



INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA

Mestrado em Audiovisual e Multimédia

“Something There That Wasn’t There Before”

Representação do amor romântico em *Beauty and the Beast* (1991)

Sofia Livro Noronha

Orientação:

Professor Doutor José Cavaleiro Rodrigues

Setembro 2014

*“Faith is kind
She brings to those who love
The sweet fulfillment of
Their secret longing*

*Like a bolt out of the blue
Fate steps in and sees you through
When you wish upon a star
Your dreams come true”*

*When You Wish Upon a Star,
Pinocchio (1940)*

RESUMO

Esta investigação analisa as representações de amor romântico no filme de 1991, dos estúdios Walt Disney, *Beauty and the Beast*. Tendo como base dois tipos de relação, com desfechos distintos, o estudo estabelece uma comparação entre o Monstro e Gaston e o modo como a sua ligação a Belle é representada. A principal meta é entender quais os códigos audiovisuais utilizados para transmitir a informação de que dadas personagens nutrem amor romântico. Simultaneamente, procurou-se compreender que mensagens acerca da temática persistem, tendo em conta algumas das críticas desenvolvidas acerca do conceito contemporâneo de amor romântico e do modo como é representado nos filmes de Hollywood. Para responder a estas questões, recorreu-se à técnica de análise de conteúdo.

Palavras-chave: Disney, Bela e o Monstro, amor romântico, conto de fadas, cinema de animação, audiovisual, análise de conteúdo

ABSTRACT

This investigation analyses the representations of romantic love in the 1991's movie *Beauty and the Beast*, by the Walt Disney Studios. The study establishes a comparison between two different types of relationships, with disparate endings (Belle and the Beast's and Belle and Gaston's). The main goal is to understand which audiovisual codes are put to use in order to tell the audience that a certain set of characters is in love. Simultaneously, it investigates the message that prevails about love, as depicted in the film. Some critical reviews about Hollywood and the way it portrays romantic love were considered. The technique used to answer these questions was a content analysis.

Key words: Disney, Beauty and the Beast, romantic love, fairytales, animation movies, audiovisual, content analysis

ÍNDICE

AGRADECIMENTOS.....	VIII
INTRODUÇÃO.....	9
CAPÍTULO I. QUADRO TEÓRICO	
1. Representações e conceitos de amor romântico no mundo ocidental	
1.1. História do Amor Romântico.....	11
1.1.1. O amor platónico.....	11
1.1.2. O amor cortês.....	12
1.1.3. Do Renascimento à Idade Contemporânea.....	15
1.2. Visões contemporâneas de amor romântico	
1.2.1. Novas abordagens de diferentes campos de saber.....	17
1.2.1.1. O novo interesse.....	17
1.2.1.2. Características do ser apaixonado.....	19
1.2.1.3. A química entre nós.....	21
1.2.1.4. Ritual de atração e “amor à primeira vista”...	22
1.2.1.5. Os vários tipos de amor.....	23
1.2.2. Problematizações.....	24
1.2.2.1. O amor que desceu à Terra.....	24
1.2.2.2. Os discursos da felicidade e o capitalismo....	24
1.2.2.3. Um amor tecnológico.....	28
1.2.2.4. O amor dos filmes: a crítica a Hollywood....	29
2. O Mundo Disney	
2.1. Breve história dos estúdios de animação.....	32
2.2. Temas polémicos.....	34
2.3. A importância da música.....	36
2.4. O Memorando Vogler: narrativa clássica e percurso do herói....	37
2.5. A crise dos estúdios e a “era da renascença”.....	38
2.6. A produção de <i>Beauty and the Beast</i> (1991).....	40
2.6.1. Entre o mito e o conto de fadas.....	40
2.6.2. Origem e versões de <i>Beauty and the Beast</i>	43
2.6.3. O mito original.....	44

2.6.4. Adaptações literárias e cinematográficas.....	46
CAPÍTULO II. MÉTODO DE INVESTIGAÇÃO	
1. Tipo de investigação.....	49
2. Objeto de Análise.....	49
2.1. Seleção de excertos.....	52
2.2. Escolha do idioma.....	52
2.3. Resumo da história.....	53
3. Pertinência da Investigação.....	56
4. Instrumento de recolha de informação.....	57
5. Técnica de análise de dados.....	63
6. Resumo dos procedimentos.....	64
CAPÍTULO III. ANÁLISE DE RESULTADOS	
1. Aspetos técnicos.....	68
a. Duração.....	68
b. Escala de Planos.....	71
c. Ângulos de Câmara.....	76
d. Movimentos de Câmara.....	78
e. Tratamento de Cor.....	80
f. Som.....	82
g. Mise-en-scène.....	85
i. Época Histórica.....	86
ii. Exteriorização de Sentimentos.....	87
iii. Caracterização das Personagens.....	89
iv. Encenação do Amor – cenário.....	91
v. Encenação do amor – personagens.....	93
h. Resumo.....	95
2. Aspetos narrativos.....	95
a. Compromisso.....	95
b. Conflito.....	97
c. Afeto físico.....	99
d. Afeto verbal.....	100
e. Regras sobre o modo romântico de agir.....	102

f. Projeção de ideais românticos e desejos futuros.....	104
g. Sintomas de Enamoramento.....	106
h. Atitudes em relação ao ser amado.....	107
i. Crenças e definições de amor romântico.....	109
CONCLUSÃO.....	112
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	124

ÍNDICE DE ANEXOS

Anexo I. As regras do amor, segundo Andreas Capellanus.....	131
Anexo II. Imagens da primeira versão de <i>Beauty and the Beast</i> (1991).....	133
Anexo III. O percurso do herói, de Joseph Campbell (esquema de Lisa Spindler)..	134
Anexo IV. Divisão de <i>Beauty and the Beast</i> em unidades de sentido.....	135
Anexo V. Lista de filmes animados da Disney e critério de escolha.....	138
Anexo VI. Ficha Técnica.....	141
Anexo VII. Tabela Adaptada do Manual de Normas de Análise de Conteúdo de um filme.....	142
Anexo VIII. Grelhas de Análise.....	144
1. Prólogo.....	144
2. Livro de Belle.....	148
3. Descrição de Gaston.....	151
4. Conversa entre Belle e Gaston.....	155
5. Descrição de Gaston por Belle.....	160
6. Primeiro pedido de Gaston a Belle.....	163
7. Monólogo de Belle.....	169
8. Primeiro encontro do Monstro e Belle.....	173
9. Lamento e plano de Gaston.....	181
10. Recusa de Belle.....	186
11. Lumière.....	193
12. Ala Oeste.....	196
13. Monstro salva Belle.....	201
14. Aproximação de Belle e Monstro.....	206
15. Baile.....	214
16. Partida de Belle.....	221
17. Segundo pedido de Gaston.....	227

18. Confronto Gaston e Monstro.....	232
19. Morte do Monstro.....	239
20. Quebra do Feitiço.....	242
Anexo IX. Linha de tempo <i>Beauty and the Beast</i> (1991).....	250

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, o professor doutor José Cavaleiro Rodrigues, por ter acreditado na minha proposta de trabalho, pela disponibilidade e paciência e por manter-me sempre focada na meta.

Ao professor doutor Jorge Souto e ao professor doutor Pedro Pereira Neto, por terem acompanhado a fase inicial desta investigação e terem tido um papel fulcral na definição do tema. Também aos professores que lecionaram o primeiro ano deste mestrado, por contribuírem para a expansão dos meus horizontes e terem ajudado nas minhas primeiras abordagens ao tema.

À família que me viu crescer, que me acompanhou nas brincadeiras com paciência e carinho e que me ampara sempre. À família que se preocupa, que se importa e que me abre sempre as portas. Especialmente aos meus pais, Luís e Manuela, pelo apoio incondicional, pelas histórias de “boa noite”, por me terem sempre deixado acreditar, pelo exemplo de força inesgotável e por me lembrarem todos os dias de que vale a pena.

Aos meus incansáveis amigos, que estão sempre à distância de uma palavra ou gesto, que são a minha casa onde quer que eu esteja e que tantas vezes ouviram o meu entusiasmo a cada nova descoberta e desânimo a cada percalço. Aos que se sentaram comigo ao sofá, de pés a balançar no ar, olhos postos na televisão e vozes nem sempre afinadas, a cantar as nossas canções favoritas, e aos que ainda hoje cantam a plenos pulmões, mesmo que as pessoas digam que já não temos idade para isso.

Aos que, em várias circunstâncias, me contaram as histórias que os ligam ao imaginário da Disney, com um sorriso no rosto, e me relembrou vezes sem conta das minhas motivações.

Por fim, aos curiosos que, um dia, desafiaram os limites do conhecimento e dar movimento e voz aos desenhos e histórias que polvilham o nosso imaginário.

INTRODUÇÃO

Nos anos 40, um pequeno grilo falante com a voz de Cliff Edwards cantou que “quando pedes um desejo a uma estrela, os teus sonhos realizam-se.”¹ Um excerto da música passou a introduzir os filmes de animação da Walt Disney e a frase tornou-se num lema para os estúdios, ao descrever as regras de um mundo onde os contos de fadas ganham um novo tom, os sonhadores perseverantes são recompensados e os finais são felizes.

O presente estudo propõe-se a analisar o tipo de discurso da Disney num dos temas mais presente nos seus filmes mais bem sucedidos: o amor romântico. A intenção é contribuir para a discussão acerca das representações de amor romântico no cinema, especificamente na forma tão única de o realizar que é a animação. Esta é uma área que aponto como particularmente interessante não só por ser menos explorada em comparação com a “filmagem do real” (Denis, 2010) mas também por alcançar públicos com faixas etárias muito baixas, que absorvem as mensagens dos filmes com um filtro muito mais frágil do que o de um adulto.

O principal objetivo deste estudo é entender que recursos audiovisuais são utilizados para representar o amor romântico e que mensagens são promovidas acerca desse mesmo conceito. Para tal, e em virtude do tempo disponível para a realização desta investigação, foi selecionado apenas um filme da Disney como objeto de análise. Depois de serem definidos vários critérios, o filme que melhor encaixou nos mesmos foi *Beauty and the Beast*, de 1991. Posteriormente, foram ainda escolhidas cenas específicas sobre as quais recaiu a análise, que foram consideradas as mais relevantes para a temática em questão.

Uma das prioridades desta investigação é compreender que principais ferramentas audiovisuais são utilizadas para a construção de uma situação em que o espectador possa identificar o sentimento de amor romântico entre duas personagens. No caso de *Beauty and the Beast*, são representadas duas relações: a de Belle e Gaston, que à partida não parece ser considerada amor romântico, e a de Belle e o Monstro, que parece ser e é a triunfante. Através deste contraste, pretende-se entender o que existe numa exposição que está ausente na outra e, deste modo, isolar alguns dos recursos audiovisuais utilizados na representação do amor romântico.

¹ “When you wish upon a star your dreams come true”, frase da música criada originalmente para o filme de animação *Pinocchio* (1940)

O outro grande objetivo da investigação é perceber quais as mensagens no filme acerca do amor romântico que prevalecem. Com base em críticas feitas a filmes de Hollywood e ao modo como o amor é interpretado na atualidade, foram identificados preliminarmente dois temas centrais para a discussão: a idealização do amor romântico e o conflito entre uma noção de amor inalcançável e divino e outra de amor terreno e realizável. Procurou-se entender se estes temas estão presentes no filme em análise e, em caso afirmativo, qual o tratamento que lhes é aplicado. Assim, uma das questões a levantar é se o filme promove a idealização do amor romântico ou se a desfaz, por exemplo. A estes pontos de discussão foi acrescentada a reflexão acerca dos tipos de amor e sobre a possibilidade de um deles triunfar em *Beauty and the Beast*, com base em classificações já estabelecidas.

Embora os aspectos técnico-cinematográfico e narrativo sejam abordados em separado em grande parte da investigação, eles são indissociáveis. Procedeu-se à análise em momentos diferentes para que fosse possível desconstruir o filme antes de se voltar a poder observá-lo como um todo.

A técnica da análise de conteúdo foi a escolhida para responder às questões aqui expostas. Deste modo, foram elaboradas duas grelhas de análise, uma referente aos aspectos técnico-cinematográficos e outra aos aspectos narrativos. Cada uma destas grelhas é dividida em várias categorias específicas, algumas adaptadas de estudos semelhantes e outras criadas especialmente para responder às questões desta investigação.

Perante os resultados obtidos, pretende-se contribuir para a discussão acerca da representação do amor romântico e, eventualmente, abrir portas a novos estudos que se debruçam sobre o seu tratamento cinematográfico.

CAPÍTULO I. QUADRO TEÓRICO

1. Representações e conceitos de amor romântico no mundo ocidental

1.1. História do Amor Romântico

1.1.1. O amor platônico

Por volta de 380 a.C., Platão escreveu que, quando o ser humano foi criado, tinha duas cabeças, quatro braços e quatro pernas. Este era um ser poderoso, demasiado poderoso aos olhos dos deuses que, com medo que esta criatura os pudesse algum dia ultrapassar ou chegar ao seu nível, decidiram tomar uma medida drástica: parti-lo ao meio. Assim foi posto no mundo, de acordo com a mitologia grega, o Homem tal como o conhecemos: uma cabeça, dois braços, duas pernas e uma sensação fatal de incompletude. Deste modo, os deuses condenaram o ser humano a dedicar parte da sua vida a procurar a sua outra metade, que tinha sido espalhada pelo mundo, com a fatalidade de nunca se conseguirem verdadeiramente fundir ou, pior ainda, de nem se chegarem a encontrar.

Esta é uma das primeiras teorias conhecidas acerca do amor, originária daquilo a que hoje chamamos a busca pela nossa “cara metade”. É retirada d’*O Banquete*, um dos diálogos platónicos, e é resultado da intervenção de Aristófanes. Segundo esta teoria, não sabemos bem o que procuramos, ou o que queremos do outro; sabemos apenas que queremos recuperar o todo que fomos um dia.

Para além desta ideia de “completude” através da relação com o Outro, uma das ideias centrais deste diálogo platónico é a de que o amor é algo inalcançável, a que nunca teremos acesso na sua plenitude. Rougemont (1983) descreve-o como algo que os gregos consideravam divino e que os restituía ao todo de que tinham sido arrancados.

“O amante está junto do ser amado “como no céu”, porque o amor é a via que ascende, por degraus de êxtase, para a origem única de tudo o que existe, longe dos corpos e da matéria, longe do que divide e distingue, para lá da infelicidade de se ser o que se é e de ser dois no próprio amor.”

Rougemont, 1983:50

Há que esclarecer que esta inacessibilidade ao amor romântico não corresponde à inacessibilidade ao ser amado. Para Platão, era o conceito de Amor, tal como o de Ideia, que era impossível de alcançar ou dominar, não propriamente a união à pessoa que se ama. Do mesmo modo, quando Rougemont (1983) se refere a algo “longe dos corpos e da matéria”, descreve uma união que vai *mais além* do que estes dois elementos e não uma que os retira da equação.

Nos diálogos platônicos, é feita uma distinção entre vários tipos de amor, sendo os mais mencionados o *eros*, nome do deus do amor grego (“cupido” segundo os romanos) e representante do amor apaixonado, enérgico e erótico, capaz de combinar amor romântico e luxúria, e o *agape*, que é o amor altruísta, gentil e espiritual, uma forma de ligação que prevê que uma das pessoas possa até desistir da relação em detrimento de um rival se isso significar o bem-estar do ser amado.

São mencionadas outras categorias, nomeadamente a *mania* que, tal como o nome indica, sugere um amor obsessivo, possessivo, dependente e ilógico; o *ludus* - em latim, significa jogo ou brincadeira -, que não implica compromisso; o *storge*, que é uma amizade profunda mas sem manifestação afectiva, e o *pragma*, em que a amizade e o formalismo são o centro da ligação.

1.1.2. O amor cortês

O conceito de “amor cortês” refere-se a um modo de conduta típico da época medieval, período este em que a literatura do género teve grande sucesso. Nesta época, o amor estava envolto numa série de regras e etiqueta que ensinavam claramente os cavaleiros e as damas a atuar quando estavam apaixonados. Existem mesmo documentos escritos, elaborados por escritores conceituados da época, que nomeiam a forma correta de agir perante dada situação: desde os trovadores que cantavam versos românticos em honra da senhora à obsessão no ser amado. Andreas Capellanus², um desses escritores, redigiu um conjunto de trinta e uma “regras do amor”.³

² Andreas Capellanus foi um escritor do século XII mais conhecido pela obra *De Amore*, traduzido em português como *Tratado do Amor Cortês*. Define o amor como “Um sofrimento inato procedente da visão e pensamento imoderado sobre a beleza do sexo oposto, o que causa acima de tudo o desejo de acarinhar o outro e, por comum consentimento, concretizar neste envolvimento os mandamentos do amor”.

³ Anexo I (pág.131)

No momento histórico em que surge, existe um certo antagonismo entre o amor cortês, que exalta as grandes qualidades e superioridade deste sentimento, e o casamento medieval. No século XII, a instituição do casamento celebrava, essencialmente, um contrato entre duas famílias que pretendiam juntar as suas fortunas. “Variando regionalmente, segundo tradições e culturas dos povos europeus, os ritos matrimoniais espelhavam sempre uma aliança que atendia, antes de tudo, a interesses ligados à transmissão de património, a distribuição de poder, a conservação de linhagens e ao reforço da solidariedade de grupos.” (Priore, 2007:122) Não havia, portanto, qualquer espaço para o enamoramento e, nalguns casos, sequer algum tipo de preocupação com o consentimento ou vontade do casal.

Antes de ser instituído como sacramento pela Igreja, no Concílio de Florença em 1439, o casamento era já celebrado entre as famílias. Aliás, em 1215, no Concílio de Latrão, a própria Igreja já tinha elaborado alguma legislação relativamente ao ato social. O grande objetivo da Igreja, sobretudo a partir do século XVI, era o de sacralizar o casamento, apropriando-se dos rituais anteriormente celebrados mas mudando o seu sentido para uma união que deixava de expressar uma necessidade física. (Priore, 2007)

Estamos, então, perante duas forças sociais que promovem morais distintas. Rougemont (1983) afirma mesmo que se dá uma oposição entre duas leis: a do direito feudal e a do amor cortês.

Talvez por consequência deste confronto, uma das características do amor cortês é a de não ansiar a sua realização, o que implica que a paixão seja considerada tão mais intensa e verdadeira quanto mais inalcançável for. Rougemont (1983) enuncia que “Só existem romances de amor mortal, isto é, do amor ameaçado e condenado pela própria vida.” (p.13)

Giddens (1992) sublinha que foram várias as narrativas criadas para que esta ideia de um amor não concretizável fosse introduzida na sociedade. O autor nota que “a maior parte das civilizações parece ter criado histórias e mitos que transmitem a mensagem de que era condenado quem procurava criar ligações permanentes através do amor apaixonado.” (p.26). As principais ferramentas de que os autores do “romance primitivo” dispunham, no século XII, eram a magia e a retórica cavalheiresca, que serviam dois propósitos essenciais: os costumes cavalheirescos serviam para criar os obstáculos ao amor e a magia era o pretexto para a violência da

paixão, aquilo que ilibava os amantes de culpa, visto estarem sob o efeito de algo que os transcende. (Rougemont, 1983).

Uma das histórias que ilustra este modo de viver o amor na época medieval é o mito de *Tristão e Isolda*, a trágica história de um amor proibido que acaba por resultar na morte dos dois apaixonados. Rougemont (1983) nomeia-o como “um grande mito europeu de adultério” (p.17).

O autor levanta a hipótese de que a popularidade deste tipo de romances é uma resposta aos casamentos sem amor, celebrados como contratos e que, apesar de cómodos, não oferecem nada de cativante ou apaixonante. Não é, portanto, estranho que as histórias acerca de adultério não só sejam bem recebidas, enquanto escapismo à realidade da altura, como enquanto forma de manter o amor no domínio do impossível e do proibido, duas das características fundamentais do amor cortês.

Esta forma de amar encontra-se, portanto, no domínio do “ideal” ao invés do “realizável”. “O amor feliz não tem história na literatura ocidental.” (Rougemont, 1983:45) No limite, Rougemont defende que o amor cortês não representa o amor entre duas pessoas mas o amor pelo próprio amor, por esse ideal supremo alimentado pelos obstáculos e pelo sofrimento.

Esta definição da Idade Medieval está ancorada a várias teorias e reflexões da Antiguidade Grega que, por sua vez, também se baseiam em teorias de outros povos, como os celtas. Estas heranças são, contudo, alteradas e moldadas aos costumes e, neste caso, à doutrina da época.

Santo Agostinho teceu a sua teoria acerca do amor com base nas ideias platónicas, mas acrescentou-lhes um aspeto essencial. Segundo ele, o amor não é somente uma forma de chegar a Deus como tem origem n’Ele e é só por Seu intermédio que o aplicamos. Esse é um amor nobre e superior, em oposição ao amor ao mundo, no qual está incluído o amor carnal. Temos, então, duas forças dentro de nós que nos levam a amar ou aquilo que nos é superior (Deus) ou aquilo que nos é inferior (“objetos” terrenos). Estes “objetos” terrenos não são apenas os bens materiais ou coisas inanimadas; o termo inclui os indivíduos, como resultados da obra de Deus. Santo Agostinho argumenta que “não devemos deixar-nos arrastar por aquilo que é inferior a nós” (Espírito Santo, 2002) mas que devemos, ao invés, responder a esse apelo divino de amar mais o Criador do que a Sua obra.

Apesar de ter como base as ideias dos gregos acerca do amor romântico, há um factor essencial que distingue o amor de Platão do amor medieval: o primeiro era

a teoria de um sábio e o segundo foi imposto pelo cristianismo através do sacramento do casamento. “O amor-paixão apareceu no Ocidente como uma das repercussões do cristianismo (e especialmente da sua doutrina do casamento) nas almas em que vivia ainda um paganismo natural ou herdado.” (Rougemont, 1983:63)

As ideias platônicas surgem, então, na época medieval, numa forma muito diferente da original. A título de exemplo, Rougemont menciona a ideia de beleza exaltada na época medieval, que correspondia à beleza física, em oposição à beleza admirada pelos gregos, que incluía a intelectual.

Quanto ao casamento, como já foi mencionado, estava fundamentalmente ancorado em interesses sociais que nada tinham a ver com o amor romântico. Segundo Priore (2007), a regra na altura era a de que “o homem sábio devia amar a sua mulher com discernimento e não com paixão.” (2007:124) Efetivamente, o marido não deveria amar demasiado apaixonadamente a sua mulher, já que o desejo sexual era destinado somente à procriação; tudo o resto era tentação que toldava a razão. A autora menciona que o ato da reprodução era quase uma obrigação, algo cirúrgico a que chamavam de *debitum*, ou débito conjugal. Priore (2007) refere que este tipo de amor aproxima-se do conceito de *agape* de que se fala n’*O Banquete*, e do de *caritas*, de que fala Santo Agostinho.

1.1.3. Do Renascimento à Idade Contemporânea

A sociedade moderna ocidental destacou-se da medieval em vários aspetos. O papel do Estado mudou e alargou-se a áreas em que nunca antes tinha tocado, ao intervir sobre a vida privada. Gutenberg revolucionou a literatura com a invenção da prensa, que facilitou a distribuição da informação escrita por uma parcela muito maior da população. As reformas protestantes e católicas vieram reforçar a vigilância sobre os cidadãos. Contudo, a realidade no que ao amor romântico e ao casamento diz respeito sofreu muito poucas modificações. (Priore, 2007)

Efetivamente, a aristocracia continuava a casar-se para selar contratos sociais, a mulher continuava a ser comandada pelo homem e o amor-romântico continuava a ser encarado como uma coisa de poetas, envolto em preconceito. “O lugar do amor restringia-se, portanto, à literatura.” (Priore, 2007:127) O teatro prosseguia essa tradição, ao apresentar histórias de amores poderosos mas que levavam sempre a um cruel castigo final, como é o caso da célebre obra shakespeariana do século XVI, *Romeu e Julieta*.

No entanto, a sexualidade reprimida dos indivíduos tornou-se mais evidente. Ao mesmo tempo que a Igreja estava empenhada em continuar a rotular o ato sexual de “pecaminoso”, emergia a literatura pornográfica e os relatos explícitos dos prazeres carnavais. (Priore, 2007)

Os contos de fadas eram um gênero muito popular nesta altura e herdaram a idealização do amor cortês. (Priore, 2007) No século XVIII, viveu-se o Romantismo, um movimento que se estendeu a vários níveis da sociedade e que, entre outras coisas, contemplava um estilo de escrita que exacerbava o sentimentalismo e a emoção. Anthony Giddens (1992) aponta este século como o do nascimento do amor romântico, em coincidência, precisamente, com o aparecimento do romance como gênero literário. Persistia, contudo, a separação entre as representações do amor e a sua vivência. “O consumo ávido de novelas e de histórias românticas foi, em certo sentido, um testemunho de passividade. Procurava-se na fantasia o que era negado no mundo comum.” (Giddens, 1992:30). O autor refere que é a partir deste período que começam a surgir ideias de amor associadas às de liberdade.

A partir do século XIX, surge o Naturalismo, um movimento de reação ao Romantismo que inverte a relação emoção-razão, dando primazia à razão e ao realismo. Assim, a vida emocional sofreu uma reorganização. Segundo Giddens (1992), o amor passou a estar ligado a uma ideia de destino e de ordem cósmica. O autor refere também a mudança do papel masculino no lar, deixando de ser apenas a figura autoritária para passar a fazer parte do desenvolvimento emocional dos filhos. As mães, contudo, continuavam a ser consideradas as mais aptas para fornecer a educação emocional.

