida adulta à altura, esse sentimento conturba a mente do protagonista. Mais uma vez, vida e morte são tópicos que adentram a narrativa: ao assumir a culpa da morte do pai, o próprio Simba morre, fugindo e não tendo coragem de voltar ao reino. Ele, então, é dado como morto.

Já Hamlet, semelhantemente, perde o pai. Dessa relação pai e filho, ao decorrer da narrativa, notamos o temor e grande respeito que o príncipe tem pelo nome do pai. A morte do pai, o fantasma do pai, cobra do protagonista a restauração do trono e a postura esperada de um homem maduro que deve ser rei. Mas isso é cobrado em um chamado de vingança, repleto de ira e sentimentos exacerbados. Desse modo, Hamlet também morre frente ao pai morto, morre quando assume o ímpeto de vingança, porque esse plano tramado contra o tio é que declara sua morte física.

Por fim, na narrativa de *Bambi II*, encontramos o aprofundamento desse *tema*, que já havia sido pontuado no primeiro filme de 1942. Bambi, tendo perdido a mãe, é cobrado pela vida e pelo pai, com quem começa a conviver, a ser adulto. É difícil para o pequeno príncipe abandonar a infância, e a rigidez como que o pai se dirige a ele dificulta esse processo. Mas pai e filho, nessa narrativa, aprendem juntos a se relacionar. Não há mais um sentimento de temor ou medo, e sim uma amizade e confiabilidade, muito semelhante à de Simba e Mufasa, que encaminham Bambi para seus atos heroicos e suas conquistas, sua "coroação" como Grande Príncipe da Floresta. Em *Bambi*, o mesmo acontece, com Bambi já adulto, em escalas maiores, quando ele salva, ao lado do pai, todos os outros animais do grande incêndio da floresta.

Ora, vemos na história de Bambi um movimento de redenção. O filho se rende aos modos formais do pai e do cargo de Grande Príncipe, e, no filme de 2006, o pai também se rende aos modos do filho, modos de amor, ternura e alegria. Redenção, reabilitação dos hábitos, libertação, perdão... São *temas* conhecidos da Disney.

Simba também se rende ao seu dever, dá fim ao seu exílio, e, conseqüentemente, à sua morte, voltando ao reino e restaurando o poder. Hamlet morre, é rendido, mas disforicamente, pela força da vingança. Mesmo que consiga cumprir sua missão, de tirar o rei usurpador do trono, leva a morte à corte e deixa a coroa vulnerável a Fortimbrás.

Vemos, assim, que o sujeito manipulador dos protagonistas, que são os fantasmas dos pais, são revestidos com a *figura* da morte. Desse ponto, eles partem para a execução da ação, ganhando suas competências de querer, saber e poder-fazer, jornada que leva um revestimento semântico do processo de amadurecimento, crescimento, e também de redenção, de submissão.

2.1.3 Nível Fundamental

Tendo definido essas configurações, do nível narrativo ao discursivo, retornamos, agora, ao nível mais profundo na teoria semiótica do texto, o fundamental, em que o sentido

ainda é pouco articulado e se resolve em torno de uma oposição fundamental entre dois semas.

A escolha de ir ao nível fundamental após a identificação de toda a semântica e sintaxe dos outros dois níveis e para que, definindo uma oposição fundamental, levemos em conta os semas encontrados até então.

De fato, encontramos oposições latentes: vida e morte, poder e submissão (ou impotência), pai e filho (antigo e novo) etc. Mas elas não parecem ser a oposição fundamental, e sim estarem todas concatenadas em outra antítese semântica. Primeiramente, pensamos na sintaxe fundamental, que pressupõe a afirmação e a negação dos dois semas opostos. Dessa forma, fosse poder e submissão, a sintaxe fundamental seria: afirmação de /submissão/; negação de /submissão/; afirmação de /poder/ ou qualquer outra combinação pertinente. Ocorre que não há combinação sintática que satisfaça a narrativa, pois, enquanto do ponto de vista de Scar há [negação de /submissão/; afirmação de /poder/; negação de /poder/], para Simba o processo é [negação de /submissão/; negação de /poder/; afirmação de /poder/]. Ou seja, os percursos semânticos são opostos. O mesmo vale para morte e vida, visto que Scar acaba com a afirmação de /morte/ e Simba com a afirmação de /vida/.

Temos, ao nosso favor, a canção inicial do filme, *Circle of life*:

From the day we arrive on the [planet And, blinking, step into the sun, There's more to see than can ever [be seen, More to do than can ever be [done. There's far too much to take in [here, More to find than can ever be [found. But the sun rolling high	Through the sapphire sky Keeps great and small on the [endless round. It's the Circle of Life And it moves us all Through despair and hope, Through faith and love, Till we find our place On an path unwinding In the Circle, The Circle of Life. (THE lion king, 1994, min0-5) ¹⁰
---	---

A letra fala de uma força imanente à vida que mantém tudo em equilíbrio. Além do que discutimos a respeito desse aspecto no nível discursivo e sua relação com o estilo Disney, devemos pensar na articulação sintática desse tal “circle of life”. Por mais que ele sugira a

¹⁰ Trad. nossa: Desde o dia em que chegamos ao planeta/ e, piscando, paramos frente ao sol,/ há mais para ver do que pode ser visto,/ mais a fazer do que pode ser feito./ Tem muita coisa para se tomar aqui,/ mais para encontrar do que pode ser encontrado./ Mas o sol girando alto/ no céu de safira/ coloca grandes e pequenos na roda infinita./ É o círculo da vida/ e ele move todos nós/ pelo desespero e esperança,/ pela fé e o amor,/ até encontrarmos nosso lugar/ nesse caminho desdobrado/ no círculo/ no círculo da vida.

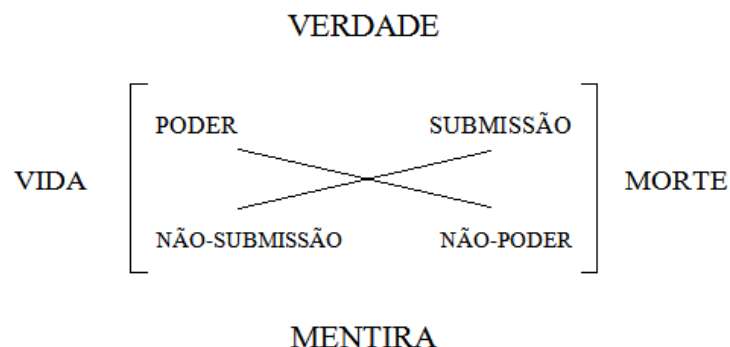
dialética vida e morte, já provamos que os estados de conjunção com vida e morte dos sujeitos não permite uma coincidência sintática.

Encontramos a chave para o problema naqueles objetos modais que foram utilizados pelos sujeitos narrativos: o $O_{m[mentira]}$ e o $O_{m[verdade]}$ (a mentira usada por Scar para ascender ao poder; assumido por Simba quando ele, na selva, não diz ser rei e vive a mentira de ser um plebeu. A verdade, usada por Simba para destronar Scar). A força imanente do círculo da vida é a verdade universal, e os sujeitos narrativos, valendo-se do $O_{m[mentira]}$, desvirtuam, distorcem, a verdade. No começo do filme, o círculo da vida é pleno, logo, a verdade é afirmada por todos. Quando Scar dá seu golpe de estado, ele se vale da mentira, mente para todos e para Simba, culpando-o pela morte do pai. Simba também afirma essa mentira, porque acredita no tio e porque não assume a verdade, que ele é príncipe. No fim, as mentiras são desfeitas, Timão e Pumba descobrem que Simba é príncipe, as leas descobrem que Scar é assassino, as hienas descobrem que Scar não se importava com elas e Simba descobre que ele não é o culpado pela morte de Mufasa. Assim, temos:

[afirmação da /verdade/; afirmação da /mentira/; negação da /mentira/]

/Verdade/ é o sema eufórico e /mentira/, o disfórico, fazendo a sintaxe ir da afirmação da euforia à afirmação da disforia e à negação da disforia.

Verdade e mentira concatenam vida/morte e poder/submissão em uma dinâmica interessante, como demonstrado abaixo:



O /poder/ é o sema afirmado no início, está nas mãos do rei por direito e é verdadeiro, resultando na vida. A /submissão/ é disfórica, mas ainda é verdadeira, é o estado correto, segundo a verdade do círculo da vida, o estado de Scar e das hienas, e do próprio Simba filhote até que ele cresça e possa assumir o poder. A /não-submissão/, a negação da submissão, é feita por Scar, ao assumir o poder, e por Simba, quando ele tenta entrar em conjunção com o poder indo até o cemitério de elefantes. O /não-poder/ é o poder forjado,

usurpado por Scar, e é falso, obviamente, resultando em morte; é também o poder negado por Simba em seu exílio, também mentira e também mortal. Em suma, a verdade é o poder correto que preserva a vida e a submissão devida que pode, talvez, levar à morte daquele que não pode, que não tem poder para gerenciar as questões de vida e morte, como Scar e Simba. A mentira é a mudança desse cenário, quando os submissos tentam ter poder e são catastróficos, levando a morte aos inocentes, por mais que agora possam gerenciar as questões de vida e morte.

Em *Hamlet*, parece-nos a mesma tensão verdade/mentira sendo manifestada, o que faz desse aspecto do filme um fator de aproximação entre as obras. Hamlet mente, oculta a verdade do fantasma do pai até que ele cumpra sua missão; Cláudio esconde a verdade do que fez; Guildenstern e Rosencrantz mentem para Hamlet sobre o plano de Cláudio etc. O jogo de esconder os fatos e revelá-los quando conveniente é que firma com mais força a oposição fundamental verdade/mentira.

2.2 Análise do Plano da Expressão de *ORL*

Nesse ponto, tendo traçado os aspectos do Conteúdo semântico de *ORL*, passamos a verificar os aspectos, categorias, do PE e como eles refletem os semantismos do PC, criando uma linguagem semissimbólica que, de fato, é a “cola” que junta e coordena as diversas materialidades de expressão e o conteúdo, formando o texto sincrético.

Como supracitado, a premissa para o sincretismo textual é que haja uma superposição dos conteúdos das materialidades enunciadas, mas não necessariamente a superposição das expressões (FIORIN, 2009, p.35). Logo, veremos materialidade por materialidade da expressão total: verbal, plástica, musical.

Isso não significa que são três Planos de Expressão distintos ligados pelo conteúdo somente, mas sim que eles se expressam de maneiras diferentes. De modo geral, eles dialogam entre si no próprio PE, pois suas categorias, distintas umas das outras, não constituem mais um plano total e uno, mas um plano contínuo entre as três materialidades. Dessa forma, cada materialidade não é exaustiva, não mobiliza todas as categorias que podem ser mobilizadas, mas apenas aquelas que, no conjunto, significam. Por exemplo, no texto plástico, não há necessidade de esgotar a análise em categorias de luz, caso elas não estejam mobilizadas na relação semissimbólica com o PC e com as outras materialidades, assim como o timbre do texto musical só deve ser levado em conta se semissimbólico em relação a alguma categoria semântica, e assim por diante.

O sincretismo da forma da expressão é, assim, o estabelecimento de uma forma de expressão distinta da forma de expressão de cada uma das semióticas que entram em sincretismo, pois os traços particulares de cada uma delas deixam de ser levados em conta isoladamente e passam a expandir e condensar efeitos de matéria e de sentido no atrito, sobreposição, contração, contato entre as materialidades das diferentes linguagens. (TEIXEIRA, 2009, p.59)

É o conjunto que interessa, e não as totalidades parciais de cada materialidade.

2.2.1 A canção

A primeira etapa da análise do PE será com um dado conjunto de cenas de canções. A Disney é conhecida por utilizar, nos filmes, várias peças musicais inspiradas em espetáculos teatrais musicais, sobretudo a partir dos anos 1990. *ORL* faz parte desses filmes musicais e conta com cinco cenas de canção.

A cena de canção mobiliza os três sistemas semióticos possíveis no filme: o verbal, o musical e o plástico. Os três ocorrem simultaneamente na tela e por isso compartilham certa sincronia que nos faz agrupá-los todos como um único texto teatral-musical. Aquilo que é dito no verbo é complementado e reafirmado na imagem e também na música. Trata-se nada mais de que um texto sincrético intermediário no filme.

A música também, do ponto de vista da economia narrativa, tem uma funcionalidade peculiar, pois ocorre em pontos estratégicos dos filmes da Disney, de modo geral. Até os anos 1990, os estúdios haviam produzido filmes com uma canção aqui e outra acolá, fora a música propriamente dita, composição instrumental, que sempre teve seu lugar bem marcado como trilha e fundo sonoro. No rearranjo da equipe que ocorreu em 1984, um dos nomes trazidos aos estúdios foi Howard Ashman (1950-1991), cuja experiência na Broadway fez com que ele compusesse as letras dos filmes produzidos no período e mesmo trabalhasse na produção deles. A visão de Ashman sobre a funcionalidade narrativa das canções era aquela do espetáculo musical (WAKING sleeping beauty, 2009), de modo que, nos filmes, elas também passaram a ocupar pontos estratégicos na narrativa, sediando monólogos e diálogos que descreviam as personalidades, os anseios e os planos das personagens, que, às vezes, realizavam-se como ações.

A canção, então, está ligada à ação e ao estado dos sujeitos narrativos, revestindo, semanticamente, estágios do Nível Narrativo, seja a manipulação, seja a *performance*... Assumem, assim, um peso fortíssimo do ponto de vista narrativo da própria Teoria Literária da Narrativa, porque é na canção em que estão as informações mais cruciais para a trama e

para a descrição das personagens. De certa forma, sediando ações e estados distintos, a canção media partes do filme e revela transformações importantes.

Assim, segue-se a análise para as ditas cenas musicais.

2.2.1.1 “Circle of life”

Abaixo, a captura de algumas telas dessa sequência:

Ilustração 1: Telas de "Circle of Life" (THE lion king, 1994, min.0-5)



Nessa canção ocorre a apresentação se Simba para a comunidade de animais da savana, seu batismo como herdeiro do trono, começando com o amanhecer e os animais indo até à Pedra do Reino, Ao fim da cena, a tela escurece e surge o título do filme.

Notamos a intensa recorrência de formas circulares, como o sol, o salto dos antílopes, as aves, os elefantes, a água respingando, a fruta, a organização dos animais em torno da pedra do reino, as nuvens, entre outros que não estão citados na imagem. Além disso, os animais assumem posturas altivas e retas no cenário, no começo da cena, e os chifres expressam linhas mais retas. Assim, depreendemos a categoria eidética /circular/ x /reto/, que propõe a seguinte dinâmica: o sol é /circular/, assim como o são os elementos da Natureza (a

água, as nuvens etc.). O animal sozinho é /reto/, porque está com o pescoço e o tronco esticados e retificados. Mas os animais passam a ter contornos circulares quando estão em bando, como é mostrado a partir do quadro 8. Eles marcham em conjunto e o conjunto revela circularidades (nos antílopes, nos elefantes etc.). A Pedra do Reino é /reta/, mas o conjunto de animais ao seu redor é /circular/. Assim, existe um sentido da expressão que irrompe daí, e ele diz respeito a uma categoria /contínuo/ (do círculo) x /descontínuo/ (da reta), que manifesta, ainda, uma categoria semântica /coletivo/ x /indivíduo/ resultante da disposição dos animais retos sozinhos e dos circulares em bando.

Também percebemos a intensidade da cor vermelha da aurora, que está na juba de Mufasa e está na letra do título do filme. Nos primeiros quadros, o vermelho vem substituir o negro da noite, e, no último, o preto é o fundo do vermelho da letra. É uma categoria cromática /vermelho/ x /negro/, da qual falaremos adiante, com o auxílio de outras cenas.

Na face musical, a canção começa com um canto coral em uma língua africana, que vigora durante o período de maior intensidade do vermelho e é substituída por um canto em língua inglesa, que toma lugar junto à marcha dos animais. É uma categoria musical de timbre¹¹ /coral/ x /solo/ que tem um efeito de /coletivo/ x /indivíduo/.

O refrão irrompe quando os animais chegam à Pedra do Reino, e a câmera passa a executar movimentos circulares a fim de uma visão panorâmica. A música para por pouco tempo, enquanto o bebê Simba é levado até a ponta da pedra (antepenúltimo quadro da ilustração), momento quando o refrão e a intensidade musical voltam, e a cena se encerra com os animais alvoroçados e aplaudindo com seus sons naturais até a tela preta e o título. Assim essa categoria musical de intensidade /forte/ x /fraco/ pode ser interpretada por /coletivo/ x /indivíduo/, pois a força musical ocorre quando o coletivo é completamente mostrado pela câmera.

Por fim, o texto verbal em inglês (transcrito na página 23) contém uma recorrência notável de consoantes fricativas ([s], [f], [v], [θ]). Verifique-se o terceiro verso, o sexto, o oitavo e o novo, que são os mais salientes. Esse conjunto pode ser definido por sua emissão contínua, diferentemente de consoantes não contínuas, como as oclusivas. Logo, tem um efeito de /continuidade/, do qual falaremos em outra cena. No material semântico da canção, o próprio léxico está envolvido com a afirmação do /circular/, nas palavras como “planet”, “sun”, “rolling” e “circle”.

¹¹ Categoria de timbre conforme Candeias e Pietroforte: “o timbre, que fisicamente tem a definição precisa de ser formado a partir dos harmônicos do som, assume uma definição difusa quando é tratado como a característica individual do mesmo, [...]. O timbre pode ser metaforizado [...] como a cor do som.” (PIETROFORTE, 2008, p.127). O timbre diz respeito à qualidade instrumental do som, ou à qualidade que ele tem aos ouvidos (a cor).

Vale falar sobre a categoria coletivo x indivíduo, que aparece no Nível Discursivo, justamente porque a discursivização dessa categoria é feita pela materialidade plástica do PE, é uma oposição do conteúdo construída e presente na expressão.

2.2.1.2 “I just can’t wait to be king”

Essa canção está no caminho de Simba até o cemitério de elefantes e ocorre como resposta de Simba a Zazu. Simba gabava-se de sua realeza e que, como rei, poderia fazer de tudo, e Zazu diz que ele ainda não é rei, então não tem esse poder de que fala. É quando a canção irrompe com o canto de Simba com o contracanto de Zazu:

<u>Simba</u> : I'm gonna be a mighty [king So enemies beware!	<u>Zazu</u> : Now see here! <u>Simba</u> : Free to run around all day
<u>Zazu</u> : Well, I've never seen a [king of beasts With quite so little hair	<u>Zazu</u> : Well, that's definitely out... <u>Simba</u> : Free to do it all my way!
<u>Simba</u> : I'm gonna be the mane [event Like no king was before	<u>Zazu</u> : I think it's time that you and I Arranged a heart to heart
I'm brushing up on looking [down I'm working on my ROAR	<u>Simba</u> : Kings don't need advice From little hornbills for a start
<u>Zazu</u> : Thus far, a rather [uninspiring thing	<u>Zazu</u> : If this is where the monarchy is headed Count me out!
<u>Simba</u> : Oh, I just can't wait to [be king!	Out of service, out of Africa I wouldn't hang about
<u>Zazu</u> : You've rather a long [way to go, young master, [if you think...	This child is getting wildly out of wing <u>Simba</u> : Oh, I just can't wait to be king!
<u>Simba</u> : No one saying do this	Everybody look left Everybody look right
<u>Zazu</u> : Now when I said that, I -	Everywhere you look I'm Standing in the spotlight!
<u>Nala</u> : No one saying be there	<u>Zazu</u> : Not yet!
<u>Zazu</u> : What I meant was...	<u>Animais</u> : Let every creature go for broke and sing
<u>Simba</u> : No one saying stop that	Let's hear it in the herd and on the [wing
<u>Zazu</u> : Look, what you don't [realize...	It's gonna be King Simba's finest fling <u>Simba</u> : Oh, I just can't wait to be king!
<u>Simba e Nala</u> : No one saying [see here	Oh, I just can't wait to be king! Oh, I just can't waaaaaait ... to be king!

(THE lion king, 1994, min.15-18)

Do ponto de vista semântico, a letra cantada por Simba é uma afirmação da vontade do indivíduo sobre a vontade coletiva, de modo que ser rei parece ser deter o poder de todo o reino só para si sem ter responsabilidades com o povo.

Do ponto de vista fonético, a letra conta com um número grande de consoantes oclusivas ([p], [b], [t], [d], [k], [g]) e a africada [tʃ]. Apenas pelo título e refrão da canção,

nota-se a recorrência: **I Just Can't wait To Be King**. Essa categoria complementa aquela da primeira canção, resultando em uma oposição (confirmada nas outras canções) fricativas x oclusivas, com efeito de contínuo x descontínuo, que tem uma interpretação, uma vez filiada à semântica da letra, de coletivo x indivíduo, já que “Circle of life” mostra o coletivo e “I just can't wait to be king” mostra a autoafirmação do “eu” de Simba.

Musicalmente, existe, no fim da canção, quando os animais todos cantam em coro, novamente a oposição coral x solo, que também tem a ver com a questão do coletivo x indivíduo.

Já no plano plástico, encontramos mais uma vez as formas circulares, e algumas formas retas, como a postura altiva do Simba no terceiro quadro, as árvores, que são curvas, mas são altas, e a torre de animais, em torno da qual eles estão agrupados circularmente, mas ela é alta e reta. Vale dizer que o vermelho aparece muito forte, assim como as outras cores ficam mais vivas (note-se o último quadro, de quando a canção termina e as cores voltam à saturação normal).

Ilustração 2: Telas de "I just can't wait to be king" (THE lion king, 1994, min.15-18)



2.2.1.3 “Be prepared”

A canção do antagonista Scar vem comprovar o que já é perceptível. É outra autoafirmação de um “eu”, no caso Scar, que planeja seu golpe de estado. Vemos a grande quantidade de consoantes oclusivas na dimensão fonética, que afirmam esse indivíduo:

Scar: I never thought hyenas
[essential
They're crude and unspeakably
[plain
But maybe they've a glimmer of

Scar: Idiots! There will BE a king!
Hiena2: Hey, you just said...
Scar: I will be king
Stick with me, and you'll never go
[hungry again!

[potential
 If allied to my vision and brain
 I know that your powers of
 [retention
 Are as wet as a warthog's backside
 But thick as you are, pay attention
 My words are a matter of pride
 It's clear from your vacant
 [expressions
 The lights are not all on upstairs
 But we're talking kings and
 [successions
 Even you can't be caught unawares
 So prepare for a chance of a
 [lifetime
 Be prepared for sensational news
 A shining new era is tiptoeing
 nearer
Hiena1: And where do we feature?
Scar: Just listen to teacher
 I know it sounds sordid
 But you'll be rewarded
 When at last I am given my dues!
 And injustice deliciously squared
 Be prepared!
Hiena2: Yeah! Be prepared! We
 [will be prepared, for what?
Scar: For the death of the king!
Hiena2: Why? Is he sick?
Scar: No, you fool, we're gonna kill
 [him... and Simba too!
Hiena2: Great idea! Who needs a
 [king?
Hienas: No king, No king, lah lah
 [lah lah lah lah!

Hienas: YEA!!!!!! Long live the
 [king!
 It's great that we'll soon be
 [connected
 With a king who'll be all-time
 [adored
Scar: Of course, quid pro quo,
 [you're expected
 To take certain duties on board
 The future is littered with prizes
 And though I'm the main addressee
 The point that I must emphasize is
 You won't get a sniff without me
 So prepare for the coup of the
 [century
 Be prepared for the murkiest scam
Scar: Meticulous planning
Hienas: We'll have food!
Scar: Tenacity spanning
Hienas: Lots of food
Scar: Decades of denial
Hienas: We repeat
Scar: Is simply why I'll
Hienas: Endless meat
Scar: Be king undisputed
 Respected, saluted
 And seen for the wonder I am
 Yes my teeth and ambitions are
 [bared
 Be prepared!
Hienas: Yes, our teeth and
 [ambitions are bared
 Be prepared!
 (THE lion king, 1994, min.28-31)

Ilustração 3: Telas de "Be prepared" (THE lion king, 1994, min.28-31)



Musicalmente, as hienas cantam em coro, elas constituem um coletivo. É um revestimento da expressão que coloca a coletividade das hienas em evidência, o motivo pelo qual, no fim do filme, quando Scar trai a confiança delas, elas o atacam – porque ele, como fez com os leões, traiu a coletividade em nome da individualidade.

Na dimensão plástica, as formas retas predominam, como se pode ver nos quadros acima, as estruturas verticais (como a torre de animais de Simba), a juba pontuda de Scar, sua cicatriz no olho, a torre que corta a lua (uma circunferência) etc.. Elas estão funcionando em oposição às circularidades que recorrem na dimensão eidética da plástica do filme.

Quanto à dimensão cromática, três cores predominam na cena, que começa em verde e acaba em vermelho de fogo, e se fecha no preto da noite. Entre o verde e o vermelho, a cena passa pelo amarelo. A transformação cromática está conforme em relação à transformação de Scar, que, no início, é submisso e sem plano, e, no fim, está muito perto do poder. Dessa forma, /vermelho/ x /verde/ reveste os semas /poder/ x submissão/. Da mesma forma, a juba de Mufasa é vermelha e ele tem poder, e a de Scar, negra, porque ele é submisso. Assim, /vermelho/ x /preto/ também reveste /poder/ x /submissão/.

Entretanto, o vermelho não está revestindo a ideia de coletivo, um sema eufórico assim como poder. O vermelho ocorre em momento de autoafirmação do “eu” com poder, como em “I just can’t wait to be king”, e o verde em momentos do “eu” submisso – na cena “Circle of life”, o vermelho intenso ocorre com os animais individualmente, não em bando. Trata-se, nesse caso, não da categoria cromática, mas da categoria de luz, porque são cores com brilho forte, enquanto o coletivo é mostrado com brilho austero.

2.2.1.4 “Hakuna matata”

Essa canção ocorre quando Simba é encontrado por Timão e Pumba, e estes mostram ao leão como é a vida na selva. Ela não tem um trabalho na dimensão fonética, mas sua funcionalidade narrativa é única. A canção marca o meio do filme. É o momento em que há a afirmação da /mentira/, porque Scar, nas Terras do Orgulho, assume o trono, e Simba assume não ser príncipe, ser assassino do pai e merecer viver no exílio. É também um momento de comédia depois da tragédia que foi vista na primeira metade do filme, e o ânimo da película só melhora depois daí. Tanto é que marca o meio que, nessa canção, Simba cresce em um sumário narrativo que faz o tempo passar junto com a trilha sonora. E a letra fala justamente de esquecer os problemas (negá-los, ou seja, negar a /verdade/).

A própria composição plástica sugere a ideia de marcação da metade do filme. Simba canta, posiciona-se no cenário e os três andam sobre um tronco, que passa por três estágios até

a maturidade de Simba, quando ele novamente canta o fim do refrão e posiciona-se da mesma forma, criando um forte paralelismo.

<u>Timão</u> : Hakuna Matata What a wonderful phrase	And, oh, the shame <u>Timão</u> : He was ashamed
<u>Pumba</u> : Hakuna Matata! Ain't no passing crazy	<u>Pumba</u> : Thoughta changin' my [name
<u>Timão</u> : It means no worries For the rest of your days	<u>Timão</u> : Oh, what's with the name? <u>Pumba</u> : And I got downhearted
<u>Timão e Pumba</u> : It's our problem- [free philosophy Hakuna Matata!	<u>Timão</u> : How did you feel? <u>Pumba</u> : Ev'rytime that I...
<u>Timão</u> : When he was a young [warthog	<u>Timão e Pumba</u> : Hakuna Matata What a wonderful phrase
<u>Pumba</u> : When I was a young warthog	Hakuna Matata! Ain't no passing craze
<u>Timão</u> : Very Nice	<u>Simba</u> : It means no worries For the rest of your days
<u>Pumba</u> : Thanks	<u>Todos</u> : It's our problem-free [philosophy
<u>Timão</u> : He found his aroma lacked [a certain appeal He could clear the Savannah after [every meal	Hakuna Matata! [Simba cresce]
<u>Pumba</u> : I'm a sensitive soul though I seem thick-skinned	<u>Simba</u> : It means no worries For the rest of your days
And it hurt that my friends never [stood downwind	<u>Todos</u> : It's our problem-free [philosophy Hakuna Matata!

(THE lion king, 1994, min.45-49)

Ilustração 4: Tela de "Hakuna Matata" (THE lion king, 1994, min.45-49)



Simba, inclusive, situa-se, de um ponto de intertextual, como o que aproxima o filme do texto bíblico já citado, no caso, fonte de inspiração pela própria equipe, rebatizado, porque mergulha e ressurgue (dois últimos quadros). A juba que ele ostentou na cena de “I just can’t wait to be king” (segundo quadro, ilustração 2, p.28), agora é real. É uma morte forjada por Scar que resulta em um novo nascimento, em que sua identidade antiga tornou-se passado.

A cor verde aparece novamente, e afirma a sua submissão, é um momento em que Simba está longe do poder. O timbre de coral também ressurgue, quando os três cantam juntos, mantendo a oposição /coletivo/ x /indivíduo/.

2.2.1.5 “Can you feel the love tonight?”

Por fim, a última canção é um caso particular. A versão de *Can you feel the love tonight?*, cantada por Elton John, foi inserida no filme na cena em que Simba re-encontra Nala, mas na forma de sátira, bastante diferente da versão que nos interessa nesse ponto, cantada nos créditos finais do filme (O orgulho de O Rei Leão, 1994; SURRELL, 2009:95-96). É a versão dos créditos que contém novamente a dinâmica de fricativas e oclusivas, manifestada agora em um padrão equilibrado, de forma que uma qualidade consonantal não recorra mais que a outra. Então, se uma dá um sentido de continuidade e a outra, de descontinuidade, a mistura equilibrada dá efeito de equilíbrio também entre a continuidade e a descontinuidade, que, colocadas juntas, formam uma nova oposição, de /intensidade/ x /extensidade/:

To the rush of day, When the heat of a rolling wind Can be turned away. An enchanted moment, And it sees me through It's enough for this restless warrior Just to be with you.	There's a calm surrender And can you feel the love tonight, How it's laid to rest? It's enough to make kings and vagabonds Believe the very best
And can you feel the love tonight? It is where we are It's enough for this wide-eyed wanderer That we've got this far And can you feel the love tonight, How it's laid to rest? It's enough to make kings and vagabonds Believe the very best	There's a time for everyone, If they only learn that the twisting kaleidoscope Moves us all in turn. There's a rhyme and reason To the wild outdoors, When the heart of this star-crossed voyager Beats in time with yours. [Refrão] (THE lion king, 1994, min.84-86)

O título já nos traz uma mescla das fricativas e das oclusivas/africadas: **Can you Feel THE loVe ToniGHT**. A seleção lexical também expressa equilíbrio, colocando lado a lado “kings” e “vagabonds”, “restless warrior” e “enchanted moment” etc.. É uma ideia que lembra o *Carpe Diem*, ou o próprio *Hakuna Matata*, em que se considera a existência de um lado bom e um mau, em que o importante é a escolha que se faz: “it’s enough to make king and

vagabonds, believe the very best”. Além disso, traz bastante marcada a estética da circularidade com termos como “turns”, “twisting” etc. A organização frasal fornece a ideia de condicionalidade e causalidade, como se apresentasse dois lados de uma mesma situação: “there’s a time for everyone, if they only learn that the twisting kaleidoscope moves us all in turns”.

Essa constituição de conteúdo faz o espectador ceder atenção para a diferença que existe entre o poder do começo do filme, de Mufasa, que exclui os submissos e abraça tudo do círculo da vida e o poder de Simba, que tem tons de individualidade e, aparentemente, mais emoção que o pai etc. A sintaxe fundamental não termina com a afirmação do /poder/, que foi negado conforme a /mentira/ foi afirmada, mas sim a negação da /mentira/, ou seja, não há, a princípio, uma necessidade em restaurar o exato poder do pai.

É aqui em que a relação com *Hamlet* muda, porque o príncipe da Dinamarca foi, em última instância, instrumento do pai, mas Simba tem consciência de sua individualidade assim como de sua missão. Em *ORL* há equilíbrio, em *Hamlet*, a morte é descomedida, assim como o poder e assim como a individualidade, uma vez que na peça de Shakespeare o coletivo é pouco mencionado perto do drama pessoal que toma a frente. A peça é sobre o drama humano do indivíduo, o filme, sobre o drama de um coletivo, cujo destino está nas mãos de um indivíduo.

2.2.2 O Plano de Expressão plástico

Além das cenas das canções, as categorias que vimos na dimensão plástica até aqui ocorrem em outros momentos do filme, entre novas características que continuam a constituir *ORL* e pautar seus intertextos na narrativa.

Nas cenas a seguir, reencontramos a categoria /circular/ na dimensão eidética. Na ilustração 5, os esqueletos dos elefantes formam semicírculos, não completamente fechados, o que implica em um semissimbolismo semântico de um estado em que o /contínuo/ passa a ser /descontínuo/, e o /coletivo/ passa a ser /individual/. O mesmo se verifica na ilustração 7, em que Simba é jogado para seu exílio e cai de um monte verticalizado com o sol redondo ao fundo, encarando um espinheiro e um deserto, e na ilustração 8, quando a lua, como em “Be prepared”, está minguando e não fecha sua circularidade, além de ser “cortada” pela Pedra do Reino e pela verticalidade das sombras das hienas que adentram o mundo dos leões.

Ilustração 5: Telas da cena do cemitério de elefantes (THE lion king, 1994, min.18-22)



Ilustração 6: Telas da cena da debandada (THE lion king, 1994, min.30-34)



Ilustração 7: Telas da cena do exílio (THE lion king, 1994, min.39-40)



Ilustração 8: Telas da cena da ascensão de Scar (THE lion king, 1994, min.40-41)



Essa mesma verticalidade está presente na cena da ilustração 6, da debandada que mata Mufasa, onde o desfiladeiro é reto e alto, assim como os gnus. A categoria /circular/ também ocorre imageticamente, mas no nível da sintaxe fílmica, com a recorrência de cenas. Lembrando a cena da canção “Circle of life” (ilustração 1), no fim do filme, a canção toca em uma reprise e a constituição plástica é muito semelhante, com o casal real, o bebê sendo batizado por Rafiki e os animais em torno da Pedra do Reino, terminando com o título do filme (ilustração 9).

Ilustração 9: Telas da cena final (THE lion king, 1994, min.82-84)



Outra cena que recorre é aquela em que Scar mata Mufasa, segurando-o em um precipício, ação que ele refaz com Simba no fim do filme (ilustração 10).

Ilustração 10: Telas do paralelismo de Scar (THE lion king, 1994, min.35,80)



Além dessas cenas, aquela em que Simba cresce, que já foi comentada, marcando a metade da narrativa, contribui com a estética circular da sintaxe.

Por fim, o último ponto a ser dito sobre a constituição plástica do PE é referente ao intertexto de *ORL* com o imaginário cristão, que lhe dá a relação intertextual com o texto bíblico. Do ponto de vista do Nível Narrativo e Fundamental, não há relações muito sólidas do filme com o texto bíblico, porque a narrativa é essencialmente uma questão de estados em relação ao objeto-valor /poder/, e a oposição fundamental, uma questão de posicionamentos em torno do eixo verdade/mentira. É no Nível Discursivo do PC em que o intertexto bíblico aparece. Mais especificamente, é o texto plástico que figurativiza esse tema, presente nas cenas abaixo.

Ilustração 11: Telas dos batismos de Simba (*THE lion king*, 1994, min.8,41,76)



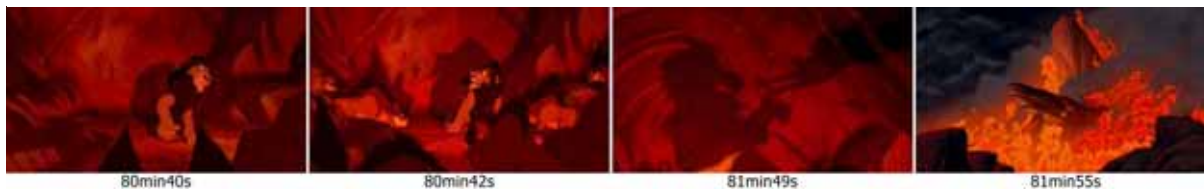
Simba passa, como visto na ilustração 4, por um batismo quando é exilado, e também quando nasce e é apresentado ao reino. Rafiki, o babuíno que assume o papel temático de representante da religiosidade, mantém uma ilustração de Simba em sua árvore, que ele faz quando o leão nasce (quadro 1 da ilustração acima), que apaga quando o leão é dado como morte (quadro 2) e que ele volta a pintar, com a juba vermelha do poder, quando ele fica sabendo que Simba está vivo (quadro 3). Essas figuras do PE, reveladas pela categoria eidética da forma, cromática da cor, reforçam a jornada de morte e ressurreição de Simba.

Analee Ward (1996) nos traz uma análise interessante sobre esses pontos: Basicamente, a animação retoma, discursivamente, o mito do pecado e do retorno de um salvador. As Terras do Orgulho, do equilíbrio e da paz eram o Éden primordial. Mufasa, como Deus, proíbe ao filho de ir ao lugar onde a luz não tocava, o cemitério de elefantes. Simba resiste, mas Scar, persuasivo como o diabo metamorfoseado em serpente, convence o leão a ir para fora dos limites do reino, para o covil das hienas. Simba não vai só, convence Nala de transgredir a ordem de Mufasa também, assim como Eva tenta Adão.

O pecado é cometido, existe a queda (no texto plástico, como visto na ilustração 7), e o filme se afasta do texto bíblico até o fim, quando o Simba adulto retorna, como Cristo, para a salvação do seu povo, as leas "reféns" do diabo-Scar. E nesse ponto, da cena da batalha final, existem algumas considerações a mais que as de Ward.

Scar não é apenas o diabo, desse ponto de vista, mas faz da Pedra do Reino seu inferno. Se notarmos com atenção a cena da ilustração 12 abaixo, não é difícil visualizar a personalização demoníaca das hienas, com olhos estreitos e orelhas retas como chifres, e o fogo característico. Personalização que se finca do PC, mas é pertencente ao PE.

Ilustração 12: Telas da morte de Scar (THE lion king, 1994, min.80-82)



Se o tio é o diabo, Simba é o salvador, aquele que é levado para morrer no desfiladeiro, mas sobrevive e retorna para destronar o antagonista. Todos os elementos cíclicos – os da narração, da imagem, da música e de outros signos – apenas justificam essa face do filme, a face cíclica, que condiz tanto com a jornada do herói (CAMPBELL, 2007), como com a jornada de Cristo, que é, sem dúvida, a jornada de herói mais conhecida no mundo ocidental, do nascimento, à morte e, enfim, à vida. Simba é o como um Cristo que volta para salvar seu povo (WARD, 1996, p.174). A simbologia então se faz um tanto mais profunda, uma vez que, na Bíblia, Cristo ressurreto é comparado com um leão entronado. Mas Simba é também o mesmo príncipe dinamarquês que é posto meio a uma atmosfera de dúvidas, de questão de honra, de ser ou não ser. Logo, Simba é um Cristo que hesita em ser Cristo, por preferir, no meio do filme, fugir de seu dever, esquecer-se de quem é e viver o Hakuna Matata, dando prolongamento e abrangência ao clássico “ser ou não ser”, entre o nó e o desenlace.

Já a cena da entronização de Simba (ilustração 13), traz elementos simbólicos apontados por Mircea Eliade típicos dessas cerimônias, que nos faz perceber como é tão forte essa cena para o filme.

A. M. Hocart tinha observado que, em Fidji, a cerimônia de entronização do rei se chamava "criação do mundo", "configuração da terra" ou "criação da terra". Na entronização de um soberano, a cosmologia era repetida simbolicamente. A concepção recente, a sagração do rei indiano, rajaûna, incluía uma recriação do Universo. [...] A terceira fase do rajaûna compreendia uma série de ritos, cujo simbolismo cosmogónico é amplamente sublinhado pelos textos. O rei ergue os braços, simbolizando assim a elevação do axis mundi. Quando recebe a unção, o rei permanece de pé sobre o trono, de braços levantados, encarnando o eixo cósmico fixado no umbigo da Terra – ou seja, o trono, o Centro do Mundo – que atinge o Céu. A aspersão relaciona-se com as Águas que descem do Céu, ao longo do axis mundi – ou seja, o Rei - a fim de fertilizar a Terra. (ELIADE, 1989, p.39)

A água da chuva que toma cena, a verticalização da Pedra do Reino, o rugir como o abrir de braços, o leão encarando o céu à procura do pai no terceiro quadro... Todos esses

Ilustração 13: Telas do rugido de Simba (THE lion king, 1994, min.82)



elementos têm reforço e origem no imaginário e são figurativizados pelo Plano da Expressão. Não se trata, então, somente de vencer a morte, destronar o tio tirano ou provar algo para o pai, mas se trata de se tornar adulto e rei, assumir seu lugar no ciclo da vida, é a jornada de Simba pela autoafirmação no mundo. Os três percursos temático-figurativos do Nível Discursivo veem-se prestigiados aqui: poder, morte e amadurecimento.

2.2.3 O Plano de Expressão musical

O último ponto do PE de que devemos falar é a trilha instrumental. *ORL* conta com quatro trilhas que são dispostas ao longo do filme: “This land”, “To die for”, “Under the stars” e “King of the Pride Rock”¹². Elas são instrumentais com cantos em língua africana coordenados pelo compositor sul-africano Lebo M. Sobre elas, é interessante relatar o que o conhecido compositor de filmes de Hollywood Hans Zimmer, que providenciou os arranjos, diz:

Sabe, era uma época de conflito na África. Então muitas, muitas das letras são sobre “ter a nossa terra de volta”. Muitas delas são bem políticas. E aí chegamos ao ponto em que o departamento jurídico da Disney disse: “Precisamos de uma tradução para essas letras”. E aí nós dissemos: Opa! O animalzinho está pulando a cerca. Coisas assim. – Hans Zimmer (O orgulho de O Rei Leão, 1994, min.18)

Um jogo político escondido nos cantos típicos do filme, tão silenciosos aos nossos ouvidos... Jogo político *E* de morte. Interpretando essa informação a partir do que se apreende de *ORL*, sabe-se que as Terras do Orgulho são tiradas dos leões quando Scar usurpa o poder, as leas são escravizadas e os novos cidadãos de prestígio são as hienas. O governo decadente de Scar leva a morte à terra, quebrando ciclo natural e da sucessão de poder.

As trilhas instrumentais parecem levar as emoções, os estados patêmicos que representam, para esse campo semântico, da melancolia da morte e da perseverança eufórica da vida. “To die for” é uma música com timbre de percussão e de canto tribal com melancolia, pois toma cena na debandada e na morte de Mufasa. Já “This Land” é uma música mais calma

¹² Trad. Minha: “Esta terra”, “De morrer”, “Sob as estrelas” e “Rei de Pedra do Reino”.

e puramente instrumental, e um de seus momentos marcantes é a cena em que a chuva cai na savana após o batismo inicial de Simba, associando a melancolia do som à melancolia da chuva. “Under the stars” tem o mesmo perfil melancólico, mas termina com o canto coral eufórico, momento que coincide (não por coincidência, é colocado aí de propósito) com a decisão de Simba em voltar ao reino e restaurar a ordem. “King of the pride rock” é em muito semelhante a “Under the stars”, mas mais melancólica e com o canto final, do momento em que Simba dá seu rugido da ilustração 13, mais elaborado e contando com o refrão de “Circle of life”, cantando pelo coral – o círculo da vida que era individual na voz inicial agora é coletivo. A categoria de intensidade /forte/ x /fraco/ assumem o sentido de /eufórico/ x /melancólico/, e a de timbre do /coral/ x /solo/ é, novamente, /coletivo/ x /individual/.

2.3 O semissimbolismo entre Expressão e Conteúdo

Dessa forma, finalizamos o levantamento das categorias do PE, apresentadas na tabela abaixo, em que consta suas associações semissimbólicas com as categorias semânticas do PC.

Os efeitos de sentido no PE de /continuidade/ x /descontinuidade/ podem ser associados à categoria semântica /vida/ x /morte/, tendo em vista que a vida é contínua e a morte não. O efeito de /coletividade/ x /individualidade/ associa-se à categoria semântica homônima e à de /poder/ x /submissão/, já que o coletivo é a fonte e o destino do poder, e o indivíduo sozinho é submisso, como o é Simba sozinho e como o é Scar até que ele roube o poder de outrem.

O efeito de /forte/ x /calmo/, dado pela oposição cromática /vermelho/ x /verde/ /preto/, relaciona-se à oposição /poder/ x /submissão/, uma vez que o vermelho quente está sempre em momentos em que o poder ou é roubado pelo indivíduo ou é afirmado pelo coletivo. Também se relaciona à de /vida/ x /morte/, porque o negro é da tela escura em que não há representação, logo, não há vida, e o verde de Scar está ligado a elementos venenosos e a um cemitério repleto de esqueletos. Mas isso não se aplica ao verde vivo da selva. O efeito /austeridade/ x /intensidade/, proporcionado pelas oposições de luminosidade, tem a ver com /coletividade/ x /individualidade/, porque o brilho intenso ocorre quando os personagens estão sozinhos, e o brilho comedido quando estão em conjunto.

O efeito /extensidade/ x /intensidade/ pode relacionar-se a /coletividade/ (extensa) x /individualidade/ (intensa) e /poder/ x /submissão/, porque o indivíduo é submisso e o coletivo poderoso; é o coletivo que destrona Scar e elege Simba. Por fim, o efeito /euforia/ x /melancolia/ associa-se, notavelmente, à ideia de /vida/ (eufórica) x /morte/ (melancólica).

Todos esses sentidos do PE e do PC estão guiados, profundamente, pela oposição fundamental /verdade/ x /mentira/, porque é no seio da mentira que o indivíduo ultrapassa o coletivo, que o contínuo torna-se descontínuo, que o extenso torna-se intenso, o eufórico torna-se melancólico, a vida transforma-se em morte, o poder torna-se submissão, e o vice-versa quando o submisso quer ter poder. É na mentira que a verdade circular torna-se reta.

Tabela 1: Categorias do PE e do PC.

CATEGORIAS DO PE			SENTIDO NO PE	CATEGORIAS DO PC	
PLÁTICAS	Eidéticas	Circular x reto	Continuidade x descontinuidade	Vida x morte	
			Coletividade x individualidade	Coletividade x individualidade	
	Cromáticas	Vermelho x preto Vermelho x verde	Forte x calmo	Poder x submissão	Poder x submissão
				Vida x morte	Vida x morte
	Luminosas	Opaco x luminoso	Austeridade x intensidade	Coletividade x individualidade	
	VERBAIS	Fonéticas	Fricativas x oclusivas	Continuidade x descontinuidade	Vida x morte
Extensidade x intensidade				Coletividade x individualidade	
Poder x submissão				Poder x submissão	
MUSICAIS	De intensidade	Forte x fraco	Coletividade x individualidade	Coletividade x individualidade	
			Poder x submissão	Poder x submissão	
	De timbre	Coral x solo	Euforia x melancolia	Vida x morte	
			Coletividade x individualidade	Coletividade x individualidade	
			Poder x submissão	Poder x submissão	

3 O ESTILO DO REI E O ESTILO DISNEY

Após a análise, podemos traçar características marcantes do estilo de *ORL*, estilo que o diferencia em muito de sua fonte de inspiração shakespeariana, no tocante a conteúdo e também expressão.

De modo geral, o filme é, inegavelmente, mais otimista que a peça, o enunciador do desenho, seu *ethos*, acredita na constante vitória dos signos associados à energia e à vida sobre aqueles relacionados à inércia e obscuridade da morte. A missão de Simba, diferentemente da de Hamlet, é estendida. Para o leão, não há apenas a obrigação de restaurar o poder ou vingar o pai, mas também de vencer a morte, seja a morte imposta pelo tio com o exílio, retornando como um Cristo ressurreto, seja a morte trazida pelo reinado de Scar às Terras do Orgulho. Basta lembrarmos da fala memorável de Mufasa: “Everything the light touches is our kingdom. A king's time as ruler rises and falls like the sun. One day, Simba, the sun will set on my time here and will rise with your as the new king.”¹³ (THE lion king, 1994, min.9). Há sim a cobrança do poder, como mais tarde no filme o fantasma de Mufasa volta e lembra Simba de seu compromisso real, mas a frase que se segue explicita a cobrança de perseverança na vida, que é o objetivo do poder real em *ORL*:

Everything you see exists together in a delicate balance. As king, you need to understand that balance and respect all the creatures, from the crawling ant to the leaping antelope. [...] When we die our bodies become grass and the antelope eat the grass. And so we are all connected in the great circle of life.¹⁴ (THE lion king, 1994, min.9)

Do mesmo modo, em *Bambi II*, quando Bambi sonha com a mãe, ela fala sobre a vitória inegável da vida: “Everything in the forest has its season. Where one thing falls, another grows. Maybe not what was there before, but something new and wonderful, all the same.”¹⁵ (BAMBI II, 2006, min. 21). A recorrência dessa ideologia enunciativa firma o otimismo como estilo Disney, como já é destacado por Gabler na página 19 deste trabalho.

De certa forma, é o otimismo do ideal do American Dream, o Sonho Americano, em que o indivíduo pode conquistar seu sucesso por meio de seu próprio esforço. Os personagens

¹³ Trad. Minha: Tudo que a luz toca é nosso reino. O tempo de um rei como governante ergue-se e acaba como o sol. Um dia, Simba, o sol vai se pôr no meu tempo aqui e se erguer com você como o novo rei.

¹⁴ Trad. Minha: Tudo que você vê existe junto em um delicado equilíbrio. Como rei, você precisa entender esse equilíbrio e respeitar todas as criaturas, desde a formiga rasteira até o antílope saltitante. [...] Quando morremos nossos corpos tornam-se a grama, e os antílopes comem a grama. E assim estamos todos conectados no grande ciclo da vida.

¹⁵ Trad. Minha: Tudo na floresta tem sua estação. Onde algo cai, outra coisa cresce. Talvez não aquilo que havia antes, mas algo novo e maravilhoso do mesmo jeito.

da Disney alcançam a felicidade por meio de esforço próprio e pela sua imaginação e inovação:

Existem, certamente, elementos de todos esses apelos no trabalho de Disney, e sua enorme popularidade é, sem dúvida, o resultado de uma combinação de fatores – na verdade, a habilidade de Disney para reunir muitas coisas díspares e até tendências contraditórias. [...]

Se uma das origens da mágica de Disney foi sua habilidade de mediar entre o passado e o futuro, a tradição e a iconoclastia, o rural e o urbano, o indivíduo e a comunidade e até entre o conservadorismo e o liberalismo. Sua mais poderosa fonte de atração e seu maior legado podem ser o fato de Walt Disney [...] ter definido os parâmetros de realização dos desejos e demonstrar em grande escala para seus conterrâneos norte-americanos e, finalmente, para o mundo inteiro, como uma pessoa pode tornar-se mais forte pelo uso da imaginação [...]. (GABLER, 2009, p.11-12)

De maneira mais específica, essas ações inovadoras, imaginativas e o esforço próprio devem respeitar sempre a vontade da Natureza, porque, como afirmado anteriormente, é nela onde reside a “bondade inata”. Assim, a realização pessoal do personagem só pode ocorrer sem prejudicar outros seres vivos. Daí conclui-se a figurativização da bondade inata pela cadeia alimentar em *ORL*, que equilibra as vidas da savana no círculo da vida.

São esses os parâmetros que dão o estilo ao conteúdo de *ORL* e ao conteúdo Disney de modo geral, explicando as transformações entre a distribuição de vida e morte e da sanção das *performances* de *Hamlet* até o filme.

Outra marca forte do estilo Disney é a figurativização de um herói, sempre acompanhado de um antagonista, e uma terceira figura ainda, a figura do coletivo, que está relacionado à oposição /coletividade/ x /individualidade/. Quando Gabler diz que a magia de Walt era conciliar “o indivíduo e a comunidade”, é porque a tensão resultante desse eixo gera movimentos narrativos importantes nos filmes. Em *ORL*, é tão importante Simba restaurar o poder porque a coletividade da Savana está ameaçada. Do lado de Scar, a coletividade das hienas é quem o ajuda a conquistar o poder, e também quem o mata quando se vê traída. O coletivo pode ocorrer, nos desenhos da Disney, como antagonista do próprio herói, como aliado do herói, como aliado do antagonista, mas ele sempre encontra conflito com o herói, porque este não está, a princípio, de acordo com as leis coletivas. Simba, por exemplo, não estava de acordo com as leis do círculo da vida, do respeito a todas as criaturas. O leão, ao longo da narrativa, aprende essas leis e retorna para seu povo vitorioso, porque o otimismo persevera.

Por outro lado, o próprio otimismo mostra-se como exigência do público alvo da Disney, as crianças. O público, que é incorporado pelo sujeito da enunciação como o enunciatário faz parte do fato de estilo (DISCINI, 2013, p.58). Então, a infantilidade do estilo

Disney cobra o otimismo, porque é característica de seu enunciatário. Mário de Andrade confirma essa ideia em sua leitura da Disney:

Ora o desenho animado, si nos convence e nos ilumina tanto, deve ser também porque ele nos reverte a esse infantilismo profundo e inamovível que persevera em nós, apesar de toda a nossa adulta materialidade. Ele arromba o limite existencial das coisas e nos coloca num mundo de milagre. (ANDRADE, 2012, p.60)

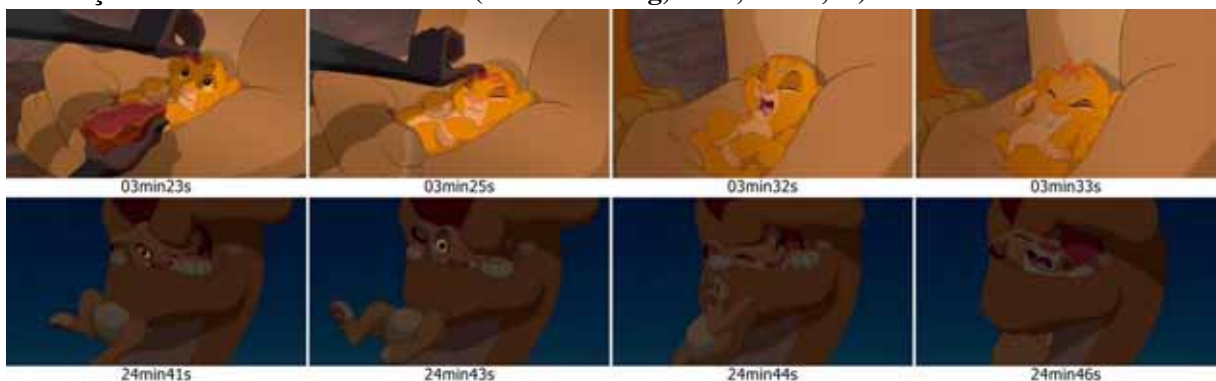
O desenho convida-nos a ser criança novamente, manifestando conteúdos tão simples, otimistas e esperançosos na Natureza, no herói, no mito do eterno retorno e na conciliação entre as forças opositoras. As estratégias discursivas para que enunciador convença enunciatário desses elementos parecem estar no modo como ele se vale da atmosfera passional criada:

Reconstruir o estilo enquanto ethos de uma totalidade de discursos, [...] exige avanço de pesquisa [...]. Falamos não apenas dos papéis actanciais do sujeito narrativo, [...], nem apenas dos papéis temáticos, [...], mas **dos papéis patêmicos**, mais imprevisíveis [...]. (DISCINI, 2013, p.65, 335, grifo nosso)

A movimentação de paixões no enunciatário, que correspondem às paixões dos sujeitos narrativos e dos atores do nível discursivo, é a investida da Disney para cativar crianças e adultos. Essas paixões estão mais fortemente presentes no PE, reafirmando complexa relação entre PC e PE no texto sincrético.

Um estado patêmico realizado pelo desenho é o de ternura, que em outros filmes da Disney acontecem mais, e, em *ORL*, estão em cenas como nas duas cenas abaixo. Os filhotes e os bebês, usados em larga escala na Disney, são os responsáveis por desencadear essa paixão.

Ilustração 14: Telas de Simba filhote (THE lion king, 1994, min.3,24)



Outra paixão amplamente usada é o riso do enunciatário, implicado pelas trapalhadas vividas pelas personagens na tela, devido a suas inabilidades físicas e à revelação da mecanicidade de suas ações, como já apontou Bergson (1983). Nas cenas abaixo, ri-se de

Timão e Pumba, que se enroscam no cipó e quase são comidos por uma leoa porque Pumba fica preso em um tronco de árvore:

Ilustração 15: Telas de Timão e Pumba em situações cômicas (THE lion king, 1994, min.45,54)



A estratégia discursiva do enunciador da Disney é mobilizar paixões no enunciatário que o coloquem em um estado bem humorado, é mexer com o humor do enunciatário. O enunciador quer a simpatia do enunciatário, simpatia com a matéria enunciada, quer animar o enunciatário por meio da Animação, que é o seu gênero textual. O humor, a simpatia, a ternura, o riso estão relacionados à arte do desenho animado de modo geral e conscientemente pensados na tradição Disney: “‘We seem to know when to ‘tap the heart’. Others have hit the intellect. We can hit them in an emotional way. Those who appeal to the intellect only appeal to a very limited group’ – Walt Disney” (JOHNSTON; THOMAS, 1981, p.119)¹⁶.

Se mover paixões é o objetivo, o método que utilizado para tanto vem do modo como a animação da Disney representa a realidade, seu estilo de *mimesis* das coisas, que contribui com a construção do corpo do enunciador do estilo. A representação no desenho animado é um objeto de duas faces: se, por um lado, ela se afasta do realismo preciso, inclusive por trabalhar um universo maravilhoso ou mítico, com formas fluídas e sem as leis da física do mundo real, por outro, ela não é deformada por causa disso. A dissolução do problema do

¹⁶ Trad. nossa: Parece que sabemos como tocar o coração. Outros atingiram o intelecto. Nós podemos atingi-los de uma forma emocional. Aqueles que apelam para o intelecto apelam apenas para um grupo bem limitado.

realismo x imaginativo na animação, referindo-nos essencialmente ao texto plástico, está em considerá-lo de dois pontos de vista.

O texto plástico do filme ocorre distribuído no espaço, pensando em uma tela estática capturada de *ORL*, dentre as várias já mostradas aqui. A categoria topológica ordena a imagem em alto e baixo, fundo e frente, esquerda e direita; a categoria eidética ordena os contornos e as representações das coisas; as categorias luminosa e cromática ganham uma liberdade maior, mas ainda dão os tons certos para que, no fim, a tela estática seja tão detalhada e tão precisa que pareça uma fotografia pintada. “The real thing behind this is: we are in the motion picture business, only we are drawing them instead of photographing them’ – Walt Disney” (JOHNSTON; THOMAS, 1981, p.119)¹⁷

Ele também é distribuído no tempo, pensando agora na ação, no movimento. Movimento é deslocamento, o deslocamento que as figuras formadas por categorias topológicas, eidéticas, cromáticas e luminosas sofrem para executar a ação representada. A distribuição em paralelo da imagem é realista, é extremamente mimética em relação à realidade, e isso sempre foi uma preocupação dos animadores: desenhar como é na vida real. Mas a distribuição em sequência da imagem tem elementos que fogem do real e que constituem o estilo da animação Disney.

Frank Thomas e Ollie Johnston (1981) foram uns dos primeiros animadores de Walt Disney e trazem na obra que estamos utilizando aqui um capítulo dedicado aos “princípios da animação”. Um desses princípios é o de “exagero” (exaggeration). Walt pedia a seus animadores que os desenhos fossem mais realistas, mas, às vezes, criticava-os por não estarem exagerados o suficiente. Para ele, realista e exagerado não eram termos excludentes:

If a character was to be sad, make him sadder; bright, make him brighter; worried, more worried; wild, make him wilder. Some of the artists had felt that “exaggeration” meant a more distorted drawing, or an action so violent it was disturbing. They found they had missed the point.

When Walt asked for realism, he wanted a caricature of realism. [...] Walt would not accept anything that destroyed believability, but he seldom asked an animator to tame down an action if the idea was right for the scene. (JOHNSTON; THOMAS, 1981, p. p.65-66)¹⁸

¹⁷ A realidade por trás disso é: estamos no mercado de filmes, apenas estamos desenhando ao invés de fotografando.

¹⁸ Trad. nossa Se um personagem deve ser triste, faça-o mais triste; resplandecente, mais resplandecente; preocupado, mais preocupado; feroz, faça-o mais feroz. Alguns dos artistas tinham sentido que “exagero” significava um desenho mais distorcido ou uma ação tão violenta que fosse perturbante. Eles descobriram que erraram o ponto. Quando Walt pedia por realismo, ele queria uma caricatura de realismo [...] Walt não aceitaria nada que destruísse a credibilidade, mas ele raramente pedia para um animador atenuar uma ação se a ideia fosse correta para a cena.

Logo, se um personagem atrapalhado é risível, é porque é atrapalhado demais, um animalzinho que contorce sua cara de raiva é risível porque ele a contorce demais, dramatiza, exagera. Forma-se a tal caricatura de realismo de Walt, porque o que acaba por ser exagerado na ação ainda condiz com a representação física do movimento dos corpos. O desenho animado é como uma caricatura, em que ao invés de um nariz exagerado, tem-se o exagero no mover dos músculos pintados na tela, na rigidez ou na frouxidão desses músculos, resultando em um Timão ora esticado, ora amolecido, e um Simba filhote com as bochechas muito contraídas ou esticadas.

Trata-se de certa teatralidade na animação, teatralização, intensificação das ações, dando a elas ênfase, foco. Mas isso está nas ações, na imagem em movimento, animada, pois a estática é de um equilíbrio que quer a perfeição, a sutileza, o singelo, tendendo ao realismo.

O conceito de exagero encontra solidariedade em outros conceitos que também contribuem com a teatralidade do desenho. A ideia de “antecipação” (anticipation) e “encenação” (staging).

“People in the audience watching an animated scene [...] must be prepared for the next movement and expect it before it actually occurs.” (JOHNSTON; THOMAS, 1981, p.51)¹⁹. A ação deve ser mostrada, para tanto, ela é desacelerada, de modo que cada etapa do movimento do personagem seja visível. O exagero é aplicado, então, à velocidade de movimento em sentido inverso, retardando a ação. Exemplos disso são encontrados nas já citadas Ilustração 12, na página 36, em que vemos as hienas aproximarem-se de Scar e imaginamos o que elas vão fazer antes que o façam, e Ilustração 13, na página 37, em que Simba vagarosamente escala a Pedra do Reino e demora até que dê seu rugido.

O termo oposto à antecipação é a “piada surpresa” (surprise gag), em que o personagem desenvolve a antecipação de uma ação cujo desfecho é contrário ao que esperávamos, resultando em um efeito cômico até. Os próprios Timão e Pumba da Ilustração 15, na página 42, são exemplos da piada surpresa. Na primeira cena, eles dançam pendurados no cipó de forma graciosa, já fazendo rir por se tratar de um javali pesado demonstrando ares de leveza, mas ao invés de continuarem na graciosidade, acabam por emaranhar-se. Na segunda cena, Pumba corre da leoa Nala que o persegue habilmente, quando, de repente, fica preso no tronco, gerando uma situação completamente risível.

“Staging” is the most general of the principles because it covers so many areas and goes back so far in the theater. Its meaning, however, is very precise: it is the presentation of any idea so that it is completely and

¹⁹ Trad. nossa: As pessoas na audiência vendo uma cena animada [...] devem estar preparadas para o próximo movimento e esperá-lo antes que ele aconteça.

unmistakably clear. An action is staged so that it is understood, a personality so that is recognizable, and expression so that it can be seen, a mood so that it will affect the audience. (JOHNSTON; THOMAS, 1982, p.53)²⁰

Então, as expressões corporais são exageradas, desaceleradas para que sejam vistas não só desenvolvendo ação. Na ilustração 14, na página 42, o filhote Simba contorce a cara demais para que seja visto, abre bem os olhos para que entendamos para onde ele olha etc.

Dessa maneira, tendo em vista exagero, antecipação e encenação, percebe-se como a teatralidade invade o desenho animado e condiciona seu espectador. Sabemos que as ações são exageradas mesmo que não tenhamos nunca refletido a respeito, assim como sabemos que uma ação pode acabar em piada surpresa porque isso é típico do desenho.

Na enunciação, essas técnicas para comover pela ternura ou elevar o bom humor com o riso compõe o arsenal que o enunciador utiliza para comunicar-se com seu enunciatário. Do ponto de vista do texto musical, os estados patêmicos são constantemente reafirmados: o riso é reforçado por uma trilha alegre, a ternura, por uma calma e o choro, por uma triste.

Também há a canção, marca do estilo Disney, que desempenha a perfeita comunhão entre as paixões movidas pelos elementos de que falamos e as paixões movidas pelo revestimento musical, que apela para diferentes combinações de timbres e intensidades. A canção ainda marca pontos narrativos, afirma objetos-valor e competências de querer, saber e poder. A sobreposição dessas numerosas configurações discursivas, que não esgotam o estilo Disney, demonstra todo o potencial do texto sincrético, como ele comove, convence e conquista seu enunciatário. Para sistematização, essas são as configurações discursivas do estilo de *ORL* e da Disney que encontramos:

Tabela 2: configurações discursivas de *ORL* e da Disney

FORMAS DE CONTEÚDO:	FORMAS DE EXPRESSÃO:	
OTIMISMO E ESPERANÇA	TEATRALIDADE (PLÁSTICA)	EXAGERO OU “CARICATURA DE REALISMO”
NATUREZA (“BONDADE INATA”)		ANTECIPAÇÃO
INFANTILIDADE		ENCENAÇÃO
TENSÃO ENTRE INDIVÍDUO E COLETIVO	MUSICALIDADE	MÚSICA QUE MOBILIZA ESTADOS PATÊMICOS

²⁰ Trad. nossa: “Encenação” é o princípio mais geral porque se estende a muitas áreas e dura de muito tempo no Teatro. Seu sentido é bem simples, entretanto: é a representação de uma ideia de modo que seja completamente e inequivocamente clara. Uma ação é encenada para ser entendida, uma personalidade para ser reconhecível, uma expressão para que seja vista, um humor para que ele afete a audiência.

AMADURECIMENTO		ESPETÁCULO MUSICAL QUE MARCA PONTOS NARRATIVOS	
ESTADOS PATÊMICOS	RISO	TERNURA	EUFORIA E MELANCOLIA

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Averiguado o estilo artístico de *O Rei Leão*, resta-nos a pergunta: por que esses filmes são tão populares? E longe de sermos simplistas, contamos com uma resposta direta: eles falam de assuntos universais, que agradam o público. Isso está inclusive em sua relação com *Hamlet*. Se o texto de Shakespeare é ainda lembrado, ainda popular, é porque ele é tanto inesgotável em sua riqueza artística como em seu conjunto de conteúdos, que dizem respeito à condição humana e os problemas e tensões que são compartilhados por todos aqueles que estão nessa condição humana.

The popularity of the Disney films around the world is proof that entertainment values are similar everywhere, in spite of geography and cultural differences. People are people, wherever they live, and while they may be attracted to a broad variety of activities and subjects, the one thing that always interests them the most is themselves. (JOHNSTON; THOMAS, 1981, p.535)²¹

Um filme chamado de *blockbuster*, do dito Cinema de massa ou Indústria do Entretenimento, não é apenas um filme com excelente *performance* em sua bilheteria. É um filme que, alcançando tantas pessoas de diferentes nacionalidades, consegue romper as barreiras sociais e culturais.

Podemos compreender que o alcance ocorre graças a esse trabalho que mostramos na análise de *O Rei Leão*. Um trabalho consciente, enquanto obra de arte e enquanto texto, que comunicam e que significam. No cenário do Cinema mundial, globalizado, a Disney e seus profissionais são uma evidência. Seu estilo já marcou seu lugar na História e na cultura do século XX e XXI de maneira intensa. Um estilo que muito diz sobre o gosto popular, sobre um povo encantado pela infantilidade dos filmes da Disney, pela temática forte e profunda, e, pelas cores, sons e imagens representadas, comovida. Neal Gabler, autor de uma das mais extensas biografias de Walt, disse:

Mas a influência de Walt Disney não pode ser medida apenas em cifras e elogios. Ela só pode ser mensurada pela amplitude com que ele remodelou a cultura e a percepção americana, Disney era versátil. [...] O crítico Robert Hughes atribuiu a Disney **a invenção da própria arte pop**, não apenas por seu olhar, que deixou como herança, mas também pela convergência da grande arte e da arte menos refinada que expressou. "Aconteceu", escreveu Hughes, "quando, em Fantasia, Mickey Mouse escalou com dificuldade o pódio (real) e apertou a mão do maestro (real) Leopold Stokowski". (GABLER, 2009, p.8, grifo nosso).

²¹ Trad. nossa: A popularidade dos filmes da Disney ao redor do mundo é prova de que os valores do entretenimento são similares em todo lugar, independente da geografia e diferenças culturais. Pessoas são pessoas, tanto faz onde vivem, e enquanto elas podem ser atraídas por uma ampla variedade de atividades e assuntos, a única coisa que sempre interessa para elas mais que tudo são elas mesmas.

5 REFERÊNCIAS

5.1 Bibliografia:

- ANDRADE, M. de. Fantasia de Walt Disney. In: _____ *O baile das quatro artes*. [Livro digital *e-book*]. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- BERGSON, H. *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*. 2ª ed. Trad. de Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983.
- CAMPBELL, J. *O herói de mil faces*. Trad. de Adail Sobral. São Paulo: Pensamento; Cultrix, 2007.
- DISCINI, N. *O estilo nos textos: história em quadrinhos, mídia e literatura*. 2ª ed. São Paulo: Contexto, 2013.
- ELIADE, M. *Aspectos do mito*. Trad. Manuela Torres. Rio de Janeiro: Edições 70, 1989.
- FIORIN, J. L. Para uma definição das linguagens sincréticas. In: OLIVEIRA, A. C.; TEIXEIRA, L. (orgs.) *Linguagens na comunicação: desenvolvimentos de semiótica sincrética*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2009.
- _____. *Elementos de análise do discurso*. 15ª edição, 1ª impressão – São Paulo: Contexto, 2013.
- FLOCH, J-M. Semiótica plástica e linguagem publicitária: análise de um anúncio da campanha de lançamento do cigarro “News”. In: OLIVEIRA, A. C.; TEIXEIRA, L. (orgs.) *Linguagens na comunicação: desenvolvimentos de semiótica sincrética*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2009.
- GABLER, N. *Walt Disney – o triunfo da imaginação americana*. Trad. Ana Maria Mandim. São Paulo: Novo Século, 2009.
- GAVIN, R. “*The lion king*” and “*Hamlet*”: *a homecoming for the exiled child*. *The English Journal*, vol. 85, No. 3, *The Universe of Literature*, 1996, p.55-57. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/820106>, acesso em: 15/06/2012.
- HJELMSLEV, L. *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*. Trad. de J. Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- JOHNSTON, O.; THOMAS, F. *The Illusion of life – Disney Animation*. Nova Iorque: Disney Editions, 1981.
- OLIVEIRA, A. C. A plástica sensível da expressão sincrética e enunciação global. In: OLIVEIRA, A. C.; TEIXEIRA, L. (orgs.) *Linguagens na comunicação: desenvolvimentos de semiótica sincrética*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2009.

- PIETROFORTE, A. V. *Tópicos de semiótica: modelos teóricos e aplicações*. São Paulo: Annablume, 2008.
- SHAKESPEARE, W. Hamlet. In: _____. *Hamlet; Rei Lear; Macbeth*. Trad. de Bárbara Heliodora. São Paulo: Abril, 2010. (Clássicos Abril Coleções, v.10)
- SILVA, F. M. Expressão e conteúdo: articulações do texto sincrético. In: CORTINA, A.; SILVA, F. M. *Semiótica e Comunicação: estudos sobre textos sincréticos*. Araraquara: Cultura Acadêmica, 2014.
- STEWART, J. B. *Disney war – a guerra pelo controle da maior empresa de entretenimento do mundo*. Trad. Ana Carolina Mesquita et al. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.
- SURRELL, J. *O Segredo dos roteiros da Disney – dicas e técnicas para levar magia a todos os seus textos*. Trad, Beatriz Sidou. São Paulo: Panda Books, 2009.
- TEIXEIRA, L. Para uma metodologia de análise de textos verbovisuais. In: OLIVEIRA, A. C.; TEIXEIRA, L. (orgs.) *Linguagens na comunicação: desenvolvimentos de semiótica sincrética*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2009.
- WARD, A. R., "The Lion King"'s Mythic Narrative: Disney as Moral Educator. *Journal of Popular Film and Television*, 23:4,1996. Disponível em: [http://web4.uwindsor.ca/users/w/winter/Film.nsf/0/c7c7f8ee904bfda2852578620065b3aa/\\$FILE/Mythic_Narrative.pdf](http://web4.uwindsor.ca/users/w/winter/Film.nsf/0/c7c7f8ee904bfda2852578620065b3aa/$FILE/Mythic_Narrative.pdf) Acesso em: 10/07/2012.

5.2 Filmografia:

- BAMBI. Direção de James Algar, Samuel Armstrong, David Hand et al. Burbank: Walt Disney Animation Studios, 1942. 1 DVD, xmin., son., color.
- BAMBI II. Direção de Brian Pimental. Pimental. Disney, 2006 1 DVD, xmin., son., color.
- HAMLET: a critical guide. Direção de Peter Balderstone. Productions Ltd. 1997. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=RQ1U6Ccf3FQ>>. Acesso em: 30/06/2013.
- ORGULHO de O Rei Leão; O REI LEÃO: memórias – Don Hahn. In: THE lion king. Direção de Roger Allers e Rob Minkoff. Produção de Alice Dewey et al. Burbank: Walt Disney Animation Studios, 1994. 1 disco Blu-Ray (88 min.), son., color.
- THE lion king. Direção de Roger Allers e Rob Minkoff. Produção de Alice Dewey et al. Burbank: Walt Disney Animation Studios, 1994. 1 disco Blu-Ray (88 min.), son., color.
- WAKING sleeping beauty. Direção de Don Hahn. Produção de Don Hahn, Connie N. Thompson e Peter Schneider. Stone Circle Productions, 2009. 1 DVD (86 min.), son., color.