

Fantasia e uma Nova Dimensão Sonora:

convergência de linguagens musical, artística e cinematográfica¹

Celbi Wagner Melo Pegoraro²

Resumo

Este trabalho apresenta uma análise da produção artística e técnica do filme *Fantasia* (1940) de Walt Disney e seus efeitos comunicacionais que resultaram em uma nova experiência sonora e dimensional para o público que assistia a uma combinação inédita entre cinema, arte da animação, música clássica e ao primeiro sistema de som estereofônico. Além disso, traça um panorama da recepção do filme em seu lançamento original pela análise da crítica de intelectuais brasileiros.

Palavras-chave: *Walt Disney; Música; Cinema; Som; Animação*

Introdução

Há raras pesquisas acadêmicas no Brasil que tratem do cinema de animação, ainda menos se tratarmos de sua relação com a música. Como veremos a seguir, o cinema de animação é altamente dependente dos efeitos sonoros e da música para resultados efetivos de comunicação e entretenimento. Iremos analisar esta relação e os efeitos da sincrese utilizando o lançamento do filme *Fantasia* de Walt Disney e posterior análise utilizando a crítica intelectual brasileira.

¹ O presente artigo é uma análise derivada de um capítulo do Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) “Disney no Brasil: Produção Editorial e Comunicacional entre as décadas de 1940 e 1960” defendido no curso de Jornalismo da Universidade Presbiteriana Mackenzie em 2007 com a orientação do Prof. Dr. Fernando Salinas. Os resultados do artigo serão aproveitados na pesquisa de mestrado em andamento.

² Jornalista, pós-graduado em Política e Relações Internacionais na Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo (FESP-SP) e mestrando em Ciências da Comunicação na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP).

Fantasia estreou nos EUA em 13 de novembro de 1940. Era tão diferente que as pessoas diziam ser um filme além do seu tempo. Sua popularidade cresceu com o passar das décadas, culminando com seu status *cult* quando foi descoberto pelos hippies e amantes da psicodelia no relançamento de 1969. Foi um recordista de vendas em VHS em 1990 e inspirou a produção de uma continuação no final de 1999.

Ao contrário de outros desenhos animados Disney, *Fantasia* não se baseia em um conto-de-fadas clássico, mas sim em música clássica. O filme tem origem na ideia de Walt Disney de tornar Mickey Mouse um aprendiz de feiticeiro. Walt pediu ao famoso regente Leopold Stokowski para ajudá-lo a escolher a música ideal, que seria a composição *L'apprenti sorcier* (O Aprendiz de Feiticeiro) de Paul Dukas. Deveria ser um filme curto sobre a magia fugindo ao controle de quem a usava. Mas o que se descontrolou mesmo foi o orçamento³. Tornou-se tão caro para um curta-metragem que Disney resolveu ampliar o projeto para um longa-metragem.

Podendo hoje ser descrito como uma série de vídeos musicais, o filme selecionou composições de compositores como Bach, Tchaikovsky, Ponchielli, Beethoven, Stravinsky e Schubert. Os artistas ouviram as músicas diversas vezes até que pudessem visualizar o que os sons pareciam. Embora não haja uma história no sentido convencional, o filme possui todos os elementos de um grande filme – há o bom, o mal, a beleza e a comédia. A ideia original era relançar o filme anualmente, substituindo alguns segmentos por novos. Segundo Walt Disney, *Fantasia* não poderia sair de moda pela simples razão de que representa um voo em uma dimensão além do tempo. Nessa nova dimensão, qualquer que seja ela, nada fica corroído ou se gasta, nada se torna ridículo... e ninguém envelhece. Ainda que não tenha agradado parte da crítica nos EUA, é considerado o filme que fez a animação se tornar uma nova forma de arte.

A Animação e a Música

Sebastien Denis (2010) cita Walt Disney quando destaca a importância da música e do som: "o som representa 50% de um filme de animação, quer em termos estéticos, quer

³ O orçamento do curta-metragem O Aprendiz de Feiticeiro com Mickey Mouse chegou a US\$ 125 mil, enquanto os demais curtas de Disney eram produzidos por US\$ 40 mil, valor que era US\$ 10 mil acima de orçamentos dos estúdios concorrentes. Walt Disney sabia que nunca recuperaria os custos de Aprendiz. O orçamento total do filme foi de US\$ 2,2 milhões, valor astronômico para a época.

econômicos" (2010: 90). Duas escolas coexistem na animação, segundo Dénis, "uma que concebe a trilha sonora (música e som) de forma redundante e ilustrativa em relação às imagens (é também o caso mais frequente na filmagem real), e a outra que, pelo contrário, concebe a trilha sonora como um lugar de experimentação, paralelo ao da imagem, em relação constante com ela" (2010: 79). A partir das duas vertentes, inicia-se uma análise da evolução das técnicas de reprodução e de difusão sonoras que resultaram no *sound design* no cinema de animação.

Dentre as muitas produções ao longo de toda a história, há muitas experiências relacionadas ao cinema abstrato e absoluto. Outras, mais populares, buscam a relação musical-gráfica, caso das animações do canadense Norman McLaren. Na produção industrial de Disney, Ub Iwerks, Fleischer e da Warner Bros. há uma influência muito grande do jazz desde os anos 1920, utilizando seu caráter vivo e criativo (devido à improvisação) para ilustrar momentos "alegres" e propiciar um frenesi pictórico (2010: 84). Outros irão fazer o inverso, irão produzir animação a maneira do jazz, particularmente McLaren e Len Lye.

Há uma análise de Michel Chion sobre a importância da série de curtas-metragens *Silly Symphonies* de Disney para a abertura de uma sistematização de uma relação não naturalista do som. Devido a grande sincronia entre imagem, som e música há um estabelecimento rápido de uma "sincrese", ou seja, a associação psicofisiológica automática entre um fenômeno sonoro e um fenômeno visual pontuais, pelo seu simples sincronismo, e independentemente da "verossimilhança" de um em relação ao outro.

Todo o objeto desenhado sincronizado com uma nota de música transformava-se nessa música, e esta transformava-se no objeto. A sincrese permitia fazer cantar e dançar o mundo desenhado mais facilmente do que o mundo filmado, porque o primeiro é maleável, abstrato, estilizado. Assim caía a resistência que o mundo opunha a submeter-se ao ritmo e à melodia (Michel Chion *apud* Dénis, 2010: 86-87)

Desde então, estúdios investirão pesadamente em departamentos sonoros e musicais. Carl Stalling (inicialmente na Disney e depois na Warner) e Scott Bradley (Warner) são exemplos de compositores que usaram a música para construir a identidade das animações no imaginário do público. Já na década de 1960, com a produção maciça de animação para o mercado de televisão, a pressão pelo barateamento força os estúdios a investir novamente em trilhas repetitivas e minimalistas.

Em outra perspectiva, a animação também serviu como repositório de experiências musicais quando os estúdios já não mais investiam em filmes reais musicais. Como exemplo temos *A Bela e a Fera* (Kirk Wise e Gary Troudale, 1991) e *O Estranho Mundo de Jack* (Henry Selick, 1993), mais próximos do estilo musical-teatral da Broadway; *O Submarino Amarelo* (George Dunning, 1968) viagem audiovisual em torno das canções dos Beatles; e *Pink Floyd the Wall* (Alan Parker, 1982) com sequências animadas alucinadas.

Há também o uso de técnicas de animação em videoclipes, definindo sua importância para a ilustração das imagens no vídeo, seja em imagens de síntese de um videoclipe do Dire Straits (*Money for Nothing*, Steve Barron, 1985) ou a mistura imagens reais e animação para os Rolling Stones (*Harlem Shuffle*, Ralph Bakshi, 1986). Porém, foi com *Sledgehammer* de Peter Gabriel (1986), realizado por Peter Lord e os irmãos Quay, que a animação surge como linguagem particularmente bem adaptada ao formato curto do clipe, permitindo todas as excentricidades. "O clipe é uma forma de publicidade, mas com a utilização da animação saímos do campo do clipe "básico" para atingir o domínio do artístico e do experimental" (2010: 94). Este novo paradigma fez com que a MTV, criada em 1981, tivesse papel fundamental na estética descomprometida, difundindo videoclipes ao mesmo tempo em que encomenda trabalhos a todos os grandes animadores (Plymptom, Svankmajer, entre outros). Retomemos o filme *Fantasia*, que mistura música erudita, animação e inspiração artística europeia.

A Inspiração Europeia e o Fantasound

É preciso entender a lógica artística dos estúdios Disney para compreender o que é visto nos filmes. Desde os primeiros curtas-metragens, passando pelos longas-metragens (*Branca de Neve*, *Pinóquio*, *Fantasia*, *Bambi*), os artistas de Disney eram influenciados pela arte europeia. É notoriamente conhecido que Disney se inspira em contos e histórias de origem europeia de autores como A. A. Milne, Hans Christian Andersen, Grimm, Esopo e Perrault, mas também houve influência da pintura.

Em meados dos anos 1930, Walt Disney coletou toda informação que podia sobre artistas europeus, cujos estilos pudessem ser interessantes aos seus projetos. E quando não podia utilizá-los por falta de técnica, contratava quem conhecia o material. Por esse motivo, podemos relacionar que muitos dos artistas do estúdio, imigrantes da Europa,

foram treinados em academias europeias, e não só levaram consigo a arte e técnica das pinturas, ilustrações e esculturas, como também a tradição de seus países.

Como cita Bruno Girveau (2006), curador da mostra *Il Était Une Fois...Walt Disney* (Era uma vez... Walt Disney), é possível traçar um paralelo com a arte que inspirou profundamente o estilo Disney, “como o estilo gótico da Idade Média, o surrealismo, a arte de Gustave Doré, Daumier, os pintores do Romantismo alemão, simbolistas, pré-Raphaelistas ingleses e expressionistas” (Girveau, 2005).

Entretanto, Barrier (*apud* Pegoraro, 2007) chama atenção para o fato de que na Califórnia dos anos 1930 e 1940, quando os filmes de Disney estavam no auge durante Era de Ouro, “não havia muitos museus com obras dos grandes mestres. A menos que [os artistas] tenham nascido na costa leste americana (ou na Europa) e visitado museus, os artistas Disney eram dependentes de reproduções para ter conhecimento de arte”.

Barrier ainda tem uma teoria sobre a fonte dessas inspirações, em que talvez por esta razão, algumas de suas maiores influências sejam de artistas cujos trabalhos foram espalhados por meio de litografias, gravuras e outros meios de reprodução. Heinrich Kley me vem à mente, mas há outros como Doré, Grandville, Rackham, N. C. Wyeth, e ilustradores alemães.

Uma explosão de cores quentes só chegaria as produções Disney a partir da viagem de Walt Disney pela América Latina em 1941, trazendo novas inspirações e estilos, especialmente no caso das pinturas de Mary Blair.

“Em uma profissão que tem sido uma viagem interminável de descobertas nos domínios da cor, som e movimento”, escreveu Walt Disney, “Fantasia representa a nossa aventura mais emocionante. Finalmente encontramos uma maneira de usar na nossa música o grande meio de todos os tempos e o fluxo de novas idéias que ela inspira” (Culhane, 1983).

Esta visão do produtor foi publicada no programa da estréia mundial do filme, no Broadway Theater em Nova York. Para defender a produção, o principal argumento era de que o público iria sempre reconhecer e apreciar a boa qualidade. Foi este pensamento, na confiança do espectador médio, que tornou possível o estúdio criar um tipo de entretenimento tão diferente.

Nos sonhos originais de Walt Disney, *Fantasia* visava capturar um público de milhões para um filme musical (Culhane, 1983: 10). A idéia era que o filme fosse visto em uma tela larga e ouvida com som dimensional. Deste modo, durante *O Aprendiz de*

Feiticeiro, quando as vassouras escapam do controle do Mickey e marcham para a fonte com seus baldes d'água, o som cercaria o público espectador, e as sombras da vassouras alcançariam os lados do teatro. A experiência poderia até alcançar níveis mais impressionantes. Estudou-se exibir o segmento abstrato *Toccatta e Fuga* de Bach em 3-D, providenciando óculos de papelão Polaroid junto ao programa do cinema; ou ainda soltar aromas de flores durante o segmento Suíte Quebra Nozes.

De todas as experiências previstas, a única e mais importante foi sem dúvida o *Fantasound*, sistemas instalados ao custo de 30 mil dólares a unidade em cinemas selecionados nos EUA e no exterior. O sistema tratava-se do primeiro sistema de som estereofônico do cinema

Cerca de um quinto do orçamento do filme foi gasto na parte sonora. O sistema captava o áudio que seria retransmitido em nove canais de áudio e mixados em quadro – três para a música, vozes e efeitos especiais, e um quarto para o controle de volume dos outros três (Boone, 1941). Graças a um controle manual, os técnicos dividiam os sinais de áudio para a esquerda ou direita, resultando na distribuição do efeito sonoro pelas diversas caixas de som instaladas nos cinemas para efeito *surround*. Esta distribuição sonora no filme, inicialmente feita por um operador, depois se tornou automatizada.

O quarto canal de áudio, chamado faixa de controle, era responsável pelo efeito dinâmico que poderia pegar o som convencional do filme e torná-lo mais forte e denso. Este canal consistia em três tons (para cada uma dos canais de áudio) para a amplitude correspondente aos diferentes níveis de volume. Estes sinais de tom automaticamente ajustavam os níveis de volume dos amplificadores para regularizar o nível de ruído, para que passagens mais silenciosas não se perdessem, ou as mais altas não sofressem com a distorção.

Todavia, um problema criticado, ainda décadas depois, é que a reprodução não respeita a disposição tradicional de uma orquestra. Os instrumentos “atravessam” e “passeiam” pelos canais de áudio. Este obstáculo foi ultrapassado quando, em 1982, os estúdios Disney decidiram relançar *Fantasia*, com o maestro Irwin Kostal regravando toda a trilha. Se em 1940 Disney fazia história com o *Fantasound*, em 1982 *Fantasia* seria o primeiro filme a ser gravado, editado e dublado em áudio digital. Os dados gravados digitalmente permitiam as mais diversas reproduções da cópia original sem erros, sem distorções e virtualmente sem perda de qualidade (Culhane, 1983: 32). A versão lançada

em 1982⁴ contou não apenas com a regravação em áudio digital, mas também com um método de redução de ruído patenteado pela Dolby, resultando nos sons mais claros jamais vistos no cinema. Kostal, por sua vez, teve a liberdade para mudar a trilha, como caso de *Noite no Monte Calvo* – enquanto Stokowski usou o arranjo mais leve de Rimsky-Korsakov, Kostal decidiu testar a nova tecnologia com a versão pesada e original do compositor Mussorgsky.

As partes sonora e musical do filme são, em grande parte, responsáveis pela experiência dimensional de *Fantasia*, pontuada pela arte da animação Disney. Esse conjunto culminou em muitas discussões e análises ainda na época de seu lançamento.

Análise Crítica na Imprensa A Recepção no Brasil

Um filme como *Fantasia*, reunindo animação e música clássica, é um prato cheio para a análise dos críticos e intelectuais, mesmo aqueles que, por alguma razão, tenham renegado as demais produções Disney. Nos EUA, a crítica recebeu o filme com muito ceticismo. Acusavam Disney de certa arrogância com sua nova produção. Os mais sérios soltaram frases massacrantes em suas críticas como “Um prejuízo para a boa música e para a arte da animação”, “Uma chatice interminável”, ou ainda “Acorde-me quando terminar”⁵.

Monteiro Lobato escreveu sua opinião sobre *Fantasia*, cujo texto supostamente não fora incluído na revista *Clima*. Lobato, um fã de Disney (gostaria de ver seus personagens numa produção do estúdio) reverenciou *Fantasia* e descreveu sua experiência na exibição do filme. Seguem alguns trechos da opinião de Monteiro Lobato⁶, respeitando a ortografia da época:

FANTASIA deixou-me estarecido. É a expressão. Estarecido. E embaraçado para definir. Tudo tão novo, tudo tão inédito, que o vocabulário crítico usual mostra-se impotente. Disney é um tipo novo de genio e sua arte é uma arte total e absolutamente nova, jamais prevista nem pelas mais delirantes imaginações. Até o aparecimento de Disney, o cinema não passava duma conjugação do teatro

⁴ Em 1990, Disney relançou *Fantasia* remasterizando a trilha original gravada por Stokowski em 1940. Esta versão é a que permanece nos DVDs e Blu-ray.

⁵ Frases citadas no documentário “Walt Disney – o sonho de um homem”, de 1982.

⁶ O inédito que se segue conquanto não tenha data, e esteja datilografado, deve ter sido redigido em setembro de 1941, supomos para o número 5 da revista “CLIMA” (...) Queremos crer tenha sido Lobato convidado pela direção de “CLIMA” a externar seu pensamento sobre o filme para figurar naquele mesmo número da revista e não chegou a entregar a Lourival Gomes Machado a lauda e meia que escrevera (...). O texto ficou guardado entre os papéis do autor, sendo publicados anos mais tarde graças a Edgar Cavalheiro, herdeiro de todo o arquivo de Lobato – Almanaque da Folha. 28/06/2000.

com a fotografia. Era uma representação teatral fotografada em todos os seus movimentos, cores e sons. Disney criou a grande coisa nova; a conjugação da fotografia com a imaginação.

O desenho genial de Disney permite que todas as criações da imaginação possam ser fotografadas e projetadas com a riqueza dos sonhos. Uma arte, pois, absolutamente nova e jamais prevista.

Tudo quanto é absolutamente novo desnorreia a rotina do nosso cérebro. Ficamos sem palavras para julgar. O vocabulário humano é um conjunto de convenções que refletem experiências muito repetidas. Quanto uma experiência sensorial totalmente nova nos defronta, o velho vocabulário existente mostra-se necessariamente inadequado (Monteiro Lobato, 1941).

Fantasia também foi alvo de longas resenhas da imprensa especializada brasileira⁷.

Vejamos trechos das análises dos críticos nos jornais da época:

"Fantasia" é uma obra prima? Estou convencido que não e os seus defeitos são enormes. Mas, pelo que contém de genial invenção, por seus problemas e pelas suas realizações técnicas, é mais que provável se torne uma obra clássica do cinema.

Não há nenhuma originalidade em seu princípio conceutivo: um desenho animado baseado numa composição musical escolhida preliminarmente. Mas, se o princípio é exato e mais experimentado anteriormente, a concepção do filme me parece defeituosa: uma série de criações desligadas entre si e sem a menor unidade conceptiva, nem musical, nem descritiva, nem espiritual. E o "estilo" do desenho colorido de Walt Disney foi insuficiente pra ligar as diversas peças de "Fantasia" numa unidade de qualquer forma indiscutível. Tanto mais que o grande artista por vários momentos, e, aliás, com esplêndido poder criador, saiu do seu estilo e dos seus climas psicológicos, para se servir de todas as possibilidades do desenho, até da abstração purista. (Mário de Andrade – Diário de São Paulo – 09 e 13 de setembro de 1941)

No Brasil, parte da crítica também considerou pretensiosa a tentativa de Disney em misturar duas formas distintas de arte: música e cinema. A exibição do filme no Brasil em 1941 chamou a atenção de expoentes intelectuais. A revista *Clima* foi uma publicação editada entre 1941 e 1944, que trazia longos ensaios com críticas literárias, teatrais e de cinema. A edição nº 5, editada em outubro de 1941, é quase totalmente dedicada ao estudo e à crítica de *Fantasia*, com trabalhos de Rui Coelho, Sergio Milliet, Oswald de Andrade, Paulo Emílio de Sales Gomes, Francisco Luis de Almeida Sales, Flavio de Carvalho e Plínio Sussekind Rocha.

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 interpretações desta.

⁷ As críticas, cujos trechos foram citados, foram compiladas na edição nº 5 da revista *Clima*, numa seção chamada "Fantasia visto pela Imprensa".

Nenhuma teoria o prendeu. A sua liberdade é prodigiosa. Não teve a menor pretensão de traduzir em plástica animada o pseudo-sentido dos músicos, arrombou quaisquer preconceitos e doutrinações teóricas, preso e livre. É de ver, por exemplo, em pleno domínio da abstração plástica (Bach), ao chegar a uma das últimas cadências em recitativo da peça musical, aquele caixão de defunto, se pondo a andar pela galeria misteriosa. Não é possível maior liberdade criadora. A lógica fácil seria perseverar na unidade das abstrações. Mas o caixão estoura em nosso estado de puro encantamento plástico e nos arroja de repente às aparências mais doloras mais inaceitáveis da vida: é uma invenção genial. Essa é a maior lição estética do filme. A música possui formidável poder sugestível, mas a sua sugestividade é incontrolável. Se na Fuga, Walt Disney baila em formas puras, na "Pastoral", se libertará magnificamente do "programa" fixado por Beethoven, pra inventar um idílio absurdo, com Grécia e mitologias. Não estou verificando agora o valor desta parte, estou apenas mostrando a liberdade exatíssima, com que Walt Disney se isentou de certas pretensões ridículas da música e certos preconceitos estéticos. Outro passo admirável, como interpretação criadora, é a do "Feiticeiro Aprendiz" com o rondó do Paul Dukas. Aqui Walt Disney aceita apenas a linha exterior da história mítica multimilenar, o aprendiz de feiticeiro que aprende a animar os espíritos e não sabe, depois, como fazê-los voltar a imobilidade. (Mário de Andrade – Diário de São Paulo – 09 e 13 de setembro de 1941)

Mário de Andrade cultiva certa admiração pela liberdade de Disney em não se prender a uma interpretação direta dos possíveis significados das composições escolhidas. Como é explicado no próprio filme, é impossível ver a música, apesar de muitos compositores tentarem dar as suas composições algum significado pictórico. Há três tipos de música: a primeira que conta uma história definida, a segunda pode não ter uma história mas inspira uma série de imagens ilustrativas, a terceira é a música que existe por si só, sem significado. O que *Fantasia* mostra em Toccata e Fuga, e *Fantasia 2000* (lançado décadas depois) na 5ª Sinfonia de Beethoven, são segmentos abstratos, ainda que com pontos coerentes (há um certo temor em espantar o público) com imagens mais ou menos reconhecíveis. O efeito é grandioso no cinema graças a dimensão sonora. Vejamos outra crítica:

Falei, em crônica anterior, que "Fantasia" herdou os melhores e os piores motivos de Walt Disney. Realmente: as vezes o desenho é tão evidentemente ruim que se torna incompreensível a maravilha que se segue depois. O erro em si não me parece ser do desenho: o desenho de Walt Disney não tem pretensões artísticas. A arte nele decorre da movimentação: dessa harmonia de valores novos que só o grande animador soube concertar, em sua peregrinação, para o maravilhoso. O que eu acho é que Disney pecou por ambição. Sempre que o ataca o ímpeto de descrever a música de "vê-la", em valores de "cartoon", ele fracassa. Sempre que a música lhe arranca aquela espontaneidade de movimento, ele é inexcusável. Ninguém o supera nisso. É uma invenção sua, o melhor da sua criação.

(...)

Senão vejamos: a "Pastoral" de Beethoven, que a má-sorte não sei porque fez descritivo; a pobre "Pastoral", cuja beleza não há bem como dizer, transforma-se numa verdadeira monstruosidade no desenho que Disney lhe fez. Aqui não há

desculpa. É uma total droga. Essa "féerie" grega, com centauros e "centaurettes", pois assim se chamam, é uma garrafada na cabeça no meio de uma boa festa de carnaval. Disney não poderia ter sido pior. Seus bonecos, meio gente, meio cavalo, são nefandos. Disney, aliás, nunca soube movimentar bonecos sem caricato. Haja vista em "Branca de Neve" com aquele príncipe e aquela princesa. Um mais dois igual a zero. Disney podia ter poupado Bach e Beethoven na sua "suíte a lápis de cor".

Mas, na "Dança das Horas" ele supera tudo o que já fez anteriormente em matéria de movimento e cômico. É assombroso. Nunca houve tanta felicidade, tanta naturalidade, tanta precisão, tanta cor como nesse excelente bailado de bichos. Degas não descreveria com mais graça um movimento isolado de "ballet" nessa série de movimentos perfeitíssimos. Disney cria o milagre com suas "ballerinas", uma avestruz e uma hipopótamo. Aqui é Disney mais Ponchielli, como deve ser. Agora, Disney, mais que Bach e Beethoven, é um pouco forte... (Vinicius de Moraes – A Manhã – 27 de agosto de 1941)

O que Vinicius de Moraes discute, de forma crítica, é a diferença estética da experiência fílmica ilustrada por elementos gráficos mais realistas (no caso da Sinfonia Pastoral) e mais caricatos (Dança das Horas). Não proponho discutir o processo de escolha estética, ainda que esta muitas vezes esteja intuída no que se refere ao melhor “casamento” com a escolha musical/sonora. Não se trata, portanto, de invalidar críticas ao tratamento descritivo dado a Pastoral de Beethoven. Todavia, é preciso lembrar Bourdieu (1983) quando diz que o consumidor do produto cultural não possui independência quanto ao grau de eruditismo artístico.

Há, portanto, perfeita identidade entre a música criada por Dukas e seu objetivo descritivo, isto é, não se trata no filme de uma adaptação de Disney. A obra foi, originalmente, feita em função da história apresentada, onde, além de sua magistral execução cinematográfica, só temos a notar a popular figura do camundongo de Disney encarnando o aprendiz, o que não significa que um aprendiz com jeito de gente fosse menos expressivo. Essa perfeita interdependência da música com seu objetivo pictórico, porém, foi o que fez do "Aprendiz do Mágico" de Dukas, não só o motivo empreendedor total [do filme] como a melhor das realizações contidas em "Fantasia" de Disney. Queremos dizer que as adaptações pictóricas como simples interpretação de idéias musicais, não são tão completas. (Cruz Cordeiro – Diretrizes - 09 de outubro de 1941)

Cruz Cordeiro resgata aquilo que fora comentado anteriormente sobre as escolhas estéticas e de interpretação. Contudo, é preciso observar que o cinema reúne vários atributos das diversas artes. Se Vinicius reclama que “faltando o movimento, o filme perde tudo”, isso é apenas uma prova do que Bazin (1991) irá discutir sobre o cinema impuro e todas as problemáticas da utilização de artes não puramente fílmicas, como o teatro, a literatura e a pintura. Na literatura, a matéria é a linguagem, e o receptor é o leitor isolado tendo uma relação solitária com o livro. No cinema, as matérias são a imagem e o som, e o

receptor é uma multidão reunida numa sala escura tendo uma relação conjunta com o filme. A existência do cinema precede sua essência. Como a arquitetura, o cinema precisa de audiência, assim com a construção precisa de moradores. A obra para estar viva precisa dialogar com o público (Bazin, 1991: 100-101).

Guilherme de Almeida, que assistiu *Fantasia* na estreia realizada em São Paulo. O evento ocorreu em fins de agosto de 1941, no centro da capital paulista no Cine Rosário, um dos melhores na época, localizado no Edifício Martinelli.

As minhas quase sempre desastrosas "estrelinhas" eclipsaram-se hoje, aqui muito prudentemente. Elas foram inventadas para condecorar fitas de cinema, e não qualquer outra manifestação de outra qualquer arte. Ora, acontece que "Fantasia" é um OUTRO CINEMA. Distingui-la, pois, com esses meus frívolos "crachats" tipográficos seria o mesmo que tentar agraciar, por atos de bravura, um militar com o Mérito Agrícola, ou vice-versa, por uma vitória leguminosa, um agricultor com o Mérito Militar...

(...)

"Fantasia" é um concerto ilustrado. Grande concerto e grandes ilustrações. A chamada "visualização da música" não é uma novidade no Cinema. É muito menos no mais interessante dos seus ramos: o desenho animado.

(...)

Podem os mais exigentes, ou muito maliciosos, querer insinuar que esta última experiência de Walt Disney é um "feitiço contra o feiticeiro": a fábula contra o fabulista. Podem pensar que, tentando agradar a Gregos e Troianos à "elites" e ao grosso público, com uma Grande Música e uns infantis desenhos animados. Walt Disney e sua "Fantasia" apenas ilustraram a moralidade daquela fábula do moleiro que quis "contenter tout le monde et son père". Mas o que nem mesmo os mais exigentes e mais maliciosos poderão jamais, em boa fé, negar é que, paradoxalmente, "Fantasia" é uma realidade. Esta realidade: a dignificação e glorificação do Cinema num Outro Cinema. (Guilherme de Almeida – O Estado de São Paulo – 03 de setembro de 1941)

Por fim, Guilherme de Almeida destaca exatamente a experiência dimensional sonora de *Fantasia*, e ainda chama atenção para as limitações técnicas que prejudicam seus efeitos (especialmente no caso da exibição em São Paulo). A experiência dimensional, classificada pelo crítico como "outro cinema", reforça o entendimento de que a interligação entre música erudita (em seu sentido tradicional, apenas sonora), a visualização (a animação cinematográfica) e os efeitos sonoros tridimensionais (o *Fantasound*) formaram juntos um novo elemento que resultou em um novo sentido sensorial da experiência do cinema.

Os efeitos desta experiência e a evolução das técnicas cinematográficas e sonoras refinaram ainda mais a experiência do cinema. Não apenas o áudio digital, mas os efeitos computadorizados e o mais recente 3-D estereoscópico, contribuem para que o público

tenha acesso a novos estímulos sensoriais e a novas interpretações de elementos, até então singulares.

Considerações Finais

Podemos classificar como importante o papel da música como linguagem primordial no cinema de animação. Ao longo do século XX, a música foi utilizada de formas distintas como elemento de sincrese na experiência fílmica. Entretanto, como também analisa Denis (2010: 88), “a música serve muitas vezes para preencher, mais do que para criar uma interação fecunda com a imagem. Assistimos então ao que tomará frequentemente o nome de *mickeymousing*”.

Este aspecto da utilização da música apenas como aspecto de preenchimento resulta em um “truque” que resulta em saturação e cansaço do público e da crítica. Michel Boscher e André Martin analisam essa problemática de como a redução da técnica se confunde com o *cartoon* (desenho animado) americano.

A introdução do som foi logo entendida como um completo milagre, inspirador e publicitário. Todos os realizadores de desenhos animados entreviram um mundo de novos e cintilantes usos. Congêneres de uma idade de ouro, precipitaram-se na corrente única e sobrecarregada de um mesmo deslumbramento: O SINCRONISMO. Todos se lançaram na fabricação de um mesmo produto. (Martin, 2000 *apud* Denis, 2010: 88)

Essa padronização do uso da música como mero elemento de sincronismo irá permear grande parte da produção em animação, ganhando também espaço na produção televisiva. Do ponto de vista do diálogo entre linguagens, veremos que há um movimento de duplo sentido, seja do cinema para a música ou da música para o cinema. Muitas vezes, o tempo do filme é o tempo da música, sendo possível prestar atenção no plano, no dedilhado, nos músicos.

Arthur Omar (1996: 269-288) afirma que o primeiro sentido desenvolvido pelo homem é a audição, onde depois parte para uma análise mais aprofundada do ouvido, com a dinâmica do “ouvir dentro” (o que vem do corpo) e o “ouvir fora” (o extra-corpóreo) e a questão do labirinto e sua relação com o equilíbrio do corpo. O resultado será o seu conceito de música-pensamento, que difere da experiência de uma sala de teatro ou de uma

sala de concerto. Deste ponto de vista, o acompanhamento musical serve para aliviar o poder da imagem.

Se pegarmos as posições críticas dos intelectuais brasileiros, observando alguns comentários subjetivos, teremos a apreciação musical idealizada por conta da experiência interior do espectador. Como cita Bresson, “o sujeito está de alguma maneira vibrando” (1996: 279). Temos a dicotomia entre a música “no” cinema (para o acompanhamento da imagem) e a música “do” cinema, cujo conceito traz uma combinação entre a vibração (música) interna do filme e a vibração interna do espectador, o que resulta em um choque na percepção. Concluimos com a reflexão explorada por Omar sobre a situação da música. O cinema espacializa a música, ritualiza uma experiência de estar e de ouvir a nossa própria música do pensamento. O cinema coloca a música em situação, lhe alocando em lugares. O cinema dramatiza o ato de ouvir (gerando um sentido cultural), resultando no espectador a criação de uma trilha cotidiana.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARRIER, Michael J. *Hollywood Cartoons - American Animation in Its Golden Age*. New York: Oxford University; 1999.

_____. *The Animated Man: A Life of Walt Disney*. Los Angeles: University of California.

_____. *Disneyisme*. Disponível em
<http://www.michaelbarrier.com/Commentary/Disney%20at%20Paris/Disney_at_Paris.htm> Acesso em 25 de mar. 2011.

BAZIN, André. *O Cinema: Ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BOONE, Andrew. R. *Mickey Mouse Goes Classical in Popular Science*. Janeiro 1941

BOURDIEU, Pierre. “*Gostos de Classe e Estilos de Vida*” in ORTIZ, Renato. *Sociologia*. São Paulo: Ática, 1983.

CANEMAKER, John. *Paper Dreams - The Art and Artists of Disney Storyboards*. New York: Hyperion, 1999.

CLIMA. (*revista*) edição de outubro de 1941. n° 5.

CULHANE, John. *Fantasia*. New York: Abrams, 1983.

_____. *Fantasia 2000 - A Vision of Hope*. New York: Hyperion, 1999.

DENIS, Sébastien. *O Cinema de Animação*. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2010.

GABLER, Neal. *Walt Disney: The Triumph of the American Imagination*. New York: Knopf, 2006.

GIRVEAU, Bruno (curador): *Il Etait une Fois Walt Disney*. Paris: RMN, 2006.

OMAR, Arthur. "Cinema e Música", in XAVIER, Ismail (org.), *O cinema no século*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

PEGORARO, Celbi. *Disney no Brasil. Como Tudo Começou* (livro reportagem/TCC) São Paulo: Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2007.

Referencias filmográficas

Walt Disney. *Fantasia* (Fantasia). EUA: 1940. 120 minutos.

Walt Disney – o sonho de um homem. EUA: 1982. 120 minutos.