A partir do momento em que os homens tentam desempenhar um papel na vida emocional familiar, as mulheres começam a ser vistas sob uma aura de mistério, como se aquilo que fizessem há tantos anos fosse algo que o sexo masculino não conseguisse entender. Os papéis do homem e da mulher entraram, assim, em conflito, reclamando a necessidade de novas definições. Com a mulher a adquirir crescente independência, muitas vezes sem ter de depender do casamento para sair da casa dos pais, o homem deixa de conseguir construir uma identidade somente em torno do trabalho. Ao mesmo tempo que elas se apercebem de que conseguem o seu lugar no mundo de trabalho e começam a reivindicar igualdade, eles perdem a segurança no seu papel e apercebem-se das suas dificuldades em lidar com a

intimidade. (Giddens, 1992) O autor atribui às mulheres o título de “revolucionárias emocionais da modernidade.” (p.90)

O papel do homem sedutor, do *Don Juan* ou do Casanova, reforça Giddens (1992), entrou também em crise. Anteriormente, estes homens desafiavam a moral e pretendiam conquistar o que lhes era barrado, o que era proibido. À medida que as mulheres passaram a deixar de ter a necessidade de proteger a sua “virtude”, a sedução perdeu o seu sentido primordial. Estes mulherengos já não libertam ninguém da repressão sexual porque ela já não existe nos seus anteriores moldes.

Foi no século XX que as transformações que começaram no século XIX foram consolidadas, algo ilustrado pela mudança do paradigma do casamento, que passou de contrato social a união despertada pelos sentimentos e pela busca de companheirismo. Foi também nesta altura que a psicologia começou a debruçar-se sobre o assunto, sendo que até então a única referência próxima era a das teorias freudianas acerca do amor adulto. A principal razão foi a subida da taxa de divórcios e a crescente procura pela ajuda de profissionais. (Berscheid, 2010)

Poirier (2000) declara que o reconhecimento do amor como condição necessária para o casamento é recente e a sua até então ausência revela-se até na linguística, visto que algumas línguas, como o francês⁴, não têm uma expressão distintiva para expressar o amor romântico.

Em Portugal, antes de 1867 não era possível realizar um casamento sem que fosse pela Igreja. O casamento civil é instituído nesse ano e em 1910, com a implantação da república, passa a ser obrigatório o casamento no Cartório.⁵ Apesar de alguns retrocessos entre 1940 e 1975, a legislação relativa ao casamento e ao divórcio não sofreu grandes alterações até 2010, quando o casamento entre pessoas do mesmo sexo foi legalizado no Parlamento.

1.2. Visões contemporâneas de amor romântico

1.2.1. Novas abordagens de diferentes campos de saber

1.2.1.1. O novo interesse

⁴ Em francês, “J’adore” é uma expressão que descreve adoração e amor, não fazendo qualquer distinção entre os dois sentimentos. Em português, por exemplo, dizer “Adoro-te” é substancialmente diferente de dizer “Amo-te”.

⁵ Segundo notícia do Diário de Notícias, de 2008, *Breve História Legal do Casamento e do seu fim em Portugal*

As contribuições mais significativas para a teorização do amor romântico têm tido origem, maioritariamente, no campo das ciências sociais e humanas, sobretudo por parte de disciplinas como a filosofia, a psicologia, a sociologia, a antropologia e a psicanálise.

Há, contudo, indícios de que o amor romântico já não desperta somente o interesse destes campos do saber, alargando-se à biologia, à medicina e até à matemática. Segundo Nuno Amado (2010), “apesar de o estudo científico do amor ser relativamente recente, os que nele participam têm compensado o atraso com entusiasmo e (porque não dizê-lo?) paixão” (p.13).

O autor pressupõe que o pudor da ciência em relação ao tema até então está relacionado com a dimensão sagrada atribuída ao amor e às formas de arte que ele inspira, que resultam numa abordagem emocionante e sublime. A “vulgarização” ou “profanação” do amor poderá ser responsável por esta abertura às ciências exatas. Charles Lindholm (2006) atribui também a responsabilidade deste atraso às crenças generalizadas de que o amor está acima de análises. Segundo o autor, “a relutância dos académicos é aumentada pelo modo como o amor romântico é imaginado, enquanto uma experiência transcendente que, pela sua própria natureza, resiste a qualquer análise racional.” (p.8)

Uma das diferenças essenciais deste tipo de abordagem é, precisamente, o rompimento que faz com os ideais de amor platónico, que elevava o amor a um patamar divino e intocável, e de amor cortês, que o descrevia como algo ideal e irrealizável, cheio de sofrimento e obstáculos. Ao analisar o amor do ponto de vista das ciências exatas, este torna-se mais acessível, com o fim de ser vivido pelos seres humanos.

Na biologia/medicina, a curiosidade em torno do amor surge num momento em que a ciência começa a valorizar a epigenética, um conceito que se refere ao fenómeno de alteração dos genes após a sua formação e transmissão pelos nossos pais.⁶ Timidamente, são dados os primeiros passos na tentativa de entender como se comporta o nosso corpo quando estamos apaixonados e onde está a origem desse enamoramento. Os resultados têm vindo a provar que o amor romântico é mensurável e não tão subjetivo quanto se podia pensar.

⁶ “Os genes continuam a ser atores importantes no futuro de cada ser humano, mas a ciência valoriza cada vez mais a epigenética - a que sofre alterações com o ambiente e as vivências sociais”. *in Visão, A Biologia do Amor*, por Isabel Nery

A possibilidade de o amor romântico poder ser resumido em vários processos biológicos leva-nos a ponderar acerca da sua potencial universalidade. Nos anos 30, Ralph Linton (1936), ao falar do casamento em várias culturas, referiu-se ao amor romântico como um fenómeno específico da cultura americana como base para o casamento. Contudo, desde então, vários académicos têm contrariado essa teoria, entre eles, Lindholm (2006), ao reconhecer que “pessoas em várias culturas experienciam emoções poderosas que reconhecemos como parentes do nosso próprio sentido de nos apaixonarmos.” (p.24) Helen Fisher (2008), por sua vez, afirma-o com segurança: “Da leitura dos poemas, canções e histórias de pessoas de todo o mundo, concluí que a faculdade do amor romântico se encontra solidamente urdida no tecido do cérebro humano. O amor romântico é uma experiência humana universal.” (p.19) Nuno Amado (2010) partilha desta convicção: “O estar apaixonado, ao contrário do que se pensou durante muito tempo, não é um estado exclusivo de determinadas culturas, mas sim o que parece ser uma experiência universal.” (p.17)

1.2.1.2. Características do ser apaixonado

Atualmente, tem-se investido algum esforço na tentativa de identificar os sintomas físicos das pessoas que são atingidas pela seta do cupido. À partida identifica-se logo uma dificuldade nesta tarefa, visto que o amor existe sob tantas formas que se torna difícil padronizá-lo. “A ideia de paixão pode ser tão difícil de captar que não é raro as pessoas perguntarem a si mesmas se estão apaixonadas.” (Nuno Amado, 2010, p.35) Contudo, partindo da observação de seres que afirmam estar apaixonados, os cientistas e teóricos têm registado algumas tendências e tirado algumas conclusões.

Fisher (2008) aponta como primeiro sintoma a assunção do ser amado como alguém especial, diferente dos outros e de extrema importância na sua vida. Consequentemente, a atenção do indivíduo é altamente focalizada no ser amado, sendo que até os objetos presentes nos momentos que partilharam, mesmo os mais triviais, passam a ter força icónica.

Fisher (2008) acredita que só se consegue amar uma pessoa ao mesmo tempo. A monogamia é, de facto, um traço que refere várias vezes ao longo do seu discurso. Embora admita que seja possível uma pessoa sentir-se sexualmente atraída por outra, ao mesmo tempo que sente grande carinho por outro elemento, e até adoração por

outro, Fisher defende que, como uma das características do amor romântico é a focalização, uma pessoa só consegue estar apaixonada por uma pessoa de cada vez.

Um dos sintomas básicos da paixão é o pensamento obsessivo no ser amado, o que implica estar constantemente a pensar na pessoa amada e, muito frequentemente, todos os seus pensamentos acabarem nele ou nela. Segundo Fisher, os psicólogos chamam-no de pensamento intruso.

Nuno Amado (2010) enuncia que o amor faz ver o mundo através de “lentes cor-de-rosa”. Fisher acrescenta que estas lentes não só fazem o amante ver “la vie en rose”⁷ como o amado em particular, cujos defeitos parecem mínimos e as qualidades avassaladoras.

Há também uma tendência para os amantes terem necessidade de partilhar tudo e de se fundirem física, emocional e espiritualmente. Nos diálogos platónicos, Sócrates refere-se precisamente ao amor como um estado de indigência, um em que há uma necessidade de fusão com o ser amado. Esta correspondência sentimental, sublinha Fisher (2008), é mais importante que a satisfação sexual.

Contudo, a atração física e o desejo não são isolados desta fórmula. Fisher defende que o amor pressupõe uma união sexual na sua base. A autora explica que isto ocorre possivelmente porque a paixão se desenvolveu inicialmente sobretudo para que os nossos antepassados acasalassem com outro indivíduo. No entanto, Nuno Amado lembra que o desejo não consiste só num apelo sexual mas contempla também a necessidade de estar com a outra pessoa e pode despertar estados de ansiedade e sofrimento. Fisher (2008) ressalva que os amantes são extremamente dependentes um do outro.

Nutrem também grande curiosidade em relação ao outro. Segundo Nuno Amado, “existe tanta vontade de mostrar a nudez física como a nudez psicológica.” (p.25)

Há, de facto, um investimento profundo no ser amado, de tal modo que os apaixonados tentam adaptar os seus interesses, maneira de ser e até estilo de vida de modo a que encaixem e perdurem no tempo. “Os apaixonados gostam de falar, mais do que sobre qualquer outra coisa, do futuro maravilhoso que terão juntos.” (Nuno Amado, 2010, p.27)

⁷ “A vida em cor-de-rosa”; referência à canção francesa, interpretada por Edith Piaf, em que canta que “Quando ele me toma nos seus braços/E me murmura/Vejo a vida em cor-de-rosa”

É mencionado também um conjunto de sintomas físicos, como o coração a bater mais depressa, os joelhos a tremer, as tonturas, a face roborizada e até, nalguns casos, a falta de apetite e a insónia. Estas são consequências, segundo Nuno Amado (2010), da “montanha russa emocional” a que os amantes estão sujeitos, com sentimentos que vão desde a maior euforia à mais profunda inquietude e ansiedade.

Por fim, uma das características nomeada pelos autores contemporâneos vai de encontro a algo que define o amor cortês: o sofrimento. Os amantes sentem tanta empatia um pelo outro que afirmam frequentemente serem capazes de sacrificar a sua vida pela pessoa amada. E são precisamente estas situações trágicas e complicadas que despertam e incendeiam a paixão. Fisher (2008) chama-lhe de fenómeno “frustração-atração”, ou “efeito Romeu e Julieta”. Nuno Amado também refere que temos maior tendência a apaixonarmo-nos em situações emocionantes e novas. “Quanto mais excitante o contexto, mais favorece a atração entre os membros de um possível futuro casal” (Nuno Amado, 2010, p.65). O autor suspeita que isso pode dever-se ao facto de o batimento cardíaco ser muito elevado também nessas situações e poder reforçar a “excitação” do romance.

Esta é uma situação que pode também explicar a atração das raparigas por “maus rapazes”. O mundo da ficção alimenta esta fantasia, sobretudo quando o alvo são jovens adolescentes. Como este tipo de rapaz está normalmente ligado a situações novas e perigosas, as raparigas associam essa adrenalina ao sentimento de atração. (Nuno Amado, 2010)

1.2.1.3. A química entre nós

O amor romântico é atualmente definido por vários autores como um impulso. Fisher (2008) afirma: “Passei a acreditar que o amor romântico é um sistema primário de motivação do cérebro - em poucas palavras, um impulso fundamental de acasalamento do ser humano.” (p.82) Já foram até identificadas várias substâncias químicas cerebrais que fazem parte do processo, entre elas a dopamina⁸, a norepinefrina⁹ e a seratonina¹⁰.

⁸ Quando atinge níveis elevados, é responsável por uma maior concentração, motivação e foco num objetivo; associada ainda à euforia e a alguns vícios.

⁹ É uma substância derivada da dopamina que intervém no armazenamento de novas memórias, picos de energia, euforia, insónia e falta de apetite.

¹⁰ Controla a libertação de determinadas hormonas e intervém nos ciclos de sono e no apetite.

O amor passa, pois, a ser considerado um impulso e não uma emoção. Fisher (2008) faz uma clara distinção entre os dois conceitos. Por um lado, as emoções são instáveis, prendem-se a vários objetos e ideias e correspondem a expressões faciais específicas. A tristeza e a alegria, por exemplo, são duas emoções antagônicas. Os impulsos, por sua vez, são obstinados, focam-se numa recompensa específica e não têm correspondência a expressões faciais universais. O amor romântico encaixa, pois, nesta categoria.

Quase todos os sintomas anteriormente enunciados têm a particularidade de encaixarem noutro diagnóstico: o uso de drogas. Esta ideia de amor como uma droga remete-nos novamente à história de Tristão e Isolda, na qual os amantes apaixonavam-se por meio de uma “poção mágica”. Assim, tal como as drogas, o amor romântico pode ser considerado uma dependência.

“Directa ou indirectamente, virtualmente todas as drogas abusivas afectam um único atalho no cérebro: o sistema de recompensas mesolímbico, activado pela dopamina. O amor romântico estimula partes do mesmo atalho com a mesma substância química”

Helen Fisher, 2008:180

Tal como uma pessoa com uma dependência em drogas, o ser apaixonado manifesta sintomas como a tolerância ao ser amado, com a tentativa de estabilizar a relação, a ressaca quando o seu amor é rejeitado e a falta dele causa todo o tipo de dissabores e sofrimento, e a reincidência, bem representada na lembrança do ser amado através das mais pequenas coisas, desde objetos a músicas e sítios onde estiveram juntos, que levam o ser apaixonado a querer estar novamente com a outra pessoa. (Fisher, 2008)

1.2.1.4. O ritual de atração e o amor à primeira vista

Um dos fenómenos que os cientistas têm tido maior dificuldade de explicar é o porquê de nos apaixonarmos por uma pessoa em específico e não sentirmos nada por outra centena de pessoas que se cruzam connosco todos os dias. O que nos leva a conseguirmos distinguir alguém numa sala apilhada de gente e acreditarmos que devemos focar a nossa atenção só naquele indivíduo e, eventualmente, começarmos uma relação romântica, mesmo sem o conhecermos?

Também aqui há uma variedade de fatores que intervêm no processo. Primeiro, há que considerar que, mesmo antes de experimentarmos essa sensação de atração, o nosso cérebro já construiu todo um intrincado sistema de critérios a procurar numa cara-metade. “Nos anos da adolescência, cada um de nós já elaborou um catálogo de aptidões e de traços característicos que procura num parceiro.” (Helen Fisher, 2008, p.122) É de particular importância para este estudo a referência da autora a conteúdos televisivos e cinematográficos como um dos fatores intervenientes na formação deste conjunto de condições.

Fisher (2008) declara que temos tendência para nos apaixonarmos por estranhos: por alguém que é exterior à nossa família e que não faz parte do nosso círculo de amigos. Contudo, acrescenta que essa pessoa é tendencialmente parecida connosco, que se encaixa na nossa esfera social, étnica e intelectual. A esta inclinação os antropólogos chamam de “acasalamento por combinação positiva” ou “acasalamento ajustado”. Amado (2010) denota que “num certo sentido, parece de facto que as pessoas procuram “almas gémeas””. Geneticamente, por seu lado, aplica-se a máxima de que os opostos se atraem, visto que o nosso organismo procura sistemas imunitários diferentes que se conjuguem para criar um ser saudável.

Esta teoria da atração parte do princípio de que nos podemos apaixonar apenas com uns quantos olhares. Falamos, pois, de amor à primeira vista. Nuno Amado (2010) denota que “alguns psicólogos chegam mesmo a afirmar que, quando conhecemos alguém, os três primeiros segundos bastam para sabermos se essa pessoa poderá alguma vez ser o nosso par amoroso.” (p. 59)

Contudo, a proximidade pode ter grande importância na medida em que contribui para o efeito de “exposição repetida”. Do mesmo modo que, quando somos expostos repetidamente a uma coisa, ela acaba por ser-nos familiar e até agradável passado algum tempo, o mesmo se passa com as pessoas. Uma pessoa que a princípio não cause qualquer tipo de impacto em nós pode passar a significar algo mais, sob o efeito de exposição repetida. (Nuno Amado, 2010)

1.2.1.4. Os vários tipos de amor

Sendo algo tão diverso e difícil de descrever, vários foram os autores que optaram por descrever os vários tipos de amor em vez de o definir globalmente enquanto conceito. Uma das primeiras categorizações do amor foi feita por Stendhal, em 1820. O autor distingue quatro tipos de amor: o amor físico, que seria

estritamente sexual; o amor como jogo social; o amor de vaidade, que serviria o propósito de manutenção de um estatuto social; e a paixão.

John Allen Lee (1973) fez também a sua própria categorização e serviu-se da metáfora das cores para a caracterizar. Os amores primários seriam, então, o *eros*, que corresponde à paixão; o *storge*, um amor companheiro e ligado ao afecto familiar; e o *ludus*, que se preocupa apenas com a diversão e não com o futuro. As combinações, as ditas “cores secundárias”, resultam em mais três categorias: a *mania*, um amor obsessivo que combina o *eros* e o *ludus*; a *agape*, um amor espiritual e altruísta que resulta da combinação do *eros* e do *storge*; e, por fim, o *pragma* que, tal como o nome indica, é um amor pragmático, que combina o *ludus* com o *storge*.

Robert Stenberg (1998), por sua vez, desenvolveu a teoria triangular do amor. Para o efeito, distinguiu primeiramente três aspetos do amor: a intimidade, a paixão e o compromisso. Quando todos estes existem, Stenberg enuncia a existência de amor consumado; quando nenhum deles existe, a de não-amor. Depois cria várias categorias ao jogar com estes três aspetos: quando existe apenas paixão, trata-se de uma paixoneta; apenas intimidade, é gostar; apenas compromisso, é amor vazio. Se existe paixão e compromisso, é amor fátuo; se existe intimidade e compromisso, é amor companheiro. A categoria que Stenberg distingue como o amor romântico, a que este estudo se refere, prende-se com a conjugação da intimidade e paixão, mas não pressupõe compromisso.

De todos estes tipos de amor, Fromm (1956) destaca o amor romântico como aquele que as pessoas mais procuram na sociedade contemporânea e atalha que “para as gerações mais recentes, o conceito de amor romântico tornou-se, no ocidente, quase universal.” (p.12) Lindholm (2006), por sua vez, confirma que “se há alguma coisa que as pessoas modernas ocidentais parecem tomar por garantido é a importância – até a necessidade – de se apaixonarem.” (p.1)

1.2.2. Problematizações

1.2.2.1. O amor que desceu à Terra

Bauman (2004), tal como outros autores contemporâneos já mencionados, descreve o amor como um impulso, mas preocupa-se precisamente com a sua banalização. O autor argumenta que o conceito de amor contemporâneo é muito mais

vasto e constitui padrões bem mais baixos quando comparado às suas versões anteriores. Tal como Rougemont temia, Bauman acredita que o amor é um conceito que se tem vulgarizado e aplicado a situações cada vez mais comuns.

Priore (2000) refere também este desencantamento com o amor, ao declarar que ele “é o contrário do seu mito: essencialmente efêmero, centrado em si, absolutista e totalitário - um sentimento autenticamente selvagem, que não reconhece qualquer norma ou limite.” (p.207)

Esta tendência de transformação do conceito de amor romântico acompanha as alterações de uma sociedade influenciada pelo sistema capitalista. Bauman (2004) descreve o indivíduo contemporâneo como aquele que espera que o amor seja algo instantâneo e com garantias, tal como os seus bens de consumo. Essa é a potencial razão para explicar a tendência para vivermos relações em maior quantidade mas com menor tempo. Pode também justificar a alternância de parceiros, visto impor-se a necessidade de procurar sempre algo melhor, mesmo que isso signifique não conseguir manter uma relação a longo prazo e ter de recomeçar do zero. Bauman (2004) chama-o de “exercitada incapacidade para amar.” (p.11)

Giddens (1992) refere-se aos *Don Juans* modernos, que perderam o seu propósito original, como foi anteriormente mencionado, e são dependentes de encontros fortuitos. “São muitas vezes mestres da retórica do amor romântico, mas incapazes de produzir através dela uma narrativa do *self* coerente.” (Giddens, 1992, p.59)

Priore (2007) fala também de um conflito gerado pela liberalização do amor que vivemos atualmente, ao afirmar que “fundado exclusivamente no sentimento que sobrou do amor romântico, o sentimento mais frágil que existe, o casal está condenado à brevidade e à crise.” (p.134)

Rougemont falava também de um movimento de vulgarização e democratização do amor romântico. Anunciava a degradação do mito e lamentava que se tivesse perdido a tradição do amor cortês, de o elevar a um patamar divino e dignificante. Sem esta base no ideal, o autor teme que as representações do amor romântico acabem por cair na mera descrição de algo físico, isto é, da própria luxúria, o que, nas palavras de Rougemont, se tornaria “degradante.” (p.194)

Priore (2007) receia também que a liberalização da sexualidade acabe por sobrepor-se ao amor e ser origem de constrangimentos e pressões. Solange Petit-

Skinner (2000) expressa o mesmo receio quando fala de revolução sexual e afirma que esta “contribui talvez para separar o amor e a ternura da sexualidade.” (p.249)

Simon May (2013), por seu lado, acredita que o amor humano veio ocupar o lugar da fé religiosa, perante o seu declínio. Sem ter como referência o amor de Deus enquanto “fonte de significado e de felicidade” (p.19), a sociedade adopta o amor, nomeadamente o romântico, como o novo modo de dar sentido à vida. Segundo o autor, ao invés de ser algo tendencialmente mundano e vulgar, o amor passa a ser a “religião não declarada do Ocidente” (p.20), uma forma de tentar alcançar um patamar divino. Acrescenta que as crenças contemporâneas acerca do amor romântico conservam como pilares três “ilusões” que têm base no pensamento cristão, nomeadamente a sua caracterização como incondicional, eterno e altruísta. Estas são as características originais do amor de Deus, que ama incondicionalmente, para além dos pecados dos mortais, eternamente e altruisticamente, segundo o princípio do *caritas* ou ágape.

Russel (1957) afirma que hoje em dia procuramos num parceiro fundamentalmente um porto de abrigo, através do qual podemos compensar todo o afeto que nos poderá ter faltado até então. Eduardo Sá (2003) sublinha que a ânsia de alcançar o “felizes para sempre” está muitas vezes relacionada com essa procura por uma oportunidade de compensar os afetos dos pais que poderão ter faltado. Giddens (1992), por sua vez, sublinha que atualmente tentamos encontrar um conjunto de fatores que tornem o parceiro em alguém “especial”. O autor admite que o amor já não é uma idealização mas afirma que é uma forma de ligação superior, um “encontro de almas reparador.” (p.30) Para May (2013), o parceiro oferece mais do que um porto de abrigo ou conforto perante um mundo hostil. O autor acredita que o amor está ligado a uma tentativa de regresso às origens, na procura da sensação de pertença ao mundo. Assim, o que um parceiro representa é a promessa de uma casa, de um lugar no universo, tal como o ditado inglês, “home is where the heart is”¹¹ que, segundo o Dicionário de Expressões Idiomáticas, significa que a nossa verdadeira casa depende do sítio ou da pessoa que amamos. O amor serve, portanto, o propósito de conferir enraizamento ontológico, isto é, de encontrarmos o nosso lugar no mundo, de o reconhecermos como o sítio onde pertencemos, através de um parceiro.

¹¹ “A tua casa é onde está o teu coração.”

O grande dilema que ainda hoje nos persegue acerca do amor romântico herda as ideias do cristianismo e as do paganismo sem as conseguir resumir com sucesso num só conceito.

“O que, na minha opinião, explica o estado de desmoralização geral é a confusa divergência no seio da qual vivemos segundo duas morais, uma delas herdada da ortodoxia religiosa, mas não se apoiando já numa fé viva, e a outra derivada duma heresia cuja expressão “essencialmente lírica” chega até nós totalmente profanada e, por conseguinte, deturpada.”

Rougemont, 1983 (p.249)

Vemo-nos, então, no meio de duas frentes: por um lado, somos educados de modo a que queiramos casar e ter uma vida estável, segundo os valores do cristianismo, e, por outro, somos alimentados pelo ambiente artístico-cultural e levados a perseguir a ideia de um amor desafiante e que traz sempre algo de novo.

Giddens (1992) denota também estas duas forças em choque ao afirmar que “o amor apaixonado está marcado por uma premência que o afasta da rotina da vida quotidiana com a qual tende, aliás, a entrar em conflito.” (p.25)

O autor enuncia que o amor que vivemos atualmente é um amor confluyente, que abre uma janela de intimidade e vulnerabilidade entre duas pessoas mas que não se prende essencialmente por uma ideia de eternidade e de “viveram felizes para sempre”. O autor explica que ele se aproxima do protótipo de relação pura que, por sua vez, é uma “situação em que uma relação social foi assumida em si mesma, naquilo que pode resultar para uma pessoa da relação com outra e que dura apenas enquanto for considerada por ambas as partes uma fonte de satisfação.” (p.39)

1.2.2.2. Os discursos de felicidade e o capitalismo

“Amar muito as pessoas, espontaneamente e sem esforço, é talvez a maior de todas as causas de felicidade pessoal.” (Bertrand Russel, 1957:134) Russel descreve o amor como uma poderosa fonte de motivação e encorajamento, no caso de ser concretizado, assim como a um motivo forte para que o indivíduo perca a vontade de viver, se estiver em falta. Esta força poderosa está, pois, ligada à ideia de felicidade.

Wilson (2008) refere-se à sociedade americana como uma particularmente obcecada com essa ideia de felicidade e de sucesso. São vários os indícios da sua

importância na sociedade contemporânea. O desenvolvimento da chamada “psicologia positiva”, inserida num campo maior de estudos, o da “ciência da felicidade”, é um dos exemplos pertinentes. O marketing também se tem apropriado das concepções de felicidade para promover produtos e serviços, a medicina resolve os problemas de muitos pacientes através de antidepressivos e as prateleiras das livrarias enchem-se de livros de autoajuda, com títulos sugestivos, que ensinam o caminho para a felicidade.

O autor teme que este estado de felicidade seja apenas uma forma de cobrir um estado real de preocupação e ansiedade perante um mundo problemático e demasiado complexo para poder ser compreendido na sua totalidade. Receia ainda que, ao evitarmos a melancolia, estejamos a privar-nos de criar coisas novas e de tentar ir mais além. (Wilson, 2008)

Rougemont acusa os discursos mediáticos de nos empurrarem para essa ideia de “fórmulas da felicidade” que, tal como Bauman aponta, implicam o consumo de determinados bens. A felicidade é, pois, representada como algo que se pode adquirir de modo fácil e instantâneo. Segundo Wilson (2008), “o mundo é uma espécie de grande recreio em que cada objeto serve o seu objetivo de proporcionar prazer.” (p.27)

Fromm (1956) sustenta que o modo de o Homem olhar para as pessoas assemelha-se ao modo como olha para as mercadorias. Estamos programados para seguir a lógica capitalista, de compra e troca, e transportamos isso para as nossas relações pessoais. Começa-se, por exemplo, a empregar a expressão “equipa” para descrever um casal que funciona bem em conjunto, terminologia esta usada em empresas e contextos de trabalho. Neste sentido, “duas pessoas apaixonam-se quando sentem que descobriram o melhor produto disponível no mercado, tendo em conta as limitações do seu próprio valor comercial.” (Fromm, 1956, p.13)

1.2.2.3. Um amor tecnológico

Os novos dispositivos tecnológicos estão também ancorados na necessidade de instantaneidade, de produzir momentos de felicidade efêmeros e à distância de um clique. Este modo de interação com os dispositivos muda a maneira como nos relacionamos. “Graças à era digital, é mais provável que experienciemos pixels do que pessoas.” (Wilson, 2008, p.26)

Nuno Amado (2010) fala da confusão acrescida que uma era tecnológica pode causar na interpretação dos sinais da outra pessoa. Se na Idade Medieval as regras eram claras e postas por escrito, atualmente, sem “tratados do amor” ou “livros de etiqueta para encontros amorosos”, as regras de conduta são muito pouco claras.

Amado (2010) acredita que a multiplicidade de plataformas a que damos uso e os diferentes modos de comunicar que cada uma delas impõe complicam a questão e facilitam os mal-entendidos. A acrescer ao problema, estes dilemas surgem numa sociedade que privilegia o individualismo e a livre escolha de parceiros: com a variedade de critérios, convicções, ideias de amor e modos de estar numa relação tão distintos de pessoa para pessoa, chegar a um acordo a dois pode revelar-se complicado. Nuno Amado (2010) sublinha que, apesar de toda esta aparente confusão, continua a não existir uma educação romântica, muito embora se invista cada vez mais na educação sexual. Eduardo Sá (2003) identifica também uma certa reserva na abordagem das questões ligadas ao amor romântico. “Arrepia-me que “ande no ar” um pudor desconcertante que faz com que, sempre que se trata de falarmos de amor, o melhor que nos permitimos é balbuciá-lo como se fosse... afecto.” (Eduardo Sá, 2003, p.80)

Apesar de ansiarem por amor e de consumirem produtos culturais incessantemente sobre ele, Erich Fromm (1956) suspeita também que as pessoas acham que não precisam de aprender nada sobre o amor. Os livros de autoajuda referidos anteriormente dão-nos indicações acerca do que devemos fazer para sermos mais amados, para termos mais sucesso no trabalho, sermos mais atraentes, educados, populares, mas nada dizem acerca de como amamos os outros.

1.2.2.4. O amor dos filmes: a crítica a Hollywood

As manifestações de amor romântico através dos meios de comunicação são diversas, desde a música *pop*, à literatura romântica e às representações cinematográficas. Giddens (1992) refere-se a estes meios como alvo de um escrutínio atento, sobretudo do sexo feminino, para a procura de modelos de comportamento.

Rougemont (1983) critica o modo como o amor é representado nos filmes de Hollywood, que se regem por uma norma de *happy ending*. “A profunda satisfação que produz de certeza o *happy end* provém precisamente do facto de ele libertar o público das suas contradições íntimas.” (Rougemont, p. 212)

Johnson e Holmes (2009), por sua vez, preocupam-se com o que estas representações cinematográficas poderão transmitir a um público mais infantil, que ainda não tem os filtros necessários para interpretar todos os conteúdos a que é exposto. “Os espectadores mais novos com poucas experiências com que confrontar os conteúdos poderão olhar para estas representações como normas e formar crenças e expectativas irrealistas relativamente às relações” (Johnson e Holmes, 2009:353)

Linton (1936) descreveu o amor romântico como um fenómeno diretamente relacionado com o ideal de herói romântico representado nos filmes de Hollywood. O autor compara este herói ao dos antigos épicos árabes, que era geralmente epilético, e conclui que as pessoas são tão capazes de sentir um amor como o representado nos filmes como de terem um ataque epilético genuíno. Linton afirma que “com um pequeno encorajamento social, qualquer um deles pode ser adequadamente imitado sem que o *performer* admita até a si próprio que a *performance* não é genuína.” (p.175)

Tal como nos mitos originais, nestes filmes não existe romance sem peripécias e dificuldades. A grande diferença está, de facto, no desfecho, esse final feliz que elimina o obstáculo derradeiro: a morte. Rougemont (1983) explica que a sociedade burguesa nunca poderia aceitar um final que significasse a total renúncia dos bens terrestres e a elevação a um patamar maior. Esta sociedade celebra os finais felizes porque prefere glorificar um desenlace terreno a um que implique uma crença espiritual. Este é um movimento, segundo o autor, que recusa a divinização do amor e reclama o sublime para a terra novamente, exaltando não só o instinto como os impulsos animais, antes desprezados e motivo de vergonha.

Da perspectiva de Hollywood, o amor é sempre uma aventura, algo que revelará algo acerca do indivíduo e do sentido da vida. Rougemont defende que este alimenta uma ilusão de liberdade e plenitude, de algo capaz de vencer sobre todas as coisas, inclusive as normas sociais. Promove também uma beleza estandardizada, fazendo com que o homem já não ame o seu tipo de mulher mas aquele que é fabricado pela moda e comércio. Segundo Johnson e Holmes (2009), uma das maiores críticas a fazer ao género da comédia romântica de Hollywood é precisamente a de representar o romance sempre entre pessoas excepcionalmente bonitas, que se amam loucamente e que raramente entram em conflito. Referem ainda o facto de os casais representados serem, regra geral, caucasianos, de classe média e heterossexuais.

Fromm classifica o amor mais frequentemente representado nos filmes como “amor por um ídolo”, um em que a pessoa “fica alienada das suas próprias competências e projeta-as na pessoa amada, que é adorada como um bem absoluto, detentor de todo o amor, toda a luz, toda a felicidade.” (Fromm, 1956:102) O autor descreve-o como um estado temporário que pode conduzir a desilusões ou até à loucura.

Já aqueles que consomem este tipo de conteúdos desenvolvem outro tipo de amor irracional: o amor sentimental. Este é representado como um sonho, uma fantasia, e é uma forma de colmatar aquilo que a pessoa não consegue satisfazer na sua vida quotidiana através da união com outra pessoa. (Fromm, 1956)

2. O Mundo Disney

2.1. Breve história dos estúdios de animação

Walter Elias Disney nasceu em 1901, em Chicago, Illinois. No Instituto de Arte de Kansas City, conheceu Ub Iwerks que, anos mais tarde, o acompanhou até Hollywood, onde se instalaram. Os animadores estrearam-se em conjunto com os *Laugh-O-Grams*, pequenas histórias animadas que reatualizavam contos europeus, como *O Capuchinho Vermelho* e a *Cinderella*. Mais tarde, quando a parceria entre Walt e Ub se revelou pouco lucrativa, ambos foram contratados pela Universal onde desenvolveram *Oswald*, um coelho que ganhou o carinho dos espectadores. Quando *Oswald* se revelou um sucesso, Walt descobriu que Charles Mintz e M.J. Winkler, distribuidores do desenho animado, se tinham apropriado dos seus direitos, deixando os próprios animadores sem qualquer autoridade sobre a sua própria criação. Depois desta desavença, Walt e Ub decidiram fundar os seus próprios estúdios, em Hollywood. Nascia assim aquele que se viria a tornar num dos mais influentes estúdios norte-americanos.

A Disney aproveitou a inovação do cinema sonoro para se destacar das restantes criações animadas da altura. *Steamboat Willie* (1928) foi o primeiro filme sonoro produzido nos estúdios, a baixo custo e com *Mickey* como protagonista. A curta metragem, com cerca de 7 minutos, foi muito bem recebida e lançou a Disney como referência na animação. Na curta-metragem, a banda sonora não só complementa a ação como tem a particularidade de acrescentar-lhe alguma coisa, de comentá-la. (Jon Lewis, 2012) A importância da música nas produções da Disney mantém-se na atualidade, algo comprovado não só através da variedade de prémios que as produções musicais têm arrecadado ao longo dos anos como também pela elevada percentagem que é dedicada à música no financiamento de um filme.

O sucesso dos estúdios é confirmado em 1932, quando arrecadam o seu primeiro Óscar da Academia, com a curta-metragem *Flowers and Trees*. Outro marco importante é a conquista do Óscar da Academia de Melhor Filme, com *Beauty and the Beast* (1991). Nunca antes um filme de animação tinha ganho o mais importante prémio da academia, ultrapassando os ditos filmes de “filmagem do real”. (Denis, 2010)

Nos seus primórdios, a Disney já adaptava histórias, romances e lendas ao grande ecrã. Em 1934 produziu uma adaptação do romance inglês do século XVIII, de Jonathan Swift, *As viagens de Gulliver*. A versão da Disney chama-se *Gulliver*

Mickey e mostra o rato gigante a enfrentar várias das peripécias descritas na história original. Mickey, aliás, revelou-se extremamente versátil como personagem e aparecia nos mais variados cenários e contextos. (Lewis, 2012)

Disney tentou sempre apostar na inovação no momento de criar desenhos animados. Como as suas produções estiveram desde o início ancoradas a uma interpretação do real, a uma reinvenção daquilo que conhecemos, investiu em várias técnicas para o aperfeiçoar. (Denis, 2010) Uma delas é a técnica do rotoscópio, instrumento que permitia captar os movimentos de atores que serviam de modelos às personagens de modo a que os animadores pudessem reproduzir os seus maneirismos com maior eficácia e realismo.

A mise-en-scène era também extremamente importante e foi sendo sempre aperfeiçoada. “Um olhar sobre a mise-en-scène, neste caso sobre os cenários e cenas desenhadas pelos artistas da Disney, revelam uma atenção crescente a fundos expressivos, se não completamente realistas.” (Lewis, 2012:222)

Outro exemplo desta ancoragem ao real é a truca multiplanos, um mecanismo que enriquecia a imagem em termos de profundidade de planos, inovação de William Garity. Foi aplicada pela primeira vez em *A Branca de Neve e os Sete Anões* (1937), a primeira longa metragem da Disney. Este novo mecanismo permitia aos animadores criar um desenho mais rico e complexo e com uma simulação do movimento de câmaras. A partir deste momento, as forças de trabalho na Disney multiplicaram-se, começando a formar-se a linha de produção que hoje está em vigor nos estúdios. (Lewis, 2012)

Ainda em nome do realismo, nos anos 40, Walt pediu que fosse construído um mini jardim zoológico nos estúdios para que os desenhadores de *Bambi* (1942) pudessem trabalhar junto dos animais.

O *Fantasound*, batizado deste modo por ter sido inaugurado no filme *Fantasia* (1940), foi também uma importante inovação, desta feita no campo do som, já que introduziu a técnica de som multipistas.

Os filmes da Disney encantavam os seus espectadores tanto pelas histórias que traziam ao grande ecrã como pelo modo de as contar. “Parte da atração dos filmes animados da Disney era o processo de criação em si, a genialidade por trás de cada criação cinematográfica, o seu desenvolvimento e execução.” (Lewis, 2012:224) Contudo, todas estas inovações valeram a Disney admiração mas também uma grande dívida, o que levou a que a produção dos estúdios fosse alargada a outros

suportes, como a televisão, e a outros gêneros, como o documentário e a publicidade no período da II Guerra Mundial.

Um dos admiradores assumidos de Disney era Serguei Eisenstein. Ao refletir sobre o seu sucesso, debruça-se sobre o poder do próprio cinema sobre a sociedade, considerando o universo criado por Walt absolutamente universal. Giroux e Pollock (2010) sublinham que a Disney tem uma área de influência extremamente difusa, ao redesenhar a paisagem sociocultural.

“Com efeito, todas as idades, da juvenil à avançada, todas as nacionalidades, todas as raças e todos os sistemas sociais possíveis deliciam-se com um arrebatamento idêntico, deixam-se encantar com o mesmo entusiasmo, deixam-se seduzir igualmente pelos desenhos vivos de Disney.”

Eisenstein, citado por Denis (2010:135)

Eisenstein elogiava o criador deste universo, dizendo que “não só conhece a magia de todos os meios técnicos, como também sabe mexer com as cordas mais secretas dos pensamentos, das imagens mentais e dos sentimentos humanos.” Bruno Bettelheim (1975) chega a uma conclusão semelhante acerca dos contos de fadas em geral, ao dizer que “podemos aprender mais coisas com estes contos, acerca dos problemas interiores dos seres humanos e das soluções acertadas para as suas exigências em qualquer sociedade, do que em qualquer outro tipo de história que esteja dentro do âmbito de compreensão das crianças.” (p.12) Marie-Louise von Franz (1980) reforça que os contos de fadas fazem parte de uma estrutura básica de todos os seres humanos e “fornecem representações de processos instintivos da *psique* que possuem validade geral.” (p.9)

2.2. Temas polêmicos

Uma das chaves do pensamento de Walt Disney está, como já foi mencionado, no seu fascínio pelo mundo real e pelo mundo imaginário, não como mundos em confronto mas como algo que se complementa. Segundo Sébastien Denis (2010), “com Disney, não se trata de fugir da realidade, mas de permitir que nos aproximemos dela através do imaginário.” O realismo, do ponto de vista estético, torna-se na marca da Disney desde o início dos anos 30 e a chegada da cor, em 1932, acentua esta importância.

Para Disney, o aspeto estético, da beleza, é uma das coisas mais importantes nos seus desenhos. Nos estúdios de animação ficou o legado da sua fascinação pelos contos europeus, dos quais a Disney se apropria para construir um universo adaptado à *american way of life*. Adquire também importância por pôr animais e homens ao mesmo nível: na sua utopia, animais e humanos são amigos que se entrecruzam e discutem os seus problemas. A natureza é um tema central em Disney, essencial nas aventuras. (Denis, 2010)

As preocupações com as mensagens potencialmente subversivas destes contos de fadas contemporâneos multiplicam-se: por um lado, as gerações mais novas estão a ser expostas a estas histórias sem que, por vezes, sejam acompanhadas por adultos que as contextualizem ou ajudem a esclarecer determinados aspetos e, por outro, pelo facto de serem bem-sucedidas a esbater barreiras estéticas e atraírem uma percentagem de público adulto muito significativa, tendem a ficar fora do escrutínio a que são sujeitos os outros filmes. (Denis, 2010)

Alguns dos assuntos mais sensíveis no que toca aos filmes animados da Disney consistem nas representações que estes fazem das mulheres em relação aos homens e das minorias subjugadas às maiorias, sobretudo as étnicas. A perspetiva de Giroux & Pollock (2010) tem sido a base de vários estudos que tratam estes assuntos. Os autores acreditam que grandes estúdios de cinema como a Disney possuem tamanha influência que os seus desenhistas e guionistas chegam a ter mais poder sobre os cidadãos do que os políticos que estes elegem para os governar. A crítica dos autores recai, entre outras, sobre a abordagem da Disney no que diz respeito ao género, apontando que as personagens femininas estão sempre consignadas a um dominante masculino. No caso de Belle, protagonista de *Beauty and the Beast* (1991), referem que a sua recusa de Gaston não é sinónimo de libertação do seu papel feminino, visto que, no final, ela é valorizada por ter conseguido resolver o problema de outro homem: o monstro.

A questão da etnia é também abordada por Giroux e Pollock (2010), que acusam os estúdios de promover uma imagem estereotipada e distorcida. Em filmes como *Aladdin* (1992) e *O Rei Leão* (1994), afirmam os autores, os árabes, os negros e os hispânicos são associados aos “maus da fita”.

2.3. A importância da música

Walt Disney percebeu desde cedo que a música pode ser um elemento decisivo na criação de desenhos animados, de tal modo que ainda hoje os estúdios investem grandes somas monetárias na parte musical. Efetivamente, alguns dos filmes de maior sucesso da Disney são, na verdade, musicais, como é o caso do filme em análise. Contudo, tal como a animação foi negligenciada pelos historiadores de cinema durante algumas décadas, também a música era muitas vezes esquecida. (Goldmark, 2005)

No entanto, mesmo antes de surgir a crítica à música nos desenhos animados, por volta dos anos 70, a preocupação com a parte musical nos seus filmes valeu à Disney várias citações como um exemplo da sua correta aplicação. Essa consagração é confirmada com a aplicação do termo “mickey-mousing” para descrever o recurso de “sincronização exata da música e da ação.” (Goldmark, 2005, p.6) Deste modo, a música na Disney é usada como recurso para reforçar a imagem e o seu sentido, a mensagem que ela tenta transmitir. Marshall e Cohen, citados por Lipscomb e Tolchinsky (2004), sugerem mesmo que o significado de um filme pode mudar conforme a música que lhe for associada.

Na sua origem, a música na Disney servia o “papel típico” da banda sonora, o de “reforçar ou aumentar o conteúdo emocional de uma narrativa cinematográfica.” (Lipscomb e Tolchinsky, 2004, p. 264) Apesar de esta ser a regra geral, segundo Cook (1998), citado por Lipscomb e Tolchinsky, a música pode ainda ser usada como forma de complementar a narrativa ou de estabelecer um conflito entre esta e o som apresentado.

Apesar de servir alguns dos mesmos objetivos das bandas sonoras de qualquer outro filme, a música para desenhos animados é construída de um modo diferente dada a sua própria natureza, já que anima o que, à partida, é inanimado ou inexistente. Goldmark afirma que não faz sentido falar, por exemplo, em som diegético ou não diegético no caso dos desenhos animados.

Existem, no entanto, alguns pontos em comum quanto aos objetivos que servem: “estabelecer o cenário, atrair a audiência para a história, dando ao espectador informação adicional acerca de uma cena, dizendo ao espectador como se sentir em determinado momento e vitalizando os fotogramas “inertes” do filme.” (Goldmark, 2005, p. 7) Gorbman, citado por Lipscomb e Tolchinsky (2004), organiza estes três recursos e encaixa-os em três categorias de significado: a significação puramente

musical, os códigos musicais culturais, que são aqueles que nos fazem associar certo tipo de música a uma determinada disposição ou estado mental, e os códigos cinemáticos, que colocam a música no contexto do filme.

Gorbman foi também responsável pela compilação de uma lista de sete princípios para a composição, edição e mistura de música nos filmes. Entre eles está, por exemplo, a invisibilidade, que dita que o dispositivo técnico da música não diegética não deve ser visto pelo espectador. Enuncia também que a música deve ser inaudível, na medida em que não deve ser ouvida conscientemente. Esta pode servir como um significador de emoção, estabelecer continuidade ao preencher espaços entre cenas e contribuir para a unidade da narrativa. Pode ainda estabelecer cenários, personagens e pontos de vista, assim como interpretar e ilustrar momentos narrativos.

Um dos recursos utilizados para servir o propósito de simbolizar uma ideia, uma pessoa, um estado mental, entre outros, é o “leitmotif”. Muito usado nos dramas de Wagner do século XIX, é um tema musical que se repete ao longo da trama sempre que se pretende fazer menção àquilo que ele simboliza. (Lipscomb e Tolchinsky, 2004)

2.4. O Memorando Vogler: narrativa clássica e percurso do herói

Alan Bryman (1999) refere-se ao processo de homogeneização de narrativas seguido pela Disney como “Disneyificação”. Tal como enunciado por Powdermaker nos anos 50 em relação aos filmes de Hollywood, a Disney segue uma lógica de unificação da estrutura narrativa das histórias de modo a que todas projetem uma marca que corresponda a uma mesma identidade. Deste modo, quando um espectador for confrontado com um filme, deverá reconhecer o estilo Disney sem que tenha de o ler nos créditos de apresentação.

Um dos mais importantes aspetos no que diz respeito a essa uniformização é precisamente a estrutura da narrativa adotada pela Disney. As histórias seguem normalmente o princípio do “monomito”, teoria desenvolvida por Joseph Campbell que, depois de analisar vários mitos, chegou à conclusão de que todos contavam a mesma história mas de modos distintos.

Christopher Vogler foi o principal responsável por fazer a ponte entre esta teoria de Joseph Campbell, com a qual ficou fascinado no decurso da sua formação na Universidade da Califórnia do Sul, e as histórias da Disney. Convencido de que

estava perante um excelente manual que ensinava a escrever para as massas, Vogler redigiu, em 1985, o *Memorando*, um documento que resume em sete páginas o “percurso do herói”¹² descrito por Campbell. Começa com uma frase de Willa Carter que defende eficazmente a tese do monomito: “Existem apenas duas ou três histórias humanas e elas repetem-se sucessivamente com tanto vigor como se nunca antes tivessem acontecido.”

Nessa altura, Vogler era analista de histórias da Disney. Quando o documento chegou às mãos de Jeffrey Katzenberg, que era produtor executivo ao lado de Michael Eisner, Vogler foi convidado a trabalhar na divisão de animação, tendo como sua estreia o filme *O Rei Leão* (1994). O memorando passou a circular pelos estúdios como base orientadora para os filmes.

Vogler acabou por se aperceber de algo interessante ao longo do seu percurso na Disney: consciente ou inconscientemente, as regras de Campbell já estavam a ser aplicadas. Assim, apesar de a ligação ter sido feita apenas por volta dos anos 90, os anteriores filmes da Disney têm igualmente marcas de um percurso do herói semelhante ao do monomito de Campbell. É este o caso de *Beauty and the Beast* (1991), cuja estrutura narrativa encaixa na do percurso do herói.

O memorando termina com uma advertência do seu autor: “Seguir as regras do mito rigidamente pode resultar numa estrutura tensa e pouco natural, que corre o risco de ser demasiado óbvia.” (Vogler, 1985:7) O autor fala em mudar a ordem das peripécias, saltar algumas e mudar as personagens como hipóteses de variação. “O mito é infinitamente flexível, capaz de variações sem fim sem sacrificar a sua magia, e irá viver mais do que todos nós.” (Vogler, 1985:7).

2.5. A crise dos estúdios e a “era da renascença”

Após a morte de Walt, os estúdios passaram uma época muito conturbada, sem grande aclamação da crítica nem do público. Ainda antes do seu falecimento, Walt desviara um pouco o seu foco da animação e tinha-se dedicado a filmes em *live motion*, à criação da Disneyland e à planificação de cidades futuristas. A animação estava a cargo daqueles que mais tarde foram apelidados de “nine old men”¹³,

¹² Anexo II (pág.133)

¹³ Os nine old men são: Les Clark (1907-1979), Marc Davis (1913-2000), Ollie Johnston (1912-2008), Milt Kahl (1909-1987), Ward Kimball (1914-2002), Eric Larson (1905-1988),

aqueles que trabalhavam nos estúdios desde *A Branca de Neve* (1937) e, no caso de Les Clark, desde as primeiras versões de Ub Iwerks, sob a liderança de Ron Miller.

Os estúdios atingiram o seu ponto mais baixo em 1984, quando Saul Steinberg tentou “comprar a Disney, separá-la e vender os pedaços para lucro” (*Waking Sleeping Beauty*, 2009). O fracasso foi confirmado com o lançamento do filme *The Black Cauldron* (1986), que só conseguiu cobrir metade das suas despesas. Como os filmes em *live motion* produzidos pela Disney estavam a compensar com grandes sucessos de bilheteira, os animadores foram forçados a abandonar o edifício de animação para dar espaço às filmagens. Nessa altura, segundo o documentário *Waking Sleeping Beauty* (2009), os animadores estavam convencidos de que seria o fim da animação para a Disney.

Na tentativa de devolver à companhia a liderança de que precisava, Roy Disney e Ron Miller juntaram Michael Eisner, que tinha estado a cargo da programação infantil na ABC e tinha uma carreira de sucesso na Paramount e Frank Wells, colega de faculdade de Roy. Jeffrey Katzenberg foi posteriormente contratado por Michael Eisner para coordenar a divisão cinematográfica e sublinhou a necessidade de operar uma mudança nos estúdios de modo a “acordar a Bela Adormecida”. (*Waking Sleeping Beauty*, 2009).

Foi sobretudo a partir de 1989, com o lançamento d’*A Pequena Sereia*, que a Disney inaugurou uma nova fase da sua produção. Nesse mesmo ano, Roy Miller e Jeffrey Katzenberg anunciaram o compromisso de lançar um filme animado por ano naquela que viria a ser uma nova era para a Disney. A “era da renascença”, como descrita por Katzenberg, corresponde ao período de tempo entre 1989 e 1999, quando foram lançados dez filmes¹⁴ que ditaram o relançamento da Disney como grande estúdio de produção de animação de Hollywood.

Com o surgimento das cassetes de vídeo e o lançamento progressivo de todos os filmes de animação nesse formato, foram feitos milhões de dólares sem que qualquer investimento significativo tivesse de ser feito. Nos estúdios, foi lançada a “estratégia do gongo”, segundo a qual qualquer pessoa podia apresentar a sua ideia para um filme tendo como base apenas um desenho e uma história. Projetos como *A*

John Lounsbery (1911-1976), Wolfgang Rutherman (1909-1985) e Frank Thomas (1912-2004)

¹⁴ *A Pequena Sereia* (1989), *Bernardo e Bianca na Cangurulândia* (1990), *A Bela e o Monstro* (1991), *Aladdin* (1992), *O Rei Leão* (1993), *Pocahontas* (1994), *O Corcunda de Notre Dame* (1996), *Hércules* (1997), *Mulan* (1998) e *Tarzan* (1999)

Pequena Sereia (1989) e *Pocahontas* (1995) foram aprovados assim, tal como *A Bela e o Monstro* (1991), um filme que Walt já tinha pensado em criar nos anos 40.

2.6. A produção de *Beauty and the Beast* (1991)

A produção do filme veio depois do lançamento de *Bernardo e Bianca na Cangurulândia* (1990), a primeira longa-metragem animada a ser produzida com meios digitais em Hollywood mas que não apresentou lucros suficientes na bilheteira para cobrir as despesas. Como consequência, o orçamento de *Beauty and the Beast* foi substancialmente cortado e os prazos encurtados.

Numa primeira fase, o seu realizador foi Richard Purdum, que situou a história claramente no século XVIII, pela caracterização das personagens, e preparou um esboço dos vinte primeiros minutos do filme que pretendia apresentar. Em Los Angeles, o estúdio não recebeu bem a versão de Purdum, que acabou por afastar-se do projeto, dando espaço aos estreantes Kirk Wise e Gary Trousdale.

Entretanto, Alan Menken e Howard Ashman, uma equipa que vinha dos teatros musicais da Broadway e que já tinha provado o seu sucesso com a composição das músicas para *A Pequena Sereia* (1989), juntou-se ao projeto, transformando *A Bela e o Monstro* num musical. Howard foi ainda o responsável pela ideia do prólogo, em que o jovem príncipe seria castigado pela superficialidade com que julgou uma estranha. Apesar do seu importante contributo para o sucesso do filme, Howard acabou por falecer antes de ter a oportunidade de ver a versão final.

O “império” Disney passa por mais uma fase conturbada quando, em 1995, a Pixar surpreende com a produção de *Toy Story*. Como consequência, a Disney e a Pixar acabariam por fundir-se, em 2006, depois de um complexo processo de concessões de ambas as partes.

2.6.1. Entre o mito e o conto de fadas

Apesar de adotar como pilares na escrita dos guiões as regras correspondentes aos mitos, a Disney não só adapta histórias que são originalmente contos de fadas como apresenta as suas versões como tal.

Bettelheim (1975) destaca as diferenças entre estes dois estilos narrativos. Muito embora partilhem uma estrutura narrativa semelhante, o mito e o conto de fadas distinguem-se num aspeto essencial: a sua mensagem final. Se o mito está desenhado de modo a culminar num final trágico, os contos de fadas apresentam

sempre um desfecho feliz, o popular “e viveram felizes para sempre”. Isto faz com que as conclusões finais sejam substancialmente distintas. Em ambos os estilos, o herói tem de passar por uma série de provas, testes e peripécias para obter uma recompensa final, atingir o seu objetivo supremo. A mensagem final do mito é a de que, apesar de todos esses esforços, o herói está condenado a falhar na terra. O conto de fadas, por sua vez, promove a ideia antagônica de que a perseverança e a força de vontade compensam e acabam por levar o herói ao seu objetivo final. Segundo Bettelheim (1975), “o herói do conto vence esses problemas aqui mesmo, neste mundo, e não por recompensa a colher no Céu.” (p.54) O mito está, pois, ancorado na ideia do divino enquanto o conto de fadas promove a felicidade terrena e a sua busca. (Bettelheim, 1975)

É oportuno recuperar aqui a ideia do amor romântico tal como era vista na Idade Média e como passou a ser vista a partir da Idade Contemporânea. Como aponta Rougemont (1983), o amor cortês estava ligado à idealização e as histórias relatadas na altura, como a do mito de *Tristão e Isolda*, estavam condenadas a falhar. Já na Idade Contemporânea, Priore (2007) aponta o conto de fadas como um género muito apreciado. Com efeito, como menciona Rougemont (1983), a sociedade burguesa que então se fundou, grande apologista dos prazeres terrenos, não poderia aceitar uma moral que oferecesse felicidade apenas depois da vida.

Outra das grandes diferenças entre o mito e o conto de fadas está na caracterização do herói. No mito, ele tem algo de especial que o distingue de nós, quer isso seja uma nobreza extrema ou uma força física anormal. Normalmente, é o seu nome que batiza a história e os seus feitos são épicos, muito diferentes da nossa vida quotidiana, o que cria um certo distanciamento entre nós e a personagem. Os contos de fadas, por sua vez, apresentam-nos personagens-tipo que passam por situações que, apesar de altamente fantasiadas e improváveis, nos são apresentadas como algo que poderia ter acontecido a qualquer um de nós, o que gera um sentimento de identificação. (Bettelheim, 1975)

Apesar desta identificação, Marie-Louise von Franz (1980) defende que estas personagens são muito diferentes dos seres humanos. Sendo arquétipos, têm tendência a reunir determinadas características, como a lealdade e a capacidade de suportar sofrimento.

Os contos de fadas funcionam como um modo de as crianças acederem ao seu inconsciente ao fantasiar conscientemente. Ao contrário do mito, que diz

exatamente como se deve agir, os contos de fadas tentam dar uma certa margem de aceitação ou não daquilo que é exposto. Segundo Bettelheim (1975), “o objectivo dos contos de fadas não é dar informação útil sobre o mundo exterior, mas sim sobre os processos psicológicos interiores que têm lugar num indivíduo.” (p.36) Marie-Louise von Franz (1980) diz que a estratégia dos contos de fadas consiste em, através da sua apreensão e compreensão, abrir portas ao nosso inconsciente. Esta capacidade, sublinha, é de extrema importância, uma vez que nos permite relacionarmo-nos com o nosso inconsciente em vez de o suprimirmos, atitude que acabaria por funcionar contra nós e potencialmente dar origem a comportamentos obsessivos.

Eduardo Sá (2003) dá o exemplo das bruxas das histórias de encantar como representantes das partes más e desprezíveis que temos dentro de nós e que ajudamos a derrotar quando as matamos a elas. Embora aparentemente externa, essa luta é interna e estava, precisamente, no domínio do nosso inconsciente.

As crianças identificam-se particularmente com os contos de fadas por estes seguirem uma linha de pensamento que se assemelha à sua. Enquanto as explicações científicas acerca dos fenómenos, que exigem um certo nível de abstração que elas ainda não possuem, as deixam pouco convictas, as explicações mágicas, apesar de fantasiadas, resumem o mundo exterior de um modo que elas entendem. (Bettelheim, 1975)

Contudo, Bettelheim avisa que, quanto mais realistas são os contos e mais próximos da realidade da criança, mais difícil se torna para ela distinguir o real do imaginário. Daí existir a necessidade de empregar expressões como “era uma vez”, de modo a distanciar a história temporal e geograficamente da realidade. O objetivo não é o de prender o espectador num mundo de fantasia mas o de lhe fornecer códigos para lidar com o mundo exterior. “Assim como acordamos refrescados dos nossos sonhos, com maior capacidade para enfrentarmos as tarefas da realidade, assim o conto de fadas termina com o herói regressando, ou sendo entregue ao mundo real, muito mais apto para dominar a vida.” (Bettelheim, 1975, p.84)

Como já foi mencionado, uma das ideias principais dos contos de fadas é o do desfecho com “e viveram felizes para sempre”. Bettelheim (1975) afirma que a expressão é um modo de projetar na criança não a ideia de imortalidade mas a de lidar com a mortalidade. “Os contos de fadas ensinam que através das ligações afectivas com outra pessoa atingimos a suprema segurança emocional e conseguimos as relações mais permanentes que estão ao nosso alcance; e só isto pode dissipar o

medo da morte.” (Bettelheim, 1975, p.19) A união permanente, normalmente representada no casamento entre o príncipe e a princesa, é um desfecho final muito querido no género porque elimina o medo maior de abandono e solidão.

Contudo, nunca é muito claro que as protagonistas estejam apaixonadas pelos seus príncipes. “É como se estas histórias evitassem deliberadamente afirmar que as heroínas estão apaixonadas.” (Bettelheim, 1975, p.350) Para além disso, os comportamentos de quem assume o compromisso de amar são também muito pouco desenvolvidos, já que os príncipes costumam assumir um papel secundário. A única mensagem clara que o conto de fadas nos transmite é a de que só seremos completos quando formos capazes de partilhar o nosso ser com o outro e que essa é também uma jornada intrépida por si só. (Bettelheim, 1975)

2.6.2. Origem e versões de *Beauty and the Beast*

A Disney descreveu esta história como “a tale as old as time”¹⁵. Embora seja só uma expressão e seja discutível se o conto a que a Disney se refere é somente o da Bela e o Monstro ou o dos apaixonados em geral, a história original é realmente muito antiga.

A sua origem remete-nos para o conto de *Eros e Psique*, na versão grega, ou *O Cupido e a Psique*, na versão romana. Apesar de ser um mito grego, o relato mais antigo que conhecemos é o de Apuleio, um escritor romano que recontou a história na sua obra mais célebre, “*Metamorfose*”. Nesta, Lúcio é a personagem principal e foi transformado em burro. Para voltar à forma humana, passa por uma série de peripécias e ouve histórias que não se ligam à sua, sendo uma delas a de Eros e Psique.

No século XVII, Charles Perrault recontou o mito através de *Riquet à la Houppe*, a história de amor entre um homem feio e inteligente e uma princesa bela e pouco culta, que conseguem ver para além dos defeitos um do outro e provar que a beleza está nos olhos de quem a vê. Bettelheim (1975) não considera ainda esta versão um conto de fadas.

Segundo o autor, a primeira vez que esta história nos é apresentada em conto é em 1740, quando Gabrielle Suzanne-Barbot escreve *La Belle et la Bête*. Contudo,

¹⁵ Em português, é algo como “um conto mais antigo que o tempo”. É a primeira estrofe da música principal do filme de 1991.

a versão que se tornaria mais conhecida seria a de Jeanne-Marie LePrince de Beaumont, de 1756.

Bettelheim (1975) afirma que “neste conto tudo é bondade e devoção amorosa de um pelo outro, da parte das três personagens: Belle, o seu pai e o Monstro.” (p.383) O autor fala de uma boa gestão da afeição edipiana de Belle pelo pai, que sofre uma transição suave, do apego paterno ao amor pelo monstro. Refere ainda o facto de a história transmitir o sentimento reconfortante de que as pessoas, por mais assustadoras que nos pareçam, têm sempre um lado terno e amável. Por fim, sublinha que o facto de Belle ter tudo e, mesmo assim, ser infeliz ensina às crianças que ter muitas coisas, ou ter tudo aquilo que se quer, não é sinónimo de maior felicidade.

Bettelheim (1975) refere ainda outro aspecto dos contos de fadas que viria a encaixar-se perfeitamente na versão em filme da Disney. Em várias versões do conto, os objetos do palácio têm vida e comportam-se como humanos. Com efeito, também as crianças são animistas, isto é, tratam os objetos inanimados como tratam as pessoas. “É inteiramente aceitável que objetos, anteriormente silenciosos, comecem a falar, a dar conselhos e a juntar-se ao herói nas suas digressões.” (Bettelheim, 1975, p.62) Assim, a transformação do Monstro e de todos os outros objetos em pessoas não é estranha, se para a criança tudo é habitado pelo mesmo espírito.

O recurso de transformar o príncipe num animal é também muito frequente nos contos de fadas. Marie-Louise von Franz (1980) descreve-o como um modo de redenção típico: frequentemente, alguém é amaldiçoado como castigo das suas ações e, para se libertar do seu estado animalesco, precisa da ajuda do herói para se redimir. É também levado a agir de determinada maneira por estar sob o efeito da maldição. Franz explica que “ser convertido num animal não é viver de acordo com os próprios instintos, mas ser parcialmente dominado por um impulso instintivo unilateral que perturba o equilíbrio humano.” (p.50)

2.6.3. O mito original

Segundo o mito original, Psique era a filha mais nova de um rei e rainha e tinha duas irmãs mais velhas. Embora elas fossem muito bonitas, a beleza de Psique era tão estonteante que a comparavam à deusa Afrodite e veneravam a sua perfeição. Zangada por estar a ser ultrapassada, Afrodite decidiu incumbir o seu próprio filho, Eros, de descer à terra e fazer com que a rapariga se apaixonasse por um monstro

horrendo. Eros é descrito como “ um menino alado e de maus costumes, corruptor da moral pública e provocador de escândalos.” (Brandão, 1987, p.210)

Com as filhas mais velhas casadas e temendo pela segurança da mais nova, o rei decidiu consultar o Oráculo de Apólo em Mileto, que o aconselhou a mandar a filha unir-se a um monstro. O pai assim o fez mas Eros, que se apaixonou por Psique, mandou-a, ao invés, para um lindo palácio onde era servida e todos os seus desejos eram realizados. Foi aí que se casaram com a condição de Psique nunca tentar ver o marido. Eros visitava-a sempre de noite e escondia-se de dia.

Depois de Psique implorar a Eros que a deixasse ver as suas irmãs, estas foram visitá-la ao castelo e, ao verem como vivia tão bem, muito melhor que elas, começaram a sentir inveja e, ao saírem do palácio decidiram deixar os pais no engano de que ela tinha sido entregue a um monstro e arranjar uma maneira de acabar com a felicidade de Psique.

Apesar das tentativas de Eros de afastar as irmãs de Psique, ela insistiu em vê-las novamente e, no encontro seguinte, ao perceberem que a irmã desconhecia qual a aparência do seu marido, assustaram-na dizendo que ele podia ser uma horrível criatura que, chegado o momento, a devoraria a ela e à filha que esperava. Incitam-na a, durante a noite, iluminar o rosto do marido e decapitá-lo.

Quando o marido adormece, Psique segue o conselho das irmãs e, com um punhal numa mão e luz noutra, consegue finalmente ver o seu marido. Quando é confrontada com o deus do amor e com a sua beleza divina, Psique apaixonou-se ainda mais intensamente e, distraída, deixa que alguma cera caia em cima do seu amado, que acorda e voa imediatamente para longe do castelo mal percebe a traição da mulher.

Devastada com a sua ausência, Psique percorre as aldeias e fala com as suas irmãs, contando-lhes a mentira de que procura Eros porque este pretende desposá-la. Ambas correm para o rochedo e atiram-se dele, chamando por Eros, que não salva nenhuma delas, pelo que acabam por morrer.

Entretanto, Afrodite descobre a paixão do filho por Psique e, furiosa, deserda-o e impede os deuses de ajudar a mortal na sua procura por ele. Desesperada por não encontrar o seu único amor, Psique decide entregar-se a Afrodite e esta, radiante, tortura-a e encarrega-a de tarefas impossíveis de realizar. Contudo, em todas elas Psique é ajudada por vários elementos: por formigas, pelo rio, pela águia de Zeus e, por fim, pela Torre de onde pensa atirar-se.

Apesar de cumprir as regras da quarta tarefa que lhe é dada à risca, no caminho de volta ao castelo de Afrodite, Psique começa a questionar os seus atos. É que aquilo que Afrodite lhe pedira para trazer, daquela vez, era um pouco de beleza divina, imortal. Pensando que isso poderia ajudá-la a trazer o seu amado de volta, Psique abre a caixa mas descobre que o que está lá dentro é a morte.

Já curado da ferida e com saudades da esposa, Eros voa ao seu alcance e salva-a. Pede-lhe depois que cumpra a promessa que fez a Afrodite até ao fim e recorre a Zeus para que os auxilie. Depois de todos os imortais aprovarem a união eterna de Eros e Psique, Hermes resgata-a até ao Céu, onde ela bebe a bebida da imortalidade. Afrodite acaba por abençoar a união e, pouco depois, nasce uma menina, a Volúpia.

2.6.4. Adaptações literárias e cinematográficas

No século XVII, Charles Perrault, célebre contador de histórias francês, incluiu na sua publicação *Histórias e Contos de Tempos Passados* a história de Riquet, um príncipe que tinha nascido muito feio, mas a quem tinha sido oferecido o dom do “espírito”. A fada que fez esta oferta acrescentou que o príncipe teria também o poder de transformar quem amasse numa pessoa tão eloquente e inteligente quanto ele.

Nesta versão, em vez de ser o príncipe ter uma beleza estonteante, como Eros, é a princesa que é adorada por todos, como era Psique, pela sua aparência. Contudo, ao contrário da única irmã que tem nesta história, a princesa não é inteligente. Quando o príncipe e a princesa se unem, os seus dons entram em ação: ela ganha “espírito” e ele, pelo menos aos olhos dela, torna-se numa pessoa bonita. Perrault conta que “Há pessoas que garantem que não foram os poderes mágicos da fada que atuaram, mas que só o amor fez tal metamorfose.” (p.114)

As versões de Gabrielle-Suzanne Barbot de Villeneuve e de Jeanne-Marie Leprince de Beaumont são muito parecidas entre si e assemelham-se um pouco mais ao mito.

Em ambas as histórias, Belle tem vários irmãos e irmãs mais velhas e é considerada a mais bonita de todas. O pai perde a sua fortuna e, num rasgo de esperança de a reaver, parte numa viagem. Antes de partir, cada filho pede ao pai que lhe traga algo material, mas Belle pede apenas uma rosa.

Contudo, o pai acaba por perder-se na floresta e encontrar abrigo no palácio de um monstro. Depois de uma noite tranquila de sono e de se ter reabastecido de comida, o pai repara nas rosas que há no jardim do palácio e, lembrando-se do pedido da filha, decide arrancar uma. É então que um monstro aparece, zangado com a atitude do inquilino. Quando ameaça matá-lo e o senhor implora pela sua vida, o monstro propõe-lhe um acordo: que ele vá em paz mas que mande uma das suas filhas ao palácio.

O pai voltou a casa mas, ao contar a sua história, anunciou que seria ele próprio quem voltaria ao palácio. Os filhos tentaram convencê-lo de que poderiam enfrentar o monstro, mas o pai impede-os, dizendo-lhes que ele os mataria. Belle, no entanto, não conformada com a ideia de o pai ter de se entregar ao monstro, decide ir em seu lugar.

Na versão de Beaumont, Belle foge de casa e decide entregar-se ao Monstro mesmo sem o consentimento do pai. Villeneuve, por sua vez, relata que o pai de Belle regressou com ela ao castelo e partiu somente na noite seguinte, certificando-se de que a filha era bem servida.

Nos dias que se seguem, segundo Villeneuve, Belle explora o palácio e encontra as mais fantásticas atrações, desde a biblioteca a pássaros fantásticos que lhe faziam companhia. Todos os dias o monstro visita-a ao jantar e pede-lhe a sua mão em casamento, o que ela recusa repetidamente.

Entretanto, e ainda na versão de Villeneuve, desde que se tinha tornado habitante do castelo, Belle tinha sonhos à noite com um príncipe muito bonito e gentil, que a aconselhava a não se deixar enganar pelas aparências. Apesar de não entender a advertência, Belle passava os dias a pensar no seu príncipe e chegou mesmo a encontrar retratos dele em vários sítios do castelo.

Segundo Beaumont, passados três meses, o monstro decide que é altura de Belle ir visitar o pai, depois de ela ver num espelho que a permite olhar o mundo exterior que ele precisa dela. O monstro dá-lhe uma semana e avisa que, se ela não regressar, ele mata o pai dela. Na versão de Villeneuve, é Belle quem pede ao Monstro permissão para o ir visitar, ao que ele acede sem qualquer ameaça mas pedindo-lhe que volte.

Belle regressa então a casa, mas acaba por ficar mais tempo do que aquele que tinha pedido ao Monstro. Quando ela finalmente volta ao castelo, encontra-o fragilizado e à beira da morte. É nessa altura que Belle percebe o quanto o ama e

aceita casar com ele. Perante esta declaração, o Monstro transforma-se num belo príncipe. Na versão de Villeneuve, transforma-se no príncipe que Belle tinha visto no seu sonho.

Segundo a história de Beaumont, as irmãs mais velhas de Belle invejam-na e acabam por transformar-se em estátuas e são condenadas a permanecer assim até confessarem a sua culpa. Assemelham-se, portanto, às irmãs do mito, que desejavam destruir a felicidade da irmã por inveja.

Villeneuve apresenta, no final, duas personagens: a fada que aconselha Belle a voltar para o castelo e a mãe do Monstro que, ao contrário de Afrodite no conto original, recebe a nora de braços abertos.

A adaptação cinematográfica, de 1946, menciona ser uma adaptação do conto de Jeanne-Marie LePrince de Beaumont. As irmãs de Belle são claramente maldosas desde o início do filme e fazem dela uma criada, o que a põe num papel semelhante ao de Cinderela. É também este filme que introduz uma nova personagem: Avenant. Este é um amigo da família que pretende desposar Belle e que decide ir matar o Monstro quando ela volta para o castelo. Não há qualquer confronto direto entre Avenant, o equivalente a Gaston nesta versão, e o Monstro, mas este acaba por falecer também quando tenta aceder a Diana, um sítio onde o Monstro guardaria o seu maior tesouro. Na mitologia grega, Diana é a deusa da caça, da lua e do nascimento e é uma das três deusas que jurou nunca casar. Belle também recusa os pedidos de casamento de Avenant e do próprio Monstro até este último se transformar.

Tanto o Monstro como Avenant não são representados como particularmente violentos ou rudes para com Belle. A protagonista chega mesmo a dizer que não desprezava Avenant mas que não aceitara casar com ele por fidelidade ao seu próprio pai. O próprio Monstro revela-se sempre envergonhado pela sua condição e tenta controlar ao máximo os seus instintos animais, tentando agir de um modo gentil para Belle.

No final, o Monstro transformado em príncipe promete levar Belle para o seu castelo e os dois ascendem ao céu como se tivessem alcançado algo divino. A principal mensagem da história é pronunciada pelo Monstro, que diz: “O amor pode tornar um homem num monstro. Mas o amor pode também tornar um homem feio num bonito.”

CAPÍTULO II. MÉTODO DE INVESTIGAÇÃO

1. Tipo de Investigação

O principal objetivo deste estudo é compreender de que modo o amor romântico é representado no filme de 1991, *Beauty and the Beast*.

Uma vez que aborda uma obra em particular num universo vasto de cinquenta e três filmes lançados pela Disney até à data, com este estudo não se pretende alcançar conclusões generalizadas acerca do modo como estes estúdios de animação tratam o tema do amor romântico. A principal motivação é, ao invés, a de introduzir a discussão e abrir portas ao reconhecimento da temática no campo do estudo do audiovisual.

Este é, portanto, um estudo exploratório, uma vez que procura “proceder ao reconhecimento de uma dada realidade pouco ou deficientemente estudada e levantar hipóteses de entendimento dessa realidade.” (Sousa e Baptista, 2011:57)

Exatamente por tratar de um tema ainda pouco explorado e discutido, o seu foco está na compreensão de um objeto de análise singular e na procura de padrões circunscritos ao tema, o que faz desta uma investigação qualitativa.

2. Objeto de Análise

A decisão de analisar um filme produzido nos estúdios de animação da Walt Disney surgiu, à partida, pela alegada universalidade das suas histórias, tal como expresso por Serguei Eisenstein, anteriormente citado. Este sentido de universalidade estende-se não só às várias nacionalidades do público que consome os filmes mas também à diversidade de faixas etárias que constituem as suas bases de fãs. O facto de estas histórias tocarem um público tão vasto e com características, à partida, tão distintas, aguça a curiosidade acerca do que haverá nelas para obterem uma receção geralmente favorável.

Grande parte das histórias despertam também particular interesse por se apropriarem de contos de fadas, lendas ou mitos e adaptá-los a uma versão alegadamente mais moderna e atualizada, quer através da moral que transmitem ou das interações que representam. Poder-se-ia especular que, ao modernizarem as histórias, tornam claro que aspetos precisam de ser atualizados e de que modo, oferecendo assim uma interpretação própria do que são as relações contemporâneas.

A escolha da obra *Beauty and the Beast*, de 1991, foi feita após a visualização de todas as longas-metragens de animação classificadas no género “romance”. Foram tidos em conta apenas os filmes que passaram pelas salas de cinema e não os que tiveram somente um lançamento em cassete. As sequelas foram também eliminadas, uma vez que a sua análise implicaria a inclusão dos filmes anteriores no estudo. O total é de 53 filmes de animação lançados pelo estúdio, quinze dos quais classificados no género “romance” pelo IMDB¹⁶.

Desta lista foi eliminado um, *O Planeta do Tesouro* (2002), uma vez que não é o protagonista a apaixonar-se mas sim duas personagens secundárias o que, por sua vez, não é um acontecimento central para o desenrolar da história.

Após uma breve observação desta lista, verificou-se que havia uma época em que os filmes do género “romance” se concentravam, particularmente no intervalo de tempo entre 1989 e 1999. Metade dos filmes (7 no total) desta lista de catorze foi lançada nesses dez anos. Chegou-se, então, à conclusão de que esta seria a melhor época para analisar um filme do género, visto ter sido a mais fértil na produção dos mesmos para os estúdios da Disney. A última década do século XX assinala, de facto, um período especialmente relevante para o género “romance” por várias razões. Esta é a época em que várias comédias românticas marcantes foram lançadas, nomeadamente *Pretty Woman* (1990), *Sleepless in Seattle* (1993), *Four Weddings and a Funeral* (1994), *My Best Friend's Wedding* (1997), *You've Got Mail* (1998), *Notting Hill* (1999), entre outros, filmes estes que foram responsáveis pelo arranque de carreiras de atores premiados, como Julia Roberts, Tom Hanks e Meg Ryan. Concomitantemente, o Óscar da Academia para Melhor Filme do ano foi entregue quatro vezes nesta década a filmes do género “romance”, nomeadamente *Forrest Gump* (1994), *The English Patient* (1996), *Titanic* (1997) e *Shakespeare in Love* (1998). O filme *Titanic* tem particular importância nesta lista, não só por ter arrecado onze Óscares da Academia mas também por, até à data de entrega deste estudo, permanecer no segundo lugar dos filmes mais lucrativos da história do cinema, tendo estado no primeiro lugar durante por onze anos, antes de ter sido ultrapassado por *Avatar* (2009).

Uma vez escolhido um período de tempo, foi necessário reduzir ainda mais a lista de sete, pelo que foi aplicado mais um critério de seleção. Visto que um dos

¹⁶ Anexo VI (pág.141)

objetivos da investigação é observar o contraste entre uma representação de amor romântico e outra que, apesar de tentar estabelecer a relação entre duas personagens, não o é, procurou-se um filme que preenchesse esses requisitos. Assim, foram tidos em conta apenas os filmes em que o/a protagonista tinha um pretendente, que não é apenas mencionado mas que participa efetivamente na história, e que acaba por rejeitar em detrimento daquele que é apresentado como o seu “verdadeiro” amor. Segundo este critério, restaram apenas três filmes: *A Bela e o Monstro* (1991), *Pocahontas* (1995) e *O Corcunda de Notre Dame* (1996).

Embora cada um destes três filmes pudesse oferecer uma análise interessante acerca do tema em questão, o tempo disponível para esta investigação e a intenção de envolvimento numa análise rigorosa e detalhada impôs a que a escolha recaísse sobre apenas um deles. A preocupação principal era que o filme fosse suficientemente representativo do género “romance” na Disney. Com base neste critério de semelhança, os filmes *Pocahontas* e *O Corcunda de Notre Dame* foram excluídos por duas razões distintas.

Pocahontas, por um lado, tem duas características que o afastam dos restantes filmes: é o único filme desta lista baseado numa história verídica apresentando, nomeadamente, factos históricos¹⁷, e não tem um final feliz, algo igualmente inédito. Estas duas características tornam-no menos identificável com os restantes filmes do género, o que o torna um fraco candidato a nível de representatividade.

O Corcunda de Notre Dame, por sua vez, também se distingue dos restantes porque o protagonista apaixonou-se por Esmeralda, mas o seu sentimento não é retribuído. Apesar de existirem outras histórias de amor não correspondido na Disney, é sempre o protagonista a recusar um pretendente e nunca o contrário, com a exceção, precisamente de *O Corcunda de Notre Dame*.

A Bela e o Monstro foi um dos filmes da Disney mais aclamados pela crítica desde *Branca de Neve e os Sete Anões* (1937), segundo os autores de *Waking Sleeping Beauty* (2009). Uma versão ainda inacabada do filme foi apresentada no New York Film Festival, em 1991, e foi aplaudida de pé. No mesmo ano, ganhou o

¹⁷ Por exemplo, o filme começa com a frase cantada “In sixteen hundred seven/ We sail the open sea/ For glory, God, and gold/ And The Virginia Company” (“Em 1607/ Navegamos o mar aberto/ Pela glória, Deus e ouro/ E pela Companhia Virgínia”). Com efeito, o primeiro navio da Companhia Virgínia partiu de Londres em 1607.

Globo de Ouro para Melhor Musical/Comédia e foi o primeiro filme de animação a alguma vez concorrer a Melhor Filme nos Óscares da Academia. A recepção entusiasta dos críticos e especialistas sugere que este é um filme particularmente interessante de estudar dentro do universo de filmes da Disney.

2.1. Seleção de excertos

Embora o amor romântico seja um dos temas centrais do filme, nem todas as cenas contém informação relevante acerca do mesmo. Deste modo, foram selecionadas as sequências entre Belle e Gaston e entre Belle e o Monstro, assim como aquelas em que, embora estes não estejam juntos ou nem mesmo presentes de todo, alguma destas personagens expresse algo relacionado com o amor romântico. Depois de aplicados estes critérios, foram selecionadas dezasseis sequências, num total de aproximadamente 40 minutos de filme.

2.2. Escolha do idioma

Primeiramente, pensou-se em analisar o filme na sua versão dobrada em português, visto ser o idioma em que esta investigação é originalmente escrita. Contudo, quando comparada com a versão original, em inglês, a portuguesa substitui algumas expressões que poderão ser a chave de algumas questões abordadas no estudo. Apenas após uma primeira audição das duas versões, notou-se que a original usava termos como “prince charming”, ou “the one”, expressões com uma carga simbólica muito significativa para este estudo. Mencionando um caso específico, quando Belle fala sobre aquele que nomeia como o seu livro preferido, na música introdutória “Bonjour”, canta originalmente os seguintes versos:

“Oh, isn’t this amazing?
It’s my favourite part because, you’ll see
Here’s where she meets prince charming
But she won’t discover that it’s him
‘Till chapter three”¹⁸

¹⁸ Tradução à letra (pela autora): “Oh, não é fantástico?/ É a minha parte preferida porque, vão ver/ É aqui que ela conhece o príncipe encantado/ Mas não descobre que é ele até ao capítulo três”

A versão portuguesa, por sua vez, expõe-no da seguinte forma:

“Oh, história tão bonita!
É a melhor parte, é de encantar
Sim, o amado encontra
Mas não sabe nada
Até ao final chegar”

O termo chave, “prince charming” (príncipe encantado), é substituído por “amado”, algo que acontece noutra momento da história, quando Belle canta “True that he’s no prince charming” e, na versão portuguesa, diz “Não, ele não é belo”.

Uma das razões para que estes termos se percam e para que algumas mensagens ofereçam uma leitura ligeiramente diferente é o facto de parte do filme ser musicado. Logo, preocupações com a métrica, o ritmo e a sonoridade harmoniosa podem sobrepor-se a traduções rigorosas dos termos em questão. A discussão acerca da importância ou não da tradução para a apreensão da mensagem do filme, embora interessante, não será desenvolvida neste estudo, visto não ser esse o seu foco.

Esta decisão foi tomada tendo ainda em conta outro aspeto. Howard Ashman, o letrista de *Beauty and the Beast*, mencionado no capítulo do enquadramento teórico, teve um papel preponderante no filme. Segundo testemunhos recolhidos em *Waking Sleeping Beauty* (2009), de quem trabalhou no filme, a intervenção de Ashman foi muito para além de escrever as letras, pelo que ignorar o seu trabalho significaria deixar de parte o cunho de alguém que exerceu uma influência muito significativa no modo como este foi realizado.

2.3. Resumo da história

O filme começa com um prólogo que nos conta a história do Príncipe, um menino descrito como “mimado, egoísta e antipático”. Quando uma velha pedinte bate à porta do seu castelo para pedir abrigo em troca de uma rosa, o pequeno príncipe recusa, influenciado pela sua feia aparência. Perante isto, a velha bruxa transforma-se numa bonita jovem que, como castigo, decide lançar um feitiço sobre o príncipe para que aprenda uma lição. Então, transforma-o num monstro e todos os serventes do castelo em objetos animados. Oferece-lhe a rosa e avisa-o de que, para poder voltar a ser um príncipe, teria de aprender a amar alguém e conseguir que

alguém o ame, mesmo com a sua aparência terrível, antes que a última pétala caísse, o que aconteceria no seu vigésimo primeiro aniversário. Caso isso não acontecesse, seria um monstro para toda a vida.

Depois de tomarmos conhecimento da história do Monstro, somos apresentados a Belle, a protagonista da história. A música inicial, cantada pela própria e pelos habitantes da pequena Vila onde mora, caracterizam-na e dão-nos a entender quais os seus interesses e ambições. Os habitantes da Vila vêem-na como uma rapariga estranha e diferente, que parece não pertencer àquele sítio. Ela anseia por uma vida de aventura, como as dos livros que devora. É também apresentado nesta sequência musical Gaston, o garanhão da Vila, que anuncia ter decidido casar com Belle.

Belle demonstra ter uma grande adoração pelo seu pai, o único membro da sua família que nos é dado a conhecer. Depois de finalizar uma das suas invenções, Maurice parte para uma feira com Phillip, o seu cavalo, mas acaba por perder-se na floresta e por ir ter ao castelo do Monstro. Apesar de ser muito bem recebido pelos serventes - somos apresentados a Lumière, a Cogsworth, a Mrs. Potts e a Chip -, o Monstro decide torná-lo seu prisioneiro.

Entretanto, na Vila, Gaston continua a investir em Belle e pede-a em casamento, proposta que esta recusa peremptoriamente. O cavalo Phillip, que tinha fugido da floresta, assustado, regressa e Belle pede-lhe que a leve ao seu pai, temendo que se tenha perdido e que esteja sozinho na floresta.

Quando chega ao castelo e o encontra preso e doente, Belle pede ao Monstro que a deixe ficar no castelo em vez dele. A proposta é aceite e Maurice é expulso contra a sua vontade.

Enquanto isso, na taberna da Vila, Gaston tenta engendrar um plano para fazer com que Belle se case com ele. Maurice entra na taberna a pedir ajuda para lutar contra o Monstro e salvar a sua filha, mas ninguém acredita nele. É então que Gaston encontra o seu plano: internar Maurice num hospício a não ser que Belle case com ele.

No castelo, Belle é muito bem recebida pelos serventes, mas a sua relutância em obedecer às ordens do Monstro tornam-no cada vez mais violento. Quando Belle ignora as suas instruções e sobe à Ala Oeste, onde está a rosa encantada, o Monstro perde o controlo e Belle foge do castelo, enfrentando a noite escura e invernososa com Phillip. Não chega muito longe porque um grupo de lobos ataca-os. É o Monstro

quem lhes salva a vida. Como este fica ferido e indefeso, Belle tem a possibilidade de fugir mas, ao invés disso, leva-o de volta para o castelo, trata-lhe as feridas e agradece-lhe por ter salvado a sua vida.

A partir deste momento, a ligação entre o Monstro e Belle ocorre. Lumière, Cogsworth e Mrs. Potts cantam que “there may be something there that wasn’t there before” (“pode haver ali algo que não estava lá antes”) e tentam dar os melhores conselhos que podem na tentativa de unir os dois e quebrar a maldição. O Monstro esforça-se em ser mais gentil e leva Belle à biblioteca do castelo, com a qual ela fica encantada. É preparado um jantar, após o qual ambos dançam numa grande galeria ao som da melodia cantada pela Mrs. Potts.

No final da noite, Belle confessa ser feliz no castelo mas ter muitas saudades do pai. Através de um espelho mágico que o Monstro lhe oferece, vê que este está doente e pede para voltar, para poder cuidar dele. O Monstro acede e, quando Cogsworth lhe pergunta por que a deixou partir antes de quebrar a maldição, ele responde que é porque a ama.

Belle volta a casa e é confrontada com uma comitiva que se prepara para levar o seu pai para o hospício. É nessa altura que Gaston lhe apresenta as suas condições, que ela volta a recusar. Na tentativa de provar que o seu pai não é louco, mostra o Monstro através do espelho, mas acaba por dar uma oportunidade a Gaston de assustar os habitantes da Vila e convencê-los a irem ao castelo matá-lo por ser, alegadamente, perigoso.

No castelo, os serventes lutam contra os habitantes da Vila, que acabam por se assustar com os objetos encantados e fugir. Gaston, por sua vez, faz questão de se ocupar do Monstro, que não lhe dá luta até ver que Belle regressou. É então que o Monstro acaba por ganhar vantagem mas, ao ter a possibilidade de matar Gaston, decide poupar-lhe a vida. Este, contudo, esfaqueia-o pelas costas mas acaba por cair da torre, provocando a sua própria morte.

Gravemente ferido, o Monstro confessa a Belle que está contente por ela ter voltado. Perde os sentidos e, no momento em que a última pétala de rosa cai, Belle declara que o ama. O feitiço quebra-se e o Monstro transforma-se de novo num príncipe perante Belle, assim como todos os outros habitantes do castelo voltam às suas formas originais. O casal dança novamente na galeria mas, desta vez, com uma vasta assistência que inclui o pai de Belle e habitantes da Vila e do castelo.

3. Pertinência da Investigação

A aposta nesta investigação surge numa altura em que a vida afetiva, com especial ênfase no amor romântico, começa a despertar o interesse em campos de estudo em que o tema nunca tinha sido diretamente abordado. Tal como está a acontecer em campos como a biologia, a química, a medicina, a psicologia, a antropologia, a sociologia e até a matemática, a proposta é a que a discussão acerca dos afectos seja aberta também ao audiovisual. Esta exploração é especialmente relevante se considerarmos o cinema como um meio particularmente fértil no que diz respeito a representações do tema desde a sua origem.

A escolha do ângulo do cinema de animação vai também de encontro a um interesse pela novidade. Até meados do século XX, a animação não era um modo de fazer cinema particularmente bem recebido ou levado a sério pela comunidade cinematográfica, segundo Sébastien Denis (2010). Prova disso é o facto de a Academia de Artes e Ciências Cinematográficas ter criado a categoria de Melhor Filme de Animação apenas em 2001. A primeira vez que um filme animado foi nomeado para Melhor Filme do ano foi em 1991, como já foi mencionado, com *Beauty and the Beast* e, desde então, ocorreram apenas mais duas nomeações, com *Up - Altamente!* (2009) e *Toy Story 3* (2010).

Outra prova de que o reconhecimento do cinema de animação está ainda numa fase inicial é o da sua polémica associação ainda a um género cinematográfico e não a um modo singular de fazer cinema. Segundo Sébastien Denis (2010), a animação não é um género; pode, aliás, conter nela todos os géneros, desde a ficção científica, à ação, comédia, drama, romance, entre outros. Daniel Goldmark (2005) sublinha esta ideia e define a animação como “um processo tecnológico que cria um meio particular (altamente idiossincrático) de representação visual.” (p.3) Contudo, sites como o Mojo¹⁹ e o IMDB²⁰ ainda consideram a animação um género e a empresa SNL Kagan publicou um estudo²¹, em 2012, no qual coroou a animação como o “género” mais lucrativo entre os anos de 2002 e 2011.

Esta investigação poderá dar um passo interessante na junção de duas áreas que carecem de um estudo detalhado: o cinema de animação e as representações de

¹⁹ Site com estatísticas e números de box-office: <http://www.boxofficemojo.com>

²⁰ Site com informações sobre filmes e actores: <http://www.imdb.com>

²¹ Segundo publicação de Deadline Hollywood, “*Animation Still Decade's Most Profitable Movie Genre: SNL Kagan*”

amor romântico no cinema. Penso que conjugar os dois temas será uma forma não só de entender um pouco mais sobre a maneira como interagem assim como de abrir portas para levantar novas questões acerca do tratamento audiovisual do amor romântico.

A análise da história d'*A Bela e o Monstro* assume maior relevância numa altura em que o conto volta a ser adaptado por vários profissionais e em diferentes formatos. O canal *The CW*, que pertence à CBS e à Warner Brothers, comprou os direitos de uma adaptação para série televisiva e o ano de 2014 é marcado por duas adaptações cinematográficas da história, uma de produção francesa e outra americana.

4. Instrumento de recolha de informação

Segundo Diana Rose (2000), em estudos deste género é preciso ter em conta que “os media audiovisuais são uma amálgama complexa de significados, imagens, técnicas, enquadramentos, sequências e muito mais.” (p.2) Como estamos perante vários níveis de discurso, recorreu-se à aplicação de duas grelhas com critérios claros, que ajudam não só a organizar e simplificar a diversidade e complexidade do filme como a conferir maior objetividade à observação e análise. Esta abordagem teve como referência o estudo de Marta Rosales (1999) acerca do discurso publicitário, na medida em que a autora analisou o seu objeto de estudo em duas dimensões, uma mais descritiva e outra relativa aos aspetos simbólicos. Assim, a análise consistiu no preenchimento de duas grelhas distintas, uma correspondente aos aspetos técnicos do filme e outra acerca dos aspetos narrativos.

Para uma descrição detalhada dos vários aspetos do conteúdo visual de *Beauty and the Beast*, foi construída uma grelha de análise com base nos critérios definidos por Prunes, Raine e Litch (2002), da Universidade de Yale. O trabalho de Diana Rose (2000) acerca das representações de doenças mentais na televisão nacional britânica foi usado como referência, uma vez que demonstra uma maior preocupação em considerar elementos visuais na sua análise e não apenas o discurso falado ou escrito.

Existe, todavia, uma diferença muito significativa entre o estudo de Rose e o que aqui é exposto. A sua análise recaiu sobre conteúdos audiovisuais significativamente mais extensos do que os deste estudo e um dos seus objetivos era poder tirar conclusões generalizadas acerca do tema considerado. Assim, o

instrumento de recolha de informação e a análise posterior resultaram numa grelha de análise com apenas duas colunas, uma dedicada aos aspetos visuais e outra aos aspetos verbais da história, e um quadro de codificação com quatro categorias.

Já que esta investigação tem apenas um objeto de análise, houve a necessidade de recorrer a uma grelha de informação mais detalhada, que incluísse os aspetos mais relevantes para a sua posterior interpretação.

Prunes, Raine e Litch destacam quatro aspetos essenciais para a análise de um conteúdo filmico: a mise-en-scène, a cinematografia, a edição e o som²². Cada um destes aspetos tem várias ramificações que clarificam o que é essencial registar em cada divisão. Em virtude do tempo disponível para a investigação, foram escolhidas as ramificações consideradas como as mais importantes para esta investigação. A categoria da cinematografia foi repartida em três categorias principais, nomeadamente os ângulos de câmara, as escalas de planos e os movimentos de câmara. Foi criada a categoria da cor, originalmente um aspeto da subcategoria da qualidade, por ser referida em estudos anteriores como algo de particular importância nos filmes da Disney. Na categoria da edição, foi adotada apenas a subcategoria da duração, por ter especial importância como dado de referência e para entender melhor o ritmo das cenas. O som e a mise-en-scène foram mantidos como categorias principais, sem ser feita qualquer distinção de subcategorias.

Deste modo, da grelha de análise final constam os aspetos apresentados de seguida.

- Duração

A duração de cada plano pode ter muita importância para o ritmo da cena e do filme. Regra geral, uma cena de ação tem planos curtos que se sucedem a grande velocidade no ecrã e uma cena mais sentimental tem planos mais longos. É ainda relevante para entender o tempo que cada cena ocupa em relação ao resto do filme, o que pode auxiliar a tirar conclusões acerca da exaustividade de referência a determinados elementos e sua possível importância no todo.

- Escala de planos

²² Consultar Anexo VII (pág.142)

A escala descreve diferentes tipos de imagem, como explica Deleuze quando fala sobre os vários tipos de imagem-movimento²³. Por exemplo, um grande plano de alguém é geralmente usado quando o cineasta pretende realçar determinada emoção; já o plano longo oferece ao espectador uma leitura do contexto, do cenário em que a personagem está colocada. Deste modo, a escala de planos oferece diferentes leituras relativamente àquilo que determinada sequência pretende transmitir, que tipo de informação está a ser fornecida ao espectador.

- Ângulos de câmara

A escolha de um ângulo de câmara implica a escolha de um ponto de vista, a decisão de mostrar determinada situação de um modo e não de outro. Esta escolha resulta num modo de olhar o objeto que nos é apresentado que pode mudar toda a nossa opinião acerca dele. Um dos exemplos é a utilização da filmagem em ângulo contrapicado para realçar a posição de superioridade de uma determinada personagem ou coisa. Em *Beauty and the Beast*, por exemplo, quando Maurice encontra o castelo do Monstro, ele é-nos mostrado num ângulo contrapicado, que realça a sua grandiosidade. Já quando o vemos pela primeira vez, no prólogo, é-nos apresentado ao nível dos nossos olhos.

- Movimentos de Câmara

O movimento que a câmara circunscreve pode aproximar-nos da personagem, para que a entendamos melhor, ou segui-la, dando-nos a ver as coisas do seu ponto de vista, por exemplo. Ainda no caso do primeiro contacto de Maurice com o castelo, a câmara faz um movimento de baixo para cima, o que nos põe na posição da personagem. Naquele momento em particular, os artistas colocaram-nos no lugar de Maurice não só para que entendêssemos o seu receio mas para que o pudéssemos sentir com ele.

Visto tratar-se de um filme de animação, quando falamos de “câmara”, quer seja relativamente aos ângulos ou movimentos escolhidos, referimo-nos a um dispositivo virtual. Falar de movimentos e ângulos de câmara neste filme faz particular sentido visto que foi precisamente em *Beauty and the Beast* que, na sequência do baile, foi aperfeiçoada uma técnica digital de criação de espaço virtual que permitiu aos artistas investirem particularmente na simulação dos movimentos e ângulos de câmara.

²³ Na sua obra, *A Imagem-Movimento* (1986), Gilles Deleuze distingue três categorias de imagem: a imagem-acção, a imagem-percepção e a imagem-afecção.

- Cor

A cor é um dos elementos mais mencionados nos estudos sobre os filmes da Disney. Este é descrito como um elemento essencial, na medida em que pode contribuir para a criação de um determinado ambiente e fornecer importantes dados acerca da posição das personagens na história. Este é um elemento que, neste caso, tem uma importância comparável à da iluminação em filmes não animados. Ao contrário destes, em que o cineasta manipula a cor ao colocar certos elementos no cenário, na escolha do guarda-roupa e através de filtros, o animador tem total liberdade de escolha, podendo alterar os tons até ao mais ínfimo pormenor, o que se traduz num total controlo do cenário, do ambiente estabelecido e até da caracterização das personagens.

- Som

A banda sonora é apontada como um dos grandes pontos fortes de *Beauty and the Beast*. A Disney, em geral, costuma dar grande importância ao aspecto musical dos seus filmes, como já foi mencionado. O filme segue uma norma de som diegético, com dobragem pós-sincronizada, pelo que apenas as exceções a esta regra serão assinaladas. A principal atenção será para a música e o modo como intervém na narração.

Aumont e Marie (2001) destacam quatro funções dramáticas e estéticas da música num filme que serão tidas como orientação na análise: “ilustração ou criação de uma atmosfera correspondente à situação dramática (...); estruturação da montagem audiovisual (...); efeito de pleonismo ou de contraponto (...); efeito de identificação e de reconhecimento.” (p.205)

- Mise-en-scène

Os elementos colocados em cena podem ter relevância simbólica, pelo que a sua descrição é importante, por exemplo, para entender em que ambiente decorre a cena ou que metáforas visuais são utilizadas para transmitir determinada mensagem.

A segunda grelha de análise, por sua vez, diz respeito aos aspetos narrativos do filme. Para a construção desta grelha, a referência foi o estudo de Johnson e Holmes (2009) acerca das principais mensagens transmitidas pelos filmes do género “comédia romântica”, com foco nos filmes realizados em Hollywood. Neste estudo, os autores apontam alguns modos de expressão de amor nas comédias românticas que analisaram, nomeadamente a ação/gestos afetivos, o compromisso e o conflito. A ação/gestos afetivos foi dividida em três categorias, distinguindo-se o afeto físico do

afeto verbal e separando ainda destas as atitudes em relação ao ser amado. As restantes categorias, nomeadamente as regras sobre o modo romântico de agir, a projeção de ideais românticos e desejos futuros, os sintomas de enamoramento e as crenças e definições de amor romântico, foram criadas com base no enquadramento teórico e nas várias teorias que reúne. Foi ainda tido em conta o discurso falado ou cantado e as personagens presentes em cada cena, estas últimas como dados de referência.

Assim, os seguintes são os aspetos que constam da segunda grelha.

- Personagens presentes

Este é um dado de referência, que serve para entender quais os intervenientes numa sequência em particular. A presença ou não de outros e sua possível intervenção no desenlace da história é importante para entender se o amor romântico é realmente contado como uma “história a dois” ou é vivido por outras personagens da história.

- Discurso falado/cantado

Aquilo que as personagens dizem ou cantam, quer seja diretamente ou como expressão de um pensamento que os artistas acharam relevante que ouvíssemos, dá-nos importantes informações acerca das suas crenças, expectativas e sentimentos. É de realçar a importância de entender se a expressão dos sentimentos em discurso direto é privilegiada ou outros recursos são usados com maior frequência para expressar o amor romântico.

- Compromisso

O estabelecimento de um compromisso, mais do que um indício de interesse, é uma promessa prestada ao parceiro, uma projeção no futuro da ligação estabelecida. O modo de compromisso tradicionalmente privilegiado é o casamento, mas serão considerados outros. É particularmente importante ter este aspeto em conta, uma vez que é apontado como o dado que falta ao amor romântico para se tratar de um amor completo, segundo Stenberg. Fornecerá, assim, dados importantes relativamente ao tipo de amor representado no filme.

- Conflito

A presença ou não de situações de conflito é também um dado importante para entender de que modo a relação é representada. Johnson e Holmes (2009) mencionam a ausência de conflito como responsável por uma exposição das relações românticas como algo ideal e irrealista. Deste modo, a presença ou não de conflito

será indicadora de uma representação idealista ou não. Este “conflito” poderá também indicar situações externas adversas à relação, obstáculos que tradicionalmente serviriam para intensificar ainda mais a paixão. Esta é outra premissa a testar através deste parâmetro.

- Afeto físico

As manifestações de afeto físicas fornecem importantes dados acerca do quão “terrena” é a relação. Na época retratada no filme, as manifestações públicas de afeto não só eram mal vistas como podiam ser interpretadas como um desrespeito pelo amor a Deus, a entidade que devia ser amada acima de todas as coisas. Assim, poderemos averiguar se a representação recai sobre uma ideia de amor divino ou se não exclui a ligação física. Há que ter em conta, no entanto, que este se trata de um filme para crianças, pelo que será de esperar que as manifestações físicas de afeto sejam mais contidas do que em filmes dirigidos a um público mais maduro.

- Afeto verbal

Ainda na época que o filme trata, as paixões eram sobretudo expressas através de cartas ou de obras de arte, como poemas, cantados ou não, e populares romances. Importa entender qual o registo que predomina, o verbal ou o físico.

- Regras sobre o modo romântico de agir

Se anteriormente existiam regras claras de conduta no que dizia respeito ao ato da corte, atualmente fala-se numa confusão generalizada. Uma vez que oficialmente já não são impostos padrões, a incerteza e as más interpretações do comportamento do outro podem dominar. O objetivo é portanto, averiguar se esta confusão existe ou se, por outro lado, há regras definidas quanto ao modo de conquistar alguém.

- Projeção de ideais românticos e desejos futuros

Johnson e Holmes (2009), num estudo acerca das crenças e expectativas das pessoas relativamente ao amor romântico, identificaram quatro aspetos essenciais indicadores da sua idealização: o amor à primeira vista, a idealização do outro, a ideia de alma gémea (*one and only*) e a de que o amor conquista tudo. Com estes quatro parâmetros em mente, serão anotadas as crenças e desejos expressos pelas personagens acerca do amor romântico ou do parceiro que gostariam de ter.

- Sintomas de enamoramento

Fisher (2008) e Amado (2010) nomeiam alguns sintomas que poderão indicar que uma pessoa se está a apaixonar por outra, nomeadamente a obsessão, a

focalização no ser amado, o desejo de fusão emocional, a readaptação de estilos de vida, a euforia, a dependência, a união física, o “efeito lentes cor-de-rosa” e, por vezes, o sofrimento. Ao registar alguns destes sinais, poderá ser previamente feito um confronto entre o ponto de vista científico e a representação no filme.

- Atitudes em relação ao ser amado

A maneira como o apaixonado se dirige ao ser que ama é decisiva na classificação do tipo de amor representado e fornece ainda dados acerca da idealização ou não desse ser.

- Crenças e definições de amor romântico

As opiniões expressas pelas personagens ou os ideais tornados claros através das suas atitudes podem ser indicadores das posições assumidas por elas relativamente ao amor. Este será um dos modos de entender qual a mensagem predominante acerca daquilo que o amor romântico é.

5. Técnica de análise de dados

A técnica escolhida para a interpretação dos dados recolhidos foi a da análise de conteúdo. Manuela Penafria (2009) descreve-a como aquela que trata o filme como um relato, com um tema principal a ter em conta. A adoção desta técnica implica uma descrição pormenorizada do filme e um sistema de codificação/categorização que permita ao investigador aplicar um processo inferencial, isto é, estabelecer relações entre os dados recolhidos e proposições consideradas verdadeiras. (João Amado, 2000)

Com base na grelha de análise, os dados recolhidos foram organizados em categorias. Houve, a princípio, uma tentativa de estabelecer as categorias previamente, com base nos estudos de Johnson e Holmes (2009) acerca de comédias românticas, no de Sprecher e Metts (1999), sobre a idealização do amor romântico em filmes, e na investigação relativamente aos tipos de amor, de Stenberg (1998). Contudo, dada a natureza exploratória do estudo, chegou-se à conclusão de que seria mais interessante manter a categorização em aberto. Efetivamente, a falta de um estudo prévio que pudesse servir de modelo a esta investigação foi decisiva. Apesar de os estudos mencionados não terem sido adotados como modelo para a criação de categorias, assumem um papel preponderante na discussão dos resultados obtidos, podendo servir de contraponto ou suporte à informação.

6. Resumo dos procedimentos

Uma vez esclarecidos os objetivos do estudo e escolhido o seu objeto de análise, o primeiro passo consistiu na escolha das cenas do filme em que se registasse alguma manifestação de amor romântico, quer através do contacto físico como da expressão de sentimentos, e momentos em que este fosse endereçado indiretamente. Embora nem sempre tenham como foco o amor romântico, foram também incluídas as cenas representativas da relação entre Gaston e Belle de modo a entender as diferenças entre a ligação entre eles e a afinidade entre Belle e o Monstro.

Seguidamente, estes momentos foram descritos, seguindo as indicações da grelha de análise previamente construída. Foram recolhidos elementos que permitissem descrever o ambiente, as atitudes e as próprias personagens para que, no momento seguinte, fosse possível organizar esses dados, tendo como referência a informação já recolhida acerca do tema.

Na fase seguinte, procurou-se organizar os dados das categorias apresentadas, informação esta posteriormente discutida e posta em confronto com as conclusões de outros estudos adjacentes.

CAPÍTULO III. ANÁLISE DE RESULTADOS

Após a visualização repetida das vinte sequências escolhidas²⁴, cada uma das categorias previamente apresentada foi analisada, tendo em vista responder às questões centrais deste estudo. Procurou-se identificar padrões no que diz respeito ao tratamento audiovisual das cenas escolhidas e examinar o teor das mensagens transmitidas em *Beauty and the Beast* (1991) acerca do amor romântico.

As vinte sequências do filme em análise foram selecionadas com base na sua relevância relativamente ao tema do amor romântico. Cada uma delas é nomeada e descrita brevemente no quadro 1. A sua distribuição no filme é também representada numa linha de tempo.²⁵

Sequência	Ação
1. Prólogo	É introduzida a história do Príncipe e são dadas a conhecer as razões por que foi transformado em Monstro, assim como as condições impostas para que o feitiço seja quebrado.
2. Livro de Belle	Este é um aparte que decorre durante a apresentação de Belle e da Vila onde mora. Belle senta-se numa fonte e fala da parte do livro em que a protagonista conhece o “príncipe encantado”, atalhando que se trata da sua parte favorita.
3. Descrição de Gaston	Também durante a sequência musical de apresentação de Belle, Gaston é introduzido ao espectador e anuncia que a escolheu como sua futura esposa. LeFou e as três Bimbettes aparecem pela primeira vez.
4. Conversa entre Belle e Gaston	Gaston dirige-se a Belle, na tentativa de a impressionar. Critica o seu hábito de ler e convida-a a ir ver os seus troféus, na taberna, o que ela recusa. As Bimbettes ouvem a conversa e LeFou junta-se a Gaston e Belle no final, antes de ela ir a correr para casa no seguimento de uma explosão.
5. Descrição de Gaston por Belle	Em casa, Belle fala com o pai acerca de Gaston e confessa que acha que as pessoas na Vila a acham estranha.

²⁴ Anexo VI para consulta do registo de dados completo (pág.141)

²⁵ Anexo IX (pág.250)

6. Pedido em casamento de Gaston a Belle	Gaston dirige-se a casa de Belle quando ela se encontra sozinha para pedi-la em casamento. Leva consigo uma comitiva que trata previamente de todos os preparativos para a cerimónia, mas acaba por ser rejeitado por Belle e humilhado publicamente.
7. Monólogo de Belle	Depois de Gaston sair, Belle reforça a sua aversão a casar com ele e revela aquilo que realmente deseja da sua vida.
8. Primeiro encontro do Monstro e Belle	Belle chega ao castelo à procura do pai, Maurice. Lumière e o Relógio, na sombras, guiam-na secretamente até às masmorras, onde ele se encontra. O Monstro descobre-os e Belle oferece-se para ficar no castelo no lugar de Maurice. O Monstro concorda e, seguindo os conselhos de Lumière, guia Belle até um quarto e obriga-a a juntar-se a ele mais tarde para jantar.
9. Lamento e plano de Gaston	Nesta sequência estão incluídos dois excertos: um que antecede o número musical “Gaston” e outro que o finaliza, após a expulsão de Maurice da taberna. No primeiro, LeFou tenta animar Gaston, que não consegue recuperar depois da rejeição de Belle. No segundo, Gaston confia um plano a LeFou e convence-se novamente de que afinal conseguirá casar com Belle.
10. Recusa de Belle	O Monstro é preparado por Lumière e Mrs. Potts para receber Belle para jantar, mas perde o controlo quando o Relógio o informa de que ela se recusa a juntar-se a ele. Corre para a porta do seu quarto, grita com ela e ameaça derrubar a porta. Mesmo após algumas tentativas de ser delicado, a resposta dela continua a ser negativa, pelo que ele corre de volta para a Ala Oeste onde, através do espelho, vê que ela não está disposta a dar-lhe qualquer oportunidade. Conclui tristemente que não vale a pena.
11. Lumière	Belle sai do seu quarto sorrateiramente enquanto Lumière, que devia estar de vigia, está distraído a namoriscar com Babette.
12. Ala Oeste	Belle sobe à Ala Oeste e encontra o quadro rasgado do Príncipe e a rosa encantada, na redoma. É surpreendida pelo Monstro, que a apanha em flagrante e a manda ir embora, furioso. Belle sai a correr do castelo,

	explicando a Lumière e ao Relógio que não pode ficar, independentemente da sua promessa.
13. Monstro salva Belle	Durante a sua fuga, Belle e Phillippe param no meio da floresta, mergulhada em noite escura. Uma alcateia cerca-os. Após alguns momentos, o Monstro aparece e envolve-se numa luta física com os lobos. Consegue afastá-los mas cai na neve, fraco e magoado. Belle leva-o de volta para o castelo, onde trata das suas feridas e agradece-lhe por ter salvado a sua vida.
14. Aproxima ção de Belle e Monstro	O Monstro decide fazer algo por Belle e Lumière aconselha-o a levá-la à biblioteca do castelo. Este momento marca um ponto de viragem da relação entre eles, que já não se dirigem um ao outro de maneira hostil. Vemo-los a partilhar uma refeição e no jardim, a alimentar os pássaros e brincar na neve. Em voz-off, ouvimos a voz de Belle a admitir que vê nele algo novo e a do Monstro a reparar que ela o olha de um modo diferente. Os serventes observam a crescente proximidade entre os dois com satisfação.
15. Baile	O Monstro é preparado para um jantar formal com Belle. Lumière dá-lhe conselhos. Mrs. Potts canta o tema principal do filme enquanto Belle e o Monstro jantam ao som de música e à luz das velas. Ela puxa-o para dançar e ambos rodopiam no salão de baile.
16. Partida de Belle	Belle e o Monstro conversam na varanda e ela confessa estar feliz mas desejar ver o seu pai novamente. O Monstro leva-a à Ala Oeste e dá-lhe o espelho para que consiga ver Maurice. Quando ela constata que o pai está sozinho e doente, o Monstro liberta-a para que ela o possa ir ajudar. Depois de Belle sair, ele confessa ao Relógio que a ama. Noutra divisão, os serventes comentam a situação e Chip separa-se do grupo sorrateiramente.
17. Segundo pedido de Gaston	Após Maurice ser apreendido pelos funcionários do manicómio, Gaston oferece-se para desfazer o mal entendido se Belle aceitar casar com ele. Ela recusa novamente a sua proposta e tenta explicar à população que o pai não é louco ao mostrá-lo através do espelho. Contudo, Gaston volta a virar a situação a seu favor, ao convencer os habitantes de que deverão matar o Monstro.

18. Confronto Gaston e Monstro	Gaston chega ao castelo e encontra o Monstro num quarto, isolado. Ataca-o e ele não oferece resistência até ver que Belle voltou. Ambos travam uma luta violenta que o Monstro acaba por ganhar. O Monstro tem a possibilidade de matar Gaston, mas decide poupar-lhe a vida. Contudo, Gaston aproveita um momento de distração do Monstro para o apunhalar pelas costas, mas desequilibra-se e cai para a sua morte.
19. Morte do Monstro	Belle consola o Monstro, na varanda da Ala Oeste, à medida que este vai perdendo forças. Ele acaba por não resistir. Os serventes observam.
20. Quebra do feitiço	Quando o Monstro desfalece, a última pétala da rosa cai. Inicia-se a sua transformação em Príncipe, perante o espanto de Belle. Ela hesita a princípio mas, quando o reconhece, trocam um beijo que dá início à transformação do castelo. Os serventes voltam à sua forma humana e o casal dança novamente no Salão, perante o pai de Belle e uma vasta audiência.

Quadro 1. Descrição das sequências analisadas

A análise está dividida, tal como nas tabelas iniciais, em aspetos técnicos e aspetos narrativos. Cada uma destas grandes categorias serve, à partida, propósitos distintos, visto que se espera que os aspetos técnico-cinematográficos respondam à primeira pergunta (De que modo são utilizados os recursos audiovisuais na representação do amor romântico?) e os aspectos narrativos forneçam dados úteis para o esclarecimento da segunda (Quais as mensagens promovidas pelo filme *Beauty and the Beast* (1991) relativamente ao amor romântico?). Contudo, esta divisão não é fixa, pelo que os conteúdos expressivos das mensagens poderão ser referidos na discussão dos aspetos técnicos, assim como os recursos audiovisuais poderão estar contemplados na reflexão acerca das expressões simbólicas.

1. Aspetos técnicos

a. Duração

Algumas das sequências escolhidas correspondem a momentos narrativos completos, como é o caso da sequência número vinte, que representa o décimo segundo momento narrativo (retorno com o elixir) ou a sequência número um, que

diz respeito ao prólogo completo.²⁶ Outras, contudo, são excertos, como a sequência número dois, mais curtos e tirados de um determinado contexto, neste caso, a sequência musical de *Belle*.

Em termos globais, existe uma diferença muito significativa na duração de cada momento narrativo. Cerca de um terço do filme é dedicado à apresentação das personagens, dos seus problemas, sonhos e ambições, assim como à introdução do tema principal. Existe um grande investimento na caracterização de cada personagem, particularmente a de Belle e a de Gaston. O Monstro é apresentado de uma forma ligeiramente diferente, talvez por ser a personagem que sofre mais alterações ao longo do filme, tanto a nível emocional como físico.

O primeiro passo para a resolução do problema principal de *Beauty and the Beast* só é dado quando já passaram mais de quarenta minutos de filme, no momento em que Belle e o Monstro parecem começar a entender-se finalmente. A grande cena de ação, por sua vez, que consiste no confronto entre Gaston e o Monstro, dá-se apenas quando faltam menos de dez minutos para a conclusão do filme e não dura mais do que três minutos. Já a resolução dá-se exatamente nos últimos quatro minutos. Esta distribuição de tempo é, de resto, a mais comum em filmes de Hollywood.

As sequências analisadas somam um total de cerca de quarenta e dois minutos de filme, o que significa que, em cerca de oitenta e quatro minutos de história (duração da versão original, sem a sequência musical *Human Again*), metade do tempo é ocupado com cenas e episódios considerados relevantes, neste estudo, para a representação de amor romântico.

O registo da duração de cada sequência serve não só de dado de referência como possibilita a reflexão acerca do ritmo de cada uma delas. Na maioria das cenas, registou-se uma média de duração de cada plano entre os três e os seis segundos. As exceções são as sequências dois (dez segundos), cinco e sete (sete segundos), dezassete e dezoito (dois segundos) e vinte (oito segundos).

A sequência número dois destaca-se como aquela cujos planos têm a média de duração mais alta. Esta é uma sequência muito curta e tirada do contexto de todo o número musical de apresentação. Contudo, este dado não justifica a sua fuga à norma, já que a sequência onze, igualmente curta e tirado do seu contexto, encaixa

²⁶ Anexo IV, Divisão d' *A Bela e o Monstro* em unidades de sentido (pág.135)

no intervalo mais comum. Na sequência dois, os planos são mais longos do que no resto de todo o número musical, quebrando assim o ritmo por breves momentos. Até ao momento, os espectadores tinham ouvido os outros habitantes a descrever Belle como uma rapariga estranha e intrigante mas, nesta parte em particular, ouvimo-la a descrever um dos seus maiores desejos ou idealizações por intermédio de um livro. O plano de pormenor em que o próprio livro é mostrado é particularmente longo, o que revela a sua importância simbólica.

A sequência cinco destaca-se igualmente por ter planos longos e ser curta. Uma vez mais, esta é uma sequência dedicada às preocupações de Belle que, em conversa com o seu pai, expressa o modo como se sente na Vila. Fala também sobre as razões por que Gaston não é “para ela”, o que contribui para a caracterizar. A sequência sete, maior que as anteriores, é outro exemplo de um momento de reflexão, em que Belle confessa o que realmente deseja.

Regista-se, então, um padrão nestas sequências: as três representam momentos de introspeção, em que a protagonista confessa os seus mais profundos desejos e receios. Esta quebra não se dá, contudo, nem nas sequências românticas entre Belle e o Monstro, nem naquelas em que Gaston tenta convencer Belle de que ele é o melhor partido da Vila.

Há ainda outra sequência que se destaca pela longa duração de planos, mas provavelmente por razões diferentes, mais práticas do que simbólicas. A sequência vinte, correspondente aos momentos finais do filme, foi uma das últimas a ser feita pelos animadores de *Beauty and the Beast*. Os autores tiveram dificuldades em cumprir os prazos de conclusão do filme, que se tornaram mais apertados após o insucesso de projetos anteriores. Havia ainda a pressão por parte dos estúdios em cumprir a promessa apresentada por Katzenberg, na altura CEO da Disney, de lançar um novo filme todos os anos. Posto isto, a falta de variedade de planos neste final é consequência, muito provavelmente, da escassez de tempo. Esta é também a razão para a cena final, em que Belle e o Príncipe dançam no salão, ser uma “reciclagem” de uma cena semelhante do filme *A Bela Adormecida* (1959), em que Aurora e o Príncipe Filipe também dançam no salão do castelo.

As sequências dezassete e dezoito também constituem um desvio à norma, ao registar uma duração média de planos inferior a três segundos. Ambas representam duas das cenas mais violentas do filme: a dezassete por representar a desvinculação definitiva de Belle e de Gaston, que culmina quando ela o chama de monstro, e a

dezoito, por ser a cena de confronto entre Gaston e o Monstro, que resulta na morte do primeiro.

Existem, portanto, diferenças significativas no que diz respeito ao ritmo das cenas. Tal como a norma, as cenas de ação e de confronto têm tendência a ser mais aceleradas. Contudo, ao contrário do que se esperava, as cenas românticas partilhadas com o Monstro não se destacam de modo algum em termos de ritmo. Pelo contrário, encaixam-se perfeitamente nas restantes. Há, contudo, uma clara demarcação das cenas em que Belle expõe os seus sentimentos individualmente, em que as durações dos planos são mais longas.

b. Escala de Planos

A análise da escala de planos utilizada nas várias cenas fornece informações importantes não só no que diz respeito à relação da personagem com o espaço e o contexto em que a ação se desenrola, como ajuda o espectador a entender as relações entre as personagens.

Nota-se uma clara predominância dos planos gerais na maioria das sequências analisadas – em catorze, os planos gerais são a escala mais utilizada, num total de vinte sequências. Esta utilização do plano geral está relacionada não só com a sua função habitual de estabelecer um contexto histórico-social mas também com a intenção de espelhar as emoções das personagens principais. Vejamos, primeiramente, as exceções: as sequências quatro, cinco, dez, dezasseis, dezassete e dezanove.

A sequência quatro consiste no primeiro diálogo que testemunhamos entre Belle e Gaston. Tratando-se precisamente de uma conversa, o foco está inteiramente nas duas personagens e na maneira como interagem, pelo que a escala que predomina é a do plano americano. Dá-se pouca importância ao cenário, de tal modo que não se vê outras atividades a decorrer no fundo, à exceção da explosão vinda da casa de Belle, no final. Esse é, aliás, o único plano, a par do de Gaston e LeFou, em contracampo, em que há uma maior profundidade de campo.

O facto de a cena estar montada numa lógica de campo – contracampo é indicador da distância entre Belle e Gaston. Belle é posta de um lado, com a sua própria casa como fundo, e Gaston do lado oposto, tendo como cenário a Vila, num *medium long shot*. Não só dá a entender que há uma grande distância física entre eles

como o facto de estarem em cenários distintos pode suscitar a leitura de que eles pertencem a mundos diferentes.



Figura 1. Belle e a sua casa como fundo



Figura 2. Gaston e LeFou em contracampo, Vila como fundo

Os únicos *close up* desta cena são de Gaston. Esta sequência vem no seguimento da sua caracterização durante a música inicial, *Belle*. De certo modo, os olhos estão virados para Gaston porque, além de o espectador já saber quais são as suas intenções relativamente a Belle e não ter ainda qualquer informação clara quanto ao que ela sente, esta cena caracteriza mais a personagem de Gaston do que a de Belle. O foco está na sua atitude, na iniciativa que ele toma em abordá-la e o modo como o faz, mais do que em Belle, que se limita a reagir.

A sequência cinco, pelo contrário, foca a atenção do espectador em Belle, que fala com o pai acerca de Gaston e da sua posição na Vila. A prioridade passa a ser entender o que ela sente, sendo de pouca importância aquilo que o pai está a fazer. Predominam os *medium close up*.

Outra sequência em que estes imperam é a dez, na qual Belle recusa perentoriamente jantar com o Monstro. Contudo, esta sequência tem igualmente muitos planos gerais que, se forem tidos em conta em conjunto com os *medium long shots*, ultrapassam largamente os *medium close ups*. Há, aliás, uma grande variedade de planos nesta sequência, desde *extreme close ups* a *very long shots*, variedade esta que é comum em grande parte dos momentos do filme analisados. Os grandes planos são sobretudo do Monstro e de Lumière: o primeiro ilustra a sua confusão e falta de tato quanto ao modo como deve dirigir-se a Belle; o segundo estabelece o contraste, visto que detém uma expressão tranquila e confiante, de quem sabe claramente o que está a fazer.

Uma sequência que contrasta com a quarta, em que se entende o tipo de relação entre Gaston e Belle, é a décima sexta. Nesta, o Monstro liberta Belle para

que ela possa cuidar do pai. Nesta altura, torna-se claro que existe proximidade entre os dois protagonistas, sendo frequentemente usados os *close ups*, o que anula não só a distância entre eles como a de cada uma das personagens em relação ao espectador. Este é um momento chave da relação entre eles, uma vez que ficamos a saber que o Monstro ama Belle, não só porque ele o confessa ao Relógio mas também porque a liberta por achar que é isso que a faz mais feliz, remetendo o seu próprio bem-estar para segundo plano. Outro momento em que predominam os *close ups* é a cena dezanove, que consiste naquele que poderia ser o último diálogo entre Belle e o Monstro e em que presenciamos a maior proximidade física entre os dois até ao momento.

Estão aqui em comparação duas sequências muito diferentes: a quarta equivale ao primeiro encontro que presenciamos entre Belle e Gaston e a décima sexta e décima nona correspondem a uma fase mais avançada da relação entre Belle e o Monstro. Contudo, mesmo quando o Monstro parecia um candidato igualmente indesejável para Belle, são usados planos mais aproximados e em que ambos se encaram de frente. Um dos exemplos está na sequência treze quando, mesmo a meio de uma discussão, eles estão muito próximos.

A última exceção é a sequência dezassete, também predominantemente constituída por *close ups*. Curiosamente, esta é uma sequência curta, partilhada por Gaston e Belle. Apesar do uso de *close ups*, que foram acima apontados como possíveis indicadores de uma grande proximidade entre as personagens representadas, esta intimidade imposta por Gaston, que a puxa para si, não é bem aceite por Belle, que o afasta rapidamente. Grande parte dos *close ups* são, tal como na sequência quatro, dedicados a Gaston, e informam-nos acerca das suas verdadeiras intenções, mesmo que ele não as profira em voz alta.



Figura 3. Belle e Monstro, grande plano (sequência 13)



Figura 4. Belle e Gaston, plano médio (sequência 17)

O desagrado de Belle é sublinhado através da escolha de planos, quando a sua acusação de o verdadeiro monstro ser Gaston é filmada num *extreme close up*. Existe, aliás, uma quantidade significativa de *extreme close ups* ao longo do filme, sobretudo de Belle e do Monstro. No caso de Belle, eles são aplicados sobretudo em cenas em que a personagem está assustada, como a primeira vez que vê o Monstro ou quando entra na Ala Oeste às escondidas. Esta escolha é aliada a outros recursos frequentemente empregues em filmes de terror, como o *dolly zoom*, ou efeito “Vertigo”, e o recurso à montagem em campo – contracampo, que ajuda à criação do suspense.

Um dos *extreme close ups* com grande importância simbólica no filme é o dos olhos do Príncipe. Vemo-los no quadro, que Belle encontra na Ala Oeste, mas também em várias cenas em que os olhos do Monstro estão em destaque. Eles são o elemento de ligação entre o Monstro e o Príncipe, o que permite a Belle reconhecê-lo mesmo depois da sua completa transformação física.

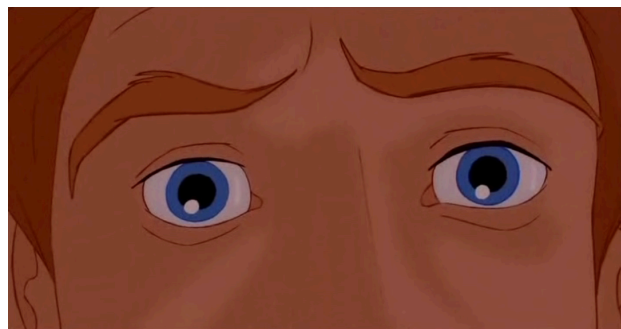


Figura 5. *Extreme close up* olhos do Monstro (sequência 8) Figura 6. *Extreme close up* olhos do Príncipe (sequência 20)

Belle e Gaston têm também *extreme close ups* com importância simbólica. No caso de Belle, os seus olhos têm destaque na primeira vez em que ela vê o Monstro e quando ela vê o quadro da Ala Oeste. Embora o *extreme close up* não se repita na cena final, a sua expressão é a mesma. Os olhos de Gaston estão também em destaque por breves segundos, durante a sua queda no precipício. Apenas por segundos, consegue ver-se duas caveiras brancas nas suas pupilas. Os autores esclareceram, depois do lançamento do filme, que esse pormenor foi acrescentado para que não restassem dúvidas de que a queda de Gaston era fatal.

A escala de planos predominante na maioria das sequências analisadas é, contudo, o plano geral. Esta tendência regista-se, ao contrário do que se esperava, mesmo nas cenas de maior proximidade entre Belle e o Monstro, como a do baile (sequência quinze). Mesmo em sequências especificamente escolhidas como

relevantes na representação do amor romântico, há uma grande quantidade de planos gerais.

Apesar de os cenários serem muito ricos e de os autores terem, inclusive, viajado até França com o intuito de serem capazes de reproduzir com maior rigor o ambiente da região, julgo que a escolha dos planos gerais está pouco relacionada com a preocupação com o rigor histórico ou o elogio à arquitetura francesa medieval. Ao longo do filme, como voltarei a argumentar quando analisar a *mise-en-scène*, os cenários funcionam como um espelho do interior da personagem em foco. Penso que esta será a principal razão que justifica a existência de tantos planos gerais.

Um dos exemplos de como o cenário ilustra os sentimentos das personagens é a transformação do castelo, que acompanha a do Monstro. Os anjos transformam-se em demónios, muitos deles de joelhos, como se estivessem em penitência, tal como o próprio Monstro. Outro é o estado do tempo, que ilustra o dramatismo de várias cenas: quando Belle e o Monstro brincam no jardim, o céu está azul e o sol brilha, mas quando Gaston e o Monstro lutam, é de noite, o céu está carregado de nuvens, chove e troveja. A maior parte do filme passa-se num reino onde magicamente a atmosfera corresponde ao estado de espírito ou dilema moral dos protagonistas. O facto de as personagens serem postas em cenários tão grandiosos pode ser ainda um indicador da sua pequenez e vulnerabilidade perante a situação, o ambiente mágico ou até mesmo o destino.

O cenário é, pois, muito rico em pistas de interpretação da cena e em objetos simbólicos que refletem o carácter da personagem e/ou o seu estado de espírito. Alguns dos elementos simbólicos são também reforçados através de planos de pormenor, empregues com alguma frequência ao longo do filme.

Um deles é o livro de Belle, que é um elemento chave para entender os sonhos e ambições da personagem. A rosa aparece também várias vezes ao longo do filme e funciona quase como uma ampulheta, que lembra o Monstro não só da maldição que caiu sobre ele como também do tempo que lhe resta para a tentar inverter. O espelho, tal como a rosa, é um dos elementos da história original e tem nele inscrito uma flor-de-lis, símbolo que também está espalhado em vários sítios do castelo. As botas de Gaston aparecem também várias vezes em destaque, primeiro em cima do livro de Belle e depois atiradas por ela pela porta da frente. As mãos e depois garras do Monstro são também filmadas ao pormenor, assim como as pétalas de dente de leão, que voam das mãos de Belle no seu monólogo.

A escala de planos escolhida nas diferentes cenas aponta para uma certa distância mantida entre Belle e Gaston desde o início, ao contrário da proximidade que mantêm com o Monstro. Esta informação é fornecida através do uso de planos médios/americanos nas cenas partilhadas com Gaston e de planos mais apertados nas cenas com o Monstro. Os *extreme close ups* e os planos de pormenor são empregues com regularidade para chamar a atenção do espectador para elementos simbólicos importantes que se repetem ao longo de todo o filme. A exceção à regra geral está no uso de planos gerais, que não se limitam a situar a personagem num determinado ambiente mas que refletem também os sentimentos dos protagonistas.

c. Ângulos de Câmara

A escolha dos ângulos de câmara, no caso de *Beauty and the Beast*, tem particular importância no que diz respeito à caracterização das personagens, sendo Gaston o caso mais singular.

O que distingue Gaston do resto das personagens é a consistência dos planos em que é representado. Belle, por exemplo, é várias vezes desenhada em plano picado, sobretudo em situações vulneráveis, como quando vê o Monstro pela primeira vez. Contudo, surge também em vários planos contrapicados, como é o caso da sequência sete, quando expressa os seus desejos, e da sequência dezoito, quando entra no castelo montada no seu cavalo para tentar chegar ao Monstro e Gaston.

O mesmo acontece no caso do Monstro, que é representado em planos contrapicados com muita frequência no início do filme mas que, a partir do momento em que salva Belle, surge várias vezes em picado. Quando Gaston irrompe na divisão do castelo onde ele se encontra e inicia a luta, chega a ser mostrado numa posição muito vulnerável e indefesa, apesar de ter vantagem física sobre o oponente.

Gaston, por sua vez, é geralmente desenhado em contrapicado. Este poderia ser simplesmente um indicador da sua diferença de alturas em relação a Belle e à maioria das personagens. Contudo, o Monstro, também mais alto que Belle, aparece mais frequentemente ao nível dos olhos ou até mesmo em plano picado, como foi referido.



Figura 7. Plano contrapicado de Gaston (sequência 4)



Figura 8. Plano ao nível dos olhos do Monstro (sequência 8)

A representação de Gaston desta forma contribui para a construção da sua imagem de vilão, que encara os outros como meios para atingir o seu fim. Contribui também para o espectador o ver como alguém poderoso e potencialmente ameaçador.

Uma das poses dominantes de Gaston e que se repete em vários momentos do filme consiste na sua representação de costas para a câmara, sendo visíveis apenas as suas botas e pernas, em plano contrapicado. Há algumas variações deste plano, nomeadamente o primeiro da sequência quatro, na altura em que Gaston surge à frente de Belle, também de costas e de queixo erguido. Esta pose acarreta algo impositivo, quase exibicionista da parte de Gaston, que força a sua companhia a Belle variadas vezes.



Figura 9. Plano de costas de Gaston (sequência 4)



Figura 10. Plano de costas de Gaston (sequência 6)

Os autores recorrem ao plano contrapicado noutras situações, particularmente quando pretendem engrandecer o castelo e reforçar a pequenez das personagens em relação ao espaço, como é o caso da figura catorze. Este recurso reforça a ideia de que todas as personagens se encontram numa posição frágil e torna evidente a presença da magia no castelo, uma força superior que pode alterar o destino de todos. Alguns destes planos surgem também na diagonal e em *extreme long shot*, sendo um dos exemplos paradigmáticos o plano representado na figura doze. Os planos na diagonal, como este, sugerem algo místico, sonhado e desequilibrado.



Figura 11. Contrapicado no corredor da Ala Oeste (sequência 12)



Figura 12. Contrapicado, exterior do castelo, luta entre Gaston e o Monstro (sequência 18)

Com o reforço dos ângulos de câmara, Gaston é caracterizado como uma personagem ameaçadora, ao contrário das restantes. O cenário é apontado, uma vez mais, como elemento essencial para a leitura das cenas.

d. Movimentos de Câmara

O modo como a câmara se move confere uma determinada dinâmica a cada cena afetando-a, nomeadamente, em termos de ritmo, de identificação com a personagem e intensidade ou importância da ação representada.

Nas sequências analisadas, a frequência com que é descrito algum movimento é suficiente para afirmar que a câmara, regra geral, não é estática. É muito comum, ao longo do filme, a câmara seguir as movimentações da personagem em destaque, quer esta mova só um pouco a cabeça, faça um gesto com as mãos ou se desloque um ou dois passos. Estes ajustes são normalmente rápidos e, até à sequência treze, são característicos das cenas que envolvem o Monstro. A câmara não só acompanha os seus movimentos como treme quando a sua voz sobe de volume variadas vezes, o que caracteriza o Monstro como alguém inquieto e impaciente.

Por vezes, a câmara acompanha o olhar da personagem ou faz-nos ver a cena na sua perspetiva. O plano em que Gaston aponta para Belle com a sua arma, por exemplo, é seguido de um movimento muito rápido, da direita para a esquerda, que recoloca o foco nela, que está ao fundo da rua. Neste caso, a câmara circunscreve o mesmo movimento que LeFou terá feito para ver a que rapariga Gaston se estava a referir. Algo semelhante acontece na sequência doze, quando Belle avista o quadro. Por segundos, a câmara aproxima-se lentamente do objeto, tal como Belle, e vê-se o seu braço a tentar reconstituir uma parte do retrato. Logo de seguida, vemo-la a desviar novamente o olhar e assumimos uma vez mais o seu ponto de vista quando vemos a rosa enfeitada. Esta decisão de realização faz com que o espectador seja posto no lugar da personagem. Assim, ainda que saibamos quem é a pessoa no quadro e o que representa a rosa, redescobrimos o espaço através dos olhos de Belle.

Um dos movimentos que foge à norma é o *dolly zoom*, efeito muito utilizado por Alfred Hitchcock nos seus filmes de suspense. É aplicado na sequência oito, quando Belle pede ao Monstro que se ponha debaixo de um foco de luz de modo a ela conseguir vê-lo. O uso deste efeito, embora pontual, reforça a ideia de que *Beauty and the Beast* estabelece um ambiente místico e, por vezes, sinistro.

Uma das inovações d'*A Bela e o Monstro* foi a aplicação de uma técnica de animação digital pioneira, que permitiu aos autores explorarem os movimentos de câmara de uma forma distinta na cena no salão de baile, onde Belle e o Monstro dançam (sequência quinze). Efetivamente, a câmara descreve movimentos amplos, como se voasse pelo espaço, circunscrevendo a maior parte do espaço, desde o teto até ao chão. À medida que Belle e o Monstro dançam, a câmara acompanha-os, descrevendo um movimento circular lento que se repete noutros momentos românticos do filme, nomeadamente na sequência vinte, quando Belle e o Príncipe trocam um beijo, na sequência catorze, e no momento em que a câmara, acompanhando o olhar de Belle, descreve um tilt no sentido ascendente. Há novamente um movimento circular, somente em torno de Belle, na sequência dezasseis, quando ela vê o pai doente no espelho mágico. Este foge à regra ao estar aplicado num momento de amor filial e não romântico.

Os *zoom outs* são repetidamente aplicados para incluir mais personagens no plano e os *zoom ins*, não tão frequentemente, para focar a atenção numa só personagem ou objeto. Mas a utilização mais constante dos *zooms* está relacionada com a introdução de novas ideias. Quando uma personagem introduz uma novidade para o enredo, há um *zoom in* e quando a sua apresentação termina, há um *zoom out*. Esta dinâmica está patente na sequência dois, que começa com um *zoom in*, enquanto Belle explica qual a sua parte favorita do livro, e acaba com um *zoom out*, que pontua o fim deste tema. O mesmo acontece, por exemplo, na sequência cinco, quando Belle explica ao pai que Gaston não é “para ela”. O filme na sua totalidade, aliás, começa com vários *zoom ins*, que puxam o espectador para dentro da história e o aproximam desse mundo, e acabam com um *zoom out* para o vitral da cena inicial modificado, transmitindo uma ideia de ciclo completo.

Os *zoom ins* são ainda empregues nalguns momentos chave no que diz respeito ao amor romântico. Por exemplo, quando Belle declara que ama o Monstro, há um *zoom in* na sua direção (sequência dezanove). O mesmo acontece após a transformação do Monstro em Príncipe (sequência vinte), nos momentos em que Belle procura nele sinais de que ele se trata da mesma pessoa. Mesmo no final, quando Chip pergunta a Mrs. Potts se o Príncipe e Belle irão ser “felizes para sempre”, há também um *zoom in*.

Os movimentos de câmara pontuam, portanto, alguns momentos chave, sobretudo com o recurso aos *zoom ins*, conduzem o olhar do espectador, fazendo-o

por vezes assumir o ponto de vista de determinada personagem, e delimitam pequenas unidades de sentido. Registou-se o movimento circular como um padrão na representação do amor, regra geral, romântico.

e. Tratamento de Cor

As cores escolhidas para cada cena têm grande importância simbólica no filme *A Bela e o Monstro*. Os autores gerem as combinações e estabelecem códigos que contribuem para a criação de determinado ambiente, caracterizar as personagens, os espaços e a relação entre eles.

Os modos distintos como a Vila e o castelo são representados a nível de cor são ilustrativos de como esta pode influenciar a leitura da história e impor um tom à narrativa. A Vila é pintada segundo uma paleta pouco variável, que se baseia sobretudo em tons pastel que incluem o coral, castanho claro, verde seco, cobre e bege. Todos os habitantes e animais seguem este padrão, da roupa aos cabelos, sem que nada destoe. As Bimbettes são um bom modelo, já que se vestem de igual mas de cores diferentes, nomeadamente o coral, o castanho claro e o verde seco. Estas cores contribuem para a criação de um ambiente tranquilo, estável, sem grandes sobressaltos, o que corresponde à descrição de Belle da sua Vila como um sítio sossegado onde os dias são sempre iguais (*“Little town, it’s a quiet village/ Every day like the one before”*).

Todavia, tanto Belle como Gaston destacam-se nesta mancha de cores, por razões distintas. Gaston enverga uma indumentária vermelha, uma cor associada a sentimentos intensos, como a paixão ou a raiva. O vermelho é associado também à violência, algo que é demonstrado na sequência dezassete, quando os membros da Vila que seguem Gaston para verem Maurice a ser levado para um hospício e, pouco depois, o acompanham novamente rumo ao castelo para matar o Monstro, levam consigo tochas que dão à cena um tom avermelhado. O vermelho é também usado no interior do castelo, sobretudo até à sequência treze.

Belle, por sua vez, destaca-se por ser a única a usar azul na Vila. Esta cor assume grande importância por ser a cor que Belle enverga a maior parte do tempo e porque, ao distingui-la do resto da Vila, reforça a ideia de que ela não pertence àquele lugar. Embora seja usada para separar Belle dos restantes, a cor azul não é associada ao conflito. Pelo contrário, sugere segurança, estabilidade e confiança.



Figura 13. Belle, de azul, e Gaston, de vermelho, em destaque

A cor azul está reservada a Belle, ao Monstro e a Maurice. O traje formal do Monstro é azul-escuro, assim como a indumentária que enverga no quadro presente na Ala Oeste. Já Maurice só aparece de azul-escuro na cena final, sendo que até ao momento envergara sempre uma roupa verde-escura.

O azul distingue, assim, as personagens principais, que fogem à norma. Esta ideia é reforçada na sequência catorze, durante a sequência musical *Something There*. O Monstro tenta, sem sucesso, atrair os pássaros, até que Belle o ajuda. É então que um único pássaro se aproxima, hesitante. A sua particularidade é ser azul, ao contrário de todos os outros. Ele, tal como Belle, tomou a decisão de dar uma oportunidade ao Monstro quando mais ninguém estava disposto a fazê-lo.

Ao contrário do que acontecia na Vila, Belle funde-se com as cores dos cenários do castelo, como exemplificado nas figuras 14 e 15, o que sugere que ela encontrou finalmente um sítio onde é compreendida. O mesmo acontece com o Monstro. Estes cenários ilustram ainda a mudança do castelo que, ao longo da história, vai acompanhando as transformações do Monstro.

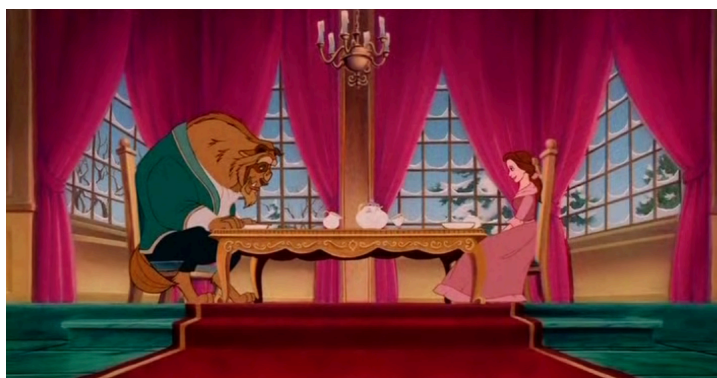


Figura 14. Monstro e Belle numa sala de refeições (sequência 14)

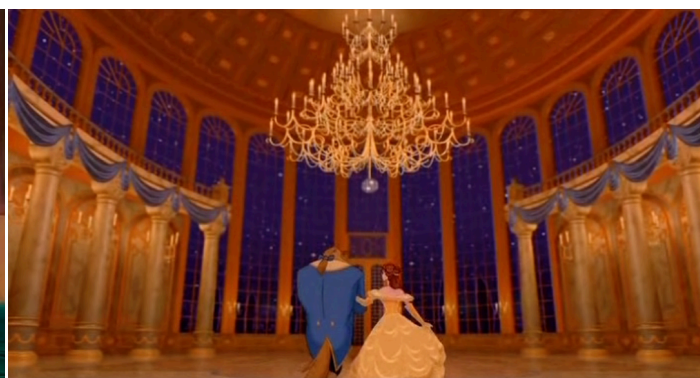


Figura 15. Monstro e Belle no salão de baile (sequência 15)

Quando não está sob o efeito do feitiço, o castelo é branco, com telhados cor-de-rosa e janelas azuis. A partir do momento em que a maldição é lançada, o céu passa de azul claro a cinzento, azul-escuro e preto, cores associadas à criação de uma atmosfera pesada, triste e taciturna. No interior, para além do vermelho já mencionado, predomina o roxo, com uma conotação de mistério e espiritualidade. As outras duas cores que se destacam são o verde fluorescente, que simboliza a magia, e o cor-de-rosa, que representa o amor. O verde está associado ao espelho mágico, que emite uma luz dessa mesma tonalidade quando alguém o consulta. A cor é usada novamente na cena de confronto entre Gaston e o Monstro, através dos raios, o que denuncia a presença da magia, do feitiço a funcionar ou até mesmo do destino a cumprir-se. O mesmo acontece durante a transformação do Monstro, uma vez que a chuva que cai é verde, o que sugere que o cenário escolhido não está tão relacionado com o tempo atmosférico como com, uma vez mais, a exteriorização dos sentimentos das personagens.

Ao longo da sua estadia no castelo, Belle usa tanto o verde como o cor-de-rosa. O vestido rosa que enverga na sequência catorze é, aliás, o mesmo que o Armário sugeriu que ela usasse logo na primeira noite em que chegou ao castelo. A decisão de o usar é indicadora de que ela cedeu relativamente à sua posição inicial de não dar qualquer oportunidade ao Monstro.

A cor contribui, assim, para estabelecer o tom dramático de cada cena, assim como para estabelecer relações de identificação entre as personagens e entre elas e o espaço.

f. Som

Na análise do som aplicado em *A Bela e o Monstro* foram identificadas as quatro funções apontadas por Aumont e Marie (2001). O efeito de pleonasmos é utilizado variadas vezes para pontuar determinadas situações e reforçar ações ou ideias, a quase incessante presença da música ao longo de todo o filme é crucial na criação de um determinado ambiente e existem temas específicos que estão diretamente relacionados com sentimentos ou personagens. A música cumpre ainda um papel de organização de várias sequências.

Muito embora o filme seja composto por muito poucos momentos sem banda sonora, a música que não é cantada existe sobretudo para acompanhar e intensificar o diálogo e as ações e não para se fazer notar. Efetivamente, a música e outros sons

complementares estão sempre em sintonia com o aspeto visual, sendo que em nenhuma das sequências analisadas foi identificado um momento em que o som servisse de contraponto ao que se passava visualmente.

São aplicados vários códigos para orientar o espectador na história. São usados, por exemplo, os tons menores como indicadores de que algo mau irá acontecer, como acontece quando Gaston abandona a casa de Belle e ouve-se uma versão modificada da marcha nupcial. Em momentos importantes, a música tende a sofrer um gradual crescendo, que pode culminar no final da música, como no número musical *Be Our Guest*, ou a meio de um excerto, para acentuar a importância de algo, como quando Belle canta “*I want adventure in the great wide somewhere/ I want it more than I can tell*” (sequência sete).

A música acompanha também os movimentos das personagens, como quando Belle desce as escadas rapidamente, na sequência doze, e no momento em que Gaston cai no precipício. O *mickey mousing* é aplicado em diversas situações, sobretudo para acentuar o efeito cómico. A cena em que Belle atira uma bola de neve ao Monstro (sequência catorze) e se ouve um som que exagera essa ação é um dos exemplos.

O humor é também reforçado através do som em situações como a que sucede à caracterização do Monstro como uma figura do século XVIII, o que o faz dizer que está com um aspeto “estúpido”. Neste caso, o som não é sincronizado com nada em particular mas finaliza a ideia do Monstro e provoca mais facilmente o riso.

A sequência seis é paradigmática no que diz respeito à utilização do som para dar a uma cena um cunho cómico. A escolha dos instrumentos, com destaque para o acordeão e o trombone, remete-nos a um ambiente rural, e o ritmo em que a música é tocada, exageradamente rápido, contribuem para a criação de um ambiente humorístico. Gaston acaba por ser humilhado e ridicularizado sem que o espectador se comova com a situação ou sinta pena da personagem. Já quando o Monstro e Belle estão juntos, são usados vários instrumentos de orquestra, com destaque para os violinos e a harpa, que preparam o espectador para uma cena séria. Existem ainda vários momentos em que se ouve um cravo, instrumento muito popular em França no século XVIII. Na sequência dez, por exemplo, o som do cravo acompanha as tentativas do Monstro em ser um cavalheiro para Belle e, na sequência vinte, são o fundo para a conversa entre o Relógio e Lumière.

Enquanto a música contribui para a antipatia do espectador relativamente à personagem de Gaston, promove a empatia com as personagens de Belle e do Monstro. Ao longo do filme, são repetidos excertos musicais que identificam estas três personagens e dizem algo acerca da sua personalidade. O tema de Belle, cuja faixa sonora tem exatamente o seu nome, descreve-a como uma pessoa suave e delicada, enquanto o tema de Gaston, também homónimo, tem um tom mais fanfarrão, cantado numa voz forte e grave pelo próprio. O Monstro, por sua vez, não tem um tema com o seu nome como Gaston e Belle. Contudo, excertos da música do prólogo, que toca enquanto a sua história é apresentada, são repetidos ao longo do filme e são associados a ele. O tema sugere algo misterioso, complexo e transtornado.

Estes temas são reproduzidos em vários momentos chave da narrativa, sublinhando a importância da situação representada. Isto torna-se claro em sequências como a da Ala Oeste, em que se ouve, primeiramente, o tema do prólogo à medida que Belle tenta desvendar quem é a pessoa no quadro rasgado e, de seguida, o início de *Beauty and the Beast*, quando ela descobre a rosa. Analogamente, na sequência treze, é recuperado um excerto de *Belle* que marca o momento em que ela opta por ajudar o Monstro em vez de fugir. A decisão do Monstro de poupar a vida de Gaston é também acompanhada do tema do prólogo, que quebra o ritmo da música rápida e grave que acompanha a maior parte da sequência dezoito. Estes dois últimos momentos são particularmente importantes por revelarem o carácter das personagens principais em situações decisivas.

Através da repetição destes temas, os autores geram códigos que, consciente ou inconscientemente, guiam o espectador pela narrativa e estreitam a sua ligação com as personagens. A cena de transformação do Monstro é acompanhada por uma faixa sonora que recupera vários temas, nomeadamente o do prólogo, *Belle* e *Beauty and the Beast*, fazendo com que tudo culmine naquele exato momento.

Para além de identificar personagens, certos temas estão associados a determinados sentimentos. *Beauty and the Beast*, música premiada pela Academia como Melhor Canção Original, é o tema que descreve o amor de Belle e o Monstro. A relação entre ambos é ainda o mote de *Something There*, que descreve a evolução dos sentimentos de ambos. Curiosamente, a canção principal do filme, *Beauty and*

the Beast, é cantada por uma personagem secundária, Mrs. Potts, e não pelos protagonistas, como é mais comum na Disney.²⁷

A música assume um papel importante na representação do amor romântico ao contribuir para a criação do ambiente adequado. Lumière menciona-o na sequência quinze, ao garantir ao Monstro que lhe facilitará a tarefa de confessar o seu amor a Belle ao criar ambiente, com música e luz de velas. Para além disso, ela contribui para a estruturação da narrativa, na medida em que funciona como um fio condutor das várias cenas. Coincidentemente, a sequência catorze é, na sua maior parte, orientada pela música *Something There* quase como se esta narrasse os acontecimentos. A aplicação da canção não só facilita a representação da sucessão de tempo em que os sentimentos de Belle e do Monstro começaram a mudar como permite transmitir a mensagem sem que, entre a cena da biblioteca (sequência catorze) e a da varanda (sequência dezasseis), os protagonistas troquem uma única palavra entre si.

A música desempenha, assim, um papel fundamental, ao caracterizar as personagens e contribuir ou não para a identificação do espectador com as mesmas, ao estabelecer um ambiente para cada cena, definindo-as como cómicas, românticas ou assustadoras, e estabelecendo padrões que permitem aos autores jogar com as emoções dos espectadores através de códigos que vão assimilando ao longo do filme.

g. Mise-en-scène

Ao longo desta análise, o cenário e os elementos nele presentes já têm sido apontados como uma parte crucial na leitura d'*A Bela e o Monstro*. Visto tratar-se de uma categoria particularmente ampla em termos de informação, foram criadas quatro subcategorias (época histórica, exteriorização de sentimentos, caracterização das personagens e encenação do amor) que simplificam a organização dos dados recolhidos e sua exposição.

²⁷ Alguns dos exemplos são *Someday My Prince Will Come*, cantada por Branca de Neve (*Branca de Neve e os Setes Anões*, 1937), *So This is Love*, por Cinderela (*Cinderella*, 1950), *Once Upon a Dream*, por Aurora e Filipe (*A Bela Adormecida*, 1959) e *I See The Light*, por Flynn e Rapunzel (*Entrelaçados*, 2010). Há, contudo, uma situação semelhante em *The Little Mermaid* (1989), em que é Sebastian, o caranguejo, quem canta *Kiss The Girl*.

i. Época Histórica

Embora em nenhum momento d'*A Bela e o Monstro* sejam mencionados claramente o espaço e o período histórico em que o filme se insere, existem vários indícios que apontam para a França do século XVIII.

Restam poucas dúvidas de que a história se passa em França, mais concretamente na região da Alsácia, na fronteira com a Alemanha. Para além de as várias inscrições, nas lojas e no livro de Belle, estarem em francês, a maior prova está na cena em que os habitantes da Vila se deslocam ao castelo para matar o Monstro. Os homens cantam: “cinquenta franceses não podem estar errados”. Os autores do filme passaram algum tempo a visitar castelos e paisagens variadas em França antes de desenharem os cenários para *A Bela e o Monstro*. Quanto ao castelo, Glen Keane, animador do Monstro, refere ter sido inspirado no Château de Chambord, na região centro francesa, mas admite também que o objetivo não era captar o estilo de um castelo em particular mas sim encontrar inspiração para desenhar algo novo, único, associado apenas ao Monstro. Alguns dos interiores, aliás, são inspirados noutros edifícios franceses. A escadaria que Belle sobe até à Ala Oeste, por exemplo, é muito semelhante à do Palácio Garnier ou Ópera Nacional de Paris.

Algumas obras de arte foram também fontes de inspiração para a criação de cenários para o filme, com especial ênfase para a obra de Jean-Honoré Fragonard e François Boucher, pintores franceses do século XVIII. A casa de Belle e Maurice é semelhante à do quadro “O Moinho”, de Boucher e, num dos cenários em que Maurice aparece com Phillipe, a caminho da feira, nota-se a inspiração em “A Ponte”, do mesmo autor.



Figura 16. Ponte que Maurice atravessa a caminho da feira



Figura 17. “A Ponte”, de François Boucher

Um dos quadros de Fragonard é ainda reproduzido na sequência quinze. Tem como título “Confissão de Amor” e encontra-se acima da lareira, mesmo a meio do enquadramento.



Figura 18. Sala de Jantar no castelo (sequência 15)



Figura 19. “Confissão de Amor”, de Jean-Honoré Fragonard

A outra referência é a inclusão do quadro “Rapariga com Brinco de Pérola”, que aparece numa das paredes dos corredores do castelo. O quadro é do dinamarquês Johannes Vermeer e a história da obra é desconhecida. O quadro insere-se no estilo barroco que, aliás, é mencionado pela personagem do Relógio. É ele quem refere mais claramente o período em causa ao, durante a visita guiada ao castelo, falar do estilo barroco, rococó e neoclássico, confirmando que o *A Bela e o Monstro* se passa, de facto, por volta do século XVIII. Coincidentemente, esta é a época do nascimento do amor romântico, segundo Giddens (1992), e de um período em que os contos de fadas eram muito populares enquanto género literário.

Existem outros símbolos que ornamentam o castelo e que servem de referências históricas ao espectador, como a flor-de-lis, cuja presença mais proeminente é no espelho mágico do Monstro e nalgumas paredes do castelo. A flor-de-lis está associada à monarquia francesa e foi usada por Luís VIII de França.

ii. Exteriorização de Sentimentos

Apesar do investimento na representação de uma época e lugar específicos, algo interessante nos cenários em *A Bela e o Monstro* é o facto de, em diversos momentos, eles caracterizarem o estado de espírito das personagens. O estado do

tempo, as estações do ano e outros elementos naturais são usados como uma metáfora para descrever a jornada emocional das personagens.

A transformação do castelo, que acompanha a do Monstro, é um dos exemplos mais claros. A maldição é lançada não só sobre o Príncipe mas também sobre tudo o que o rodeia, incluindo a sua casa e as pessoas que a habitam. Enquanto ele permanece obstinado e sem esperanças, o castelo parece estar mergulhado numa noite eterna, com céus escuros, vento e tempestades. Os interiores têm pouca iluminação e há várias estátuas que parecem estar em penitência, por estarem de joelhos, de cabeça baixa ou mesmo a suportar pesadas colunas ao longo de corredores. As figuras demoníacas espalhadas pelo castelo são, pois, uma ilustração do castigo do Monstro, de como ele se sente.

Já quando Belle decide dar uma oportunidade ao Monstro, o castelo aparece pela primeira vez banhado pela luz do sol, que entra pelas janelas quando o Monstro, simbolicamente, afasta as cortinas da biblioteca (sequência catorze). As cores tornam-se mais claras e a tempestade cessa. Mesmo numa cena noturna (sequência dezasseis), vê-se o céu cheio de estrelas, sem uma única nuvem. Mais tarde na mesma noite, quando Belle decide ir embora, o nevoeiro volta e a tempestade retoma.

Um dos elementos cénicos de grande importância para a história em geral e para a caracterização do Monstro em particular é o vitral que aparece no princípio e, já modificado, no final. O primeiro assume particular importância por introduzir um dos maiores dilemas do Monstro: a sua dualidade. Efetivamente, o Monstro tenta lidar com um lado animalesco e violento e outro humano e piedoso, como se tivesse duas forças distintas a lutar dentro de si. A história consiste, em grande parte, na tentativa do Monstro em balançar o seu lado agressivo ao descobrir o amor, que desperta o melhor que tem em si. A frase presente no vitral, *Vincit qui se vincit* (“Vence aquele que se vence a si próprio”) ilustra esta luta interior que o Monstro tem de travar para se transformar novamente em Príncipe.

A época em que o filme se insere chega mesmo a ser desvirtuada em vários momentos, nomeadamente na sequência seis, em que no bolo de casamento se vê a noiva vestir-se de branco. No século XVII, era muito pouco comum alguém casar-se de branco, sendo o vermelho a cor mais comum. Na sequência quinze, há uma certa sátira acerca da moda da época, quando o Monstro é caracterizado de acordo com a

moda masculina do século XVIII, com caracóis e laços. Ao ser confrontado com o seu aspeto, o Monstro declara estar com um ar “estúpido”.

A primeira abordagem ao filme, de Richard Purdum, ao contrário da versão final, não deixava margem para dúvidas acerca do período representado. Suspeito que a brusca mudança esteve relacionada com uma preocupação de identificação por parte do público com a história mas também, e sobretudo, com a escolha de privilegiar o tema dos sentimentos e dilemas das personagens em detrimento da época histórica.

iii. Caracterização das personagens

As três personagens em destaque nesta análise são caracterizadas não só através dos seus atos e das suas falas como também pelo que lhes é associado, quer isso seja uma peça de roupa ou um elemento cénico que tem com eles alguma relação.

Como já foi mencionado anteriormente, o Monstro está associado a várias figuras no castelo, nomeadamente as estátuas e gravuras das várias figuras demoníacas. Contudo, à medida que o Monstro começa a ceder a Belle, começam a aparecer algumas figuras que fogem à norma, como a de uma fénix, que se vê na biblioteca (sequência catorze) e na sala onde Belle trata das feridas dele (sequência treze). Vê-se também, quando Belle vai à ala oeste (sequência doze), a figura de um anjo a ornamentar a moldura do Príncipe. Os anjos aparecem pelo menos mais duas vezes antes da transformação do palácio, sempre associados à mudança do Monstro e à presença de Belle: no teto da biblioteca (sequência catorze) e no teto do salão de baile (sequência quinze) sendo que, nesta última cena, um deles tem um arco e flecha, o que o liga à figura de Cupido.

Belle, para além dos livros, a que está associada desde que nos é apresentada, está também ligada a alguns elementos do castelo, nomeadamente à rosa. No quarto que o Monstro lhe concede, há o motivo de uma rosa aos pés da cama de dossel, como se vê na sequência oito, e as cortinas desta formam também um botão de rosa, algo tornado evidente na sequência dez.

Contudo, o símbolo porventura mais curioso associado a Belle é o das duas figuras femininas que ladeiam a porta do seu quarto. Estas figuras, de feições femininas, seguram uma espada e envergam um manto que lhes cobre praticamente todo o corpo. Não existe mais nenhum símbolo que as identifique, mas o facto de

possuírem uma espada e estarem de pé é o suficiente para que sejam entendidas como guerreiras. Existem algumas semelhanças com representações de Joana d’Arc a guerreira francesa condenada à morte na fogueira e atualmente santa padroeira de França. Esta não seria a única referência a Joana d’Arc feita pela Disney já que, em *Frozen* (2013), durante a sequência musical *Do You Wanna Build a Snowman*, Anna confessa já ter começado a falar com as figuras dos quadros nas paredes. Anna diz “Hang in there, Joan” e vê-se, de seguida, uma representação de Joana d’Arc em batalha. Quando Belle aparece com Phillipe no castelo e este derruba a porta, a forma como são desenhados, com a câmara em ângulo contrapicado, e as suas posições sugerem também as de uma guerreira preparada para a batalha



Figura 20. Representação de Joana d’Arc em *Frozen* (2013)



Figura 21. Entrada de Belle no castelo (sequência 18)

Estas figuras, quer estejam realmente associadas a Joana d’Arc ou não, contrastam com as que guardam o quarto do Monstro, na ala oeste. Existem vários elementos que apontam para a ala oeste como sendo o quarto do Monstro, como o facto de ele passar lá a maioria do tempo e de lá guardar a rosa, o seu bem mais precioso. Para além disso, o quadro do Príncipe encontra-se nesta divisão e, prestando um pouco de atenção aos destroços, na sequência doze, consegue avistar-se uma cama de dossel destruída. Mais tarde, na sequência vinte, vê-se em segundo plano o interior da ala oeste, já refeito e com a cama de dossel reconstituída.

Tal como no quarto de Belle, há duas figuras que ladeiam a porta do quarto do Monstro. São duas figuras masculinas, sem cabelo, agachadas e de cabeça baixa, a segurar um candelabro. Ao contrário das do quarto dela, estas têm um ar decadente e fraco. Esta decoração caracteriza-os de forma antagónica: o Monstro, apesar de ser feroz e ter força física, encontra-se numa posição extremamente vulnerável e impotente, enquanto Belle surge no castelo com a coragem e determinação de uma guerreira, de alguém que detém o poder, apesar de ser ela a prisioneira.



Figura 22. Porta do quarto de Belle (sequência 11)



Figura 23. Porta do quarto do Monstro

Gaston, por seu turno, é associado a dois objetos logo no primeiro instante em que nos é apresentado: um bacamarte e flechas. O facto de estar associado a duas armas desde o início confere-lhe um carácter violento. Aliás, quando Gaston se refere a Belle como a rapariga que ele escolheu, fá-lo apontando para ela com o bacamarte. Embora seja óbvio que ele não pretende disparar contra ela, este é um gesto simbólico de como ele é uma ameaça para o bem-estar de Belle. Para além disso, estabelece uma comparação entre a conquista de Belle e uma caçada. Gaston, sendo um caçador exímio, encara Belle como uma presa, que encurrala literalmente a um canto, na sequência seis, de modo a que ela não tenha hipóteses de escapar. Também nessa sequência, a cena em que Gaston e LeFou olham a casa de Belle através dos arbustos, como se observassem algo furtivamente, reforça esta mesma metáfora.

iv. A encenação do amor – cenário

Ao longo do filme, existem alguns pormenores que remetem a uma temática relacionada com o espetáculo e com a encenação teatral. O filme contou com a participação de vários elementos ligados à Broadway, desde os atores que fizeram as vozes das personagens aos autores da música e letra. Contudo, o estilo teatral não está refletido apenas na representação das personagens, por vezes um pouco exagerada, como é comum nos teatros musicais, nas danças elaboradas, nomeadamente a da sequência musical *Be Our Guest*, ou no próprio estilo musical. Nas sequências analisadas, é possível identificar vários elementos postos em cena relacionados com o teatro e momentos em que o próprio encontro amoroso necessita de encenação.

Um dos indícios está na existência de vários enquadramentos em que existem cortinas em primeiro plano, ou objetos que o delimitam e que conferem uma

perspetiva de voyeur, de alguém que olha às escondidas a intimidade de alguém. A sequência quinze é paradigmática no que diz respeito a este tipo de representação.

Logo no início da sequência, vê-se o cenário com cortinas azuis dispostas de um modo semelhante às de um teatro. À medida que Belle vai descendo a escadaria, um foco de luz acende sobre ela e, quando ela chega à sua “marcação”, vemos o Monstro ligeiramente atrás de uma cortina, semelhante às que separam a coxia do palco e, atrás dela, Lumière a dar indicações, como se estivesse a encorajar o seu ator pela última vez. Quando o Monstro desce as escadas, há também um foco de luz que se acende sobre ele, semelhante ao de Belle.

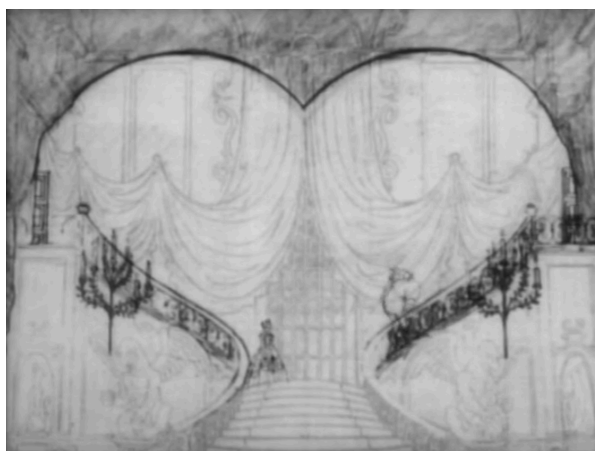


Figura 24. Rascunho do início da cena do baile (extras do DVD comemorativo de *Beauty and the Beast*)



Figura 25. Versão final da mesma cena (sequência 15)

Na cena do jantar, há duas cortinas vermelhas a enquadrar a cena que aludem à imagem do cenário num palco. Lumière surge novamente a orientar o Monstro, que come a sua sopa com cuidado exagerado.

Belle e Monstro já tinham sido representados com uma iluminação semelhante à que se usaria num palco logo na primeira vez em que se encontram. Existe um foco de luz mesmo a meio das masmorras para o qual eles se dirigem. Mas não são só Belle e o Monstro que são representados desta forma. Na sequência três, durante o comentário das Bimbettes acerca de Gaston, há um foco sobre elas que projeta as suas sombras na parede.

Existem ainda alguns momentos em que há a sensação de assistirmos a cenas de bastidores. O início da sequência quinze, na sala onde o Monstro se arranja, constitui um dos exemplos. Ao contrário das outras divisões do castelo, esta é pouco ornamentada, quer na versão original, em que as cortinas estão rasgadas e o espelho partido, como na edição comemorativa do filme, em que está incluída a sequência

Human Again, na qual os serventes limpam e arranjam todo o castelo, pelo que a sala aparece arranjada. Lumière revê o texto e as marcações com o Monstro à medida que a personagem do Cabide o caracteriza para a sua grande entrada.

Outro dos momentos alusivos aos bastidores é o da sequência onze, em que Lumière e Babette falam e movimentam-se atrás de uma cortina vermelha, semelhante às do teatro. Trata-se de um curto aparte e sugere que apanhámos Lumière numa altura em que as cortinas estavam fechadas e ele estava nos bastidores, num momento íntimo e reservado apenas aos dois.

Todas estas alusões apontam para a ideia de que as cenas mais românticas do filme são, assumidamente, encenadas entre as personagens para que tudo corra bem, como numa performance.

v. Encenação do amor - personagens

O posicionamento das personagens em cena, no caso do triângulo Belle, Gaston e Monstro, reforça a tese de que a linguagem audiovisual aponta, desde o princípio, para o desfecho esperado.

A linguagem corporal de Belle em relação a Gaston é suficientemente esclarecedora para que ela não tenha de pronunciar qualquer palavra acerca do assunto. A sua expressão é de desconforto e enfado face às tentativas de Gaston de a impressionar, o que contrasta com a dele, altamente confiante e entusiasmado.

As posições em que ambos são postos são também indicadoras da sua distância desde o início. Na sequência quatro, em que Gaston tenta conquistar Belle, os dois raramente encaram-se de frente, com a exceção dos breves segundos em que Gaston se atravessa no caminho de Belle, na sua típica posição dominante, identificada na análise dos ângulos de câmara.

Pelo contrário, quando se trata do Monstro, não só Belle permite uma maior proximidade, mesmo quando estão em conflito, como o encara de frente desde a primeira vez que o vê, apesar de sentir medo.



Figura 26. Conversa entre Gaston e Belle (sequência 4)



Figura 27. Primeiro encontro de Belle e o Monstro (sequência 8)

Uma das ações ilustrativas de como Belle se sente desconfortável e insegura perante Gaston é a sua insistência em ter objetos entre eles na sequência seis, quando ele vai a casa dela e a pede em casamento. Ela recua à medida que ele avança, coloca-se atrás da mesa e, quando ele tenta aproximar-se mais, ela esquiva-se e põe uma cadeira entre eles. Mantém também uma posição de defesa, com a mão no ventre. Há um paralelo a fazer, com a sequência doze, em que Belle foge à medida que o Monstro parte tudo à sua volta por ela ter ido à ala oeste. A grande diferença é que, no caso do Monstro, Belle tenta explicar-se, enquanto a Gaston limita-se a dizer ironicamente “eu não te mereço”.

Para além da sua pose, regista-se ainda outro padrão em Gaston. Nos dois encontros que tem com Belle, na sequência quatro e na sequência seis, Gaston suja o livro dela, primeiro ao atirá-lo para uma poça lamacenta e depois ao pôr os seus pés em cima dele. Se considerarmos que o livro é um símbolo dos sonhos de Belle, daquilo que realmente quer que a sua vida seja, Gaston passa simbolicamente por cima dos desejos e aspirações de Belle.

O modo como Gaston está caracterizado nessa mesma cena, vestido de uma maneira cerimoniosa, contrasta fortemente com a sua atitude pretensamente máscula. Para além disso, quando Gaston tira as botas, a ilusão desfaz-se quando se vê umas meias rotas e sujas. Esta caracterização é ilustrativa de como Gaston é enquanto pessoa: alguém que vive para as aparências, mesmo que o interior seja sujo e roto.

A encenação do final da sequência seis, em que Gaston cai no chiqueiro e emerge do lago com uma cabeça de leitão em vez da sua, não só ridiculariza a personagem como oferece uma leitura da maneira como Belle o vê. Assim, aos primeiros vinte minutos de filme, não restam dúvidas ao espectador de que Gaston não é um pretendente viável para Belle.

Existe, contudo, algo que Gaston e o Monstro têm em comum e que é revelado nalguns pormenores de encenação: ambos revelam sinais de imaturidade. Gaston demonstra-o na sequência nove, através da sua posição. Ele encontra-se sentado no seu cadeirão, com o queixo apoiado na mão e uma expressão aborrecida, semelhante à de um menino teimoso. O Monstro também tem momentos semelhantes, como o da sequência dez em que, perante a recusa de Belle em jantar com ele, o Monstro bate-lhe à porta do quarto furiosamente, coloca as mãos nas costas e faz queixinhas dela aos serventes. Nas sequências doze e treze, o Monstro repete este tipo de atitude quando vê Belle na ala oeste, e quando ela cuida das suas

feridas. Agarra a rosa com as duas mãos, furioso por alguém mexer nas suas coisas, e faz beicinho quando fica sem argumentos. Os seus ataques de mau humor, como os serventes os descrevem, são também sintomas de imaturidade.

h. Resumo

Na análise técnico-cinematográfica, foram registados vários aspectos que contribuem para a identificação de alguns padrões na representação do amor romântico. Porém, verificou-se que este tipo de abordagem convida também a uma reflexão acerca da simbologia de vários elementos cénicos e de como estes intervêm na proliferação de mensagens específicas.

Entender essas mensagens é o objectivo principal da análise dos aspetos narrativos. Embora da grelha de análise constem onze categorias, serão analisadas apenas nove em pormenor, visto que a categoria das personagens serve apenas de orientação e o discurso falado ou cantado consta em cada uma das outras categorias.

2. Aspetos Narrativos

a. Compromisso

Nesta análise, considerou-se como compromisso todo o tipo de promessa, ou intenção, feita entre os pares em questão ou confessada a outra personagem, expressa oralmente. Foram encontradas diferenças muito significativas entre a relação de Belle e Gaston e a de Belle e o Montro.

Apesar de poder ser associado à figura do “parte corações”, por ser descrito pelas Bimbettes como o homem mais cobiçado da Vila, Gaston revela-se a personagem mais conservadora no que diz respeito ao estabelecimento de compromissos. É ele quem introduz a ideia do casamento e, ao falar dos seus sonhos, descreve-se como o pai de seis ou sete meninos. Os seus valores são, na verdade, tradicionalistas. O verdadeiro D. Juan é Lumière, que não estabelece compromissos sérios mas que, ao mesmo tempo, é o que mais entende acerca do modo romântico de agir.

As menções de Gaston ao desejo de casar com Belle sucedem-se nas várias cenas em que figura, havendo mesmo uma inteiramente dedicada ao seu pedido de casamento (sequência seis). O assunto é introduzido na sequência três, na qual Gaston menciona o compromisso duas vezes, retomado na sequência nove, referido novamente duas vezes, e na sequência dezassete, na qual Belle recusa Gaston com

um “nunca”. A única vez que ela fala acerca de casamento é quando, na sequência sete, declara que a união entre ela e Gaston nunca acontecerá, atalhando que nunca quereria ser a sua “mulherzinha”.

Belle chega mesmo a preferir ser prisioneira de um monstro a alguma vez casar-se com Gaston. Foi ela própria quem se voluntariou para ficar no castelo em vez do seu pai mas, quando Gaston a quis também, de certa forma, aprisionar, ela nem o considerou fazer, embora fosse exatamente pelos mesmos motivos. Há, de resto, uma diferença fundamental nas duas situações: no caso do Monstro, foi Belle quem tomou a decisão de ficar enquanto, no caso de Gaston, foi ele quem lhe impôs essa condição. Este é um padrão que se repete ao longo de todo o filme. Quando Belle está com Gaston, ela limita-se a reagir às propostas dele sem ter propriamente qualquer tipo de iniciativa. Já no caso do Monstro dá-se precisamente o contrário. É Belle quem faz a proposta de ficar no castelo, é ela que decide lá voltar quando o Monstro se encontra ferido na neve e é também ela que, mesmo depois de não ter nenhum acordo estabelecido com o Monstro, decide voltar ao castelo para tentar salvá-lo. Existem, aliás, outros pormenores que reforçam esta ideia, como o facto de ter sido ela a convidar o Monstro para dançar na sequência quinze ou de escolher desobedecer às suas ordens, apesar de ter medo dele, na sequência dez.

O único momento em que é selado um compromisso entre Belle e o Monstro, quase como se se tratasse de um contrato, é quando ela promete ficar no castelo com ele, compromisso este que acaba por ser quebrado por duas vezes, primeiro por ela, ao fugir, e depois por ele, ao libertá-la. No final, o que os une não é o compromisso mas o que acontece quando ele é quebrado. Eles acabam por ficar juntos apesar dele, e não por causa dele.

O que está realmente associado à relação entre Belle e o Monstro é a noção de eternidade. No início, o Monstro só aceita a proposta de Belle porque ela promete ficar no castelo “para sempre” mas, como já foi mencionado, essa promessa acaba por ser duplamente quebrada. Não há mais nenhum momento em que os protagonistas mencionem a eternidade, ou jurem amor infinito um ao outro. Quem o menciona é Chip, que pergunta à mãe se eles agora viverão “felizes para sempre”, ao que ela responde “É claro, meu querido. É claro” de uma maneira apaziguadora.

É verdade que, apesar de não terem celebrado nenhum compromisso, de Belle não aparecer de branco e de véu nem se ouvirem sinos na sequência final, pode dizer-se que ela e o Príncipe/Monstro são associados a uma ideia de felicidade

perpétua. Uma das primeiras ideias que aqui subsiste é que esta união não é necessariamente consumada através do casamento, já que ninguém fala sobre isso no final. Contudo, argumentaria que o facto de ter sido Chip a fazer o comentário faz com que este não seja resolutivo. Ao longo do filme, Chip faz o papel de personagem inocente que, apesar de não entender bem o que se passa, observa com atenção. Na sequência catorze, chega mesmo a perguntar o que é essa “coisa diferente que existe agora e não existia antes”, ao que a mãe lhe responde que explicará tudo quando ele for mais crescido. Assim, o facto de ser Chip a falar da felicidade eterna conseguida através do amor pode mudar o próprio teor da mensagem, que não seria o mesmo se fosse um sábio a proferi-la. A confirmação bem-disposta da mãe, que se entenece com a pergunta do filho, é tão apaziguadora quanto a que se dá a uma criança quando se diz que temos o poder de matar todos os monstros e que eles assim não entram no seu quarto.

b. Conflito

O conflito entre as personagens pode servir dois propósitos distintos: por um lado, ser um instrumento para intensificar o amor romântico ou, por outro, uma genuína desavença que deverá ser resolvida de modo a que a relação possa continuar. Registou-se a existência de ambas no filme *A Bela e o Monstro*.

Mesmo antes de estarem em conflito entre si, estamos perante personagens que estão em conflito consigo próprias. O Monstro é porventura aquele em que é mais fácil identificar essa inquietação, por expressá-la verbalmente e através da encenação. Ele trava uma luta com o seu lado mais animalesco, egoísta e cruel, características que fizeram com que o feitiço fosse lançado sobre ele, mas debate-se também com a crença de que ninguém o amará, sendo ele um Monstro (“*for who could ever learn to love a beast?*”). Vemo-lo várias vezes a contemplar as suas garras, a afagar a testa com as mãos e a andar inquieto, revelando a sua insegurança e desconforto com o seu corpo. À medida que a história avança, debate-se com a dificuldade em confessar a Belle o que sente por ela e em comportar-se de uma forma digna. Por fim, passa pelo dilema de libertar Belle ou mantê-la no castelo para que ela quebre o feitiço.

Gaston está também em conflito, na medida em que insiste em perseguir a única rapariga que assumidamente não retribui as suas intenções nem partilha os seus

projetos de vida. Ele encara a rejeição como um desafio ainda maior, do qual não deve desistir, e a sua paixoneta por Belle transforma-se numa obsessão.

Belle tem igualmente o seu próprio dilema pessoal, que consiste no contraste entre a sua sede de aventura e as expectativas que todos parecem ter em relação a ela. Ninguém compreende o seu desejo em descobrir realidades diferentes das da Vila, nem mesmo o seu pai que, apesar de demonstrar ter muito carinho por ela e assegurar-lhe que tudo se irá resolver, chega a sugerir que Gaston poderá ser uma boa companhia.

A relação entre Belle e Gaston é, de certo modo, passivamente conflituosa. Existe uma grande falha de comunicação entre eles, algo caricaturado quando Belle o chama de retrógrado e ele agradece, como se se tratasse de um elogio (sequência quatro). Este, aliás, não é o único adjetivo que Belle emprega de modo pejorativo quando se refere a Gaston. Chama-o também de rude, vaidoso (sequência cinco), grosseiro, estúpido (sequência sete) e, na última vez que conversam, diz-lhe que ele é um monstro (sequência dezassete). É importante fazer aqui a distinção entre os termos “*beast*”, usado para referir uma criatura feroz, e “*monster*”, que diz respeito a algo ou alguém cruel. Aquele a quem chamamos Monstro, na versão portuguesa, é, no original, “*beast*”, e aquilo que Belle chama a Gaston é “*monster*”.

Todo o ruído na comunicação entre Belle e Gaston revela-se também na insistência dele em ouvir um “sim” ou um “talvez” em vez de um “não” ou um “nunca”. Há também um claro abismo entre os interesses dos dois. Belle gosta de atividades intelectuais, como a leitura, e de aventura, enquanto Gaston prefere atividades físicas, como a caça, e a estabilidade da província. É também claro que ele não respeita as tomadas de posição dela, por achar errado uma mulher ler e por não respeitar Maurice, o pai de Belle.

A relação entre Belle e o Monstro é mais complexa por conter tanto conflito como concórdia. No início, a tensão é tal entre os dois que ela diz convictamente à personagem do Armário não querer dar-lhe qualquer tipo de oportunidade para se redimir (sequência dez). No entanto, a partir do momento em que o Monstro lhe salva a vida e ela decide, de livre vontade, voltar ao castelo, o conflito torna-se praticamente nulo. Na altura em que se percebe que eles nutrem amor um pelo outro, o conflito é eliminado.

Por outro lado, foi o conflito provocado por Gaston que, no final de contas, acabou por uni-los. Se a situação não fosse adversa e não houvesse um vilão para pôr

o Monstro em perigo, era pouco provável que Belle voltasse ao castelo e confessasse o seu amor a tempo de o feitiço ser quebrado.

Para além do conflito interior de cada personagem e das diferenças entre si, o confronto é, por vezes, físico. As duas cenas em que existe luta física são as da sequência treze, em que o Monstro vence os lobos, e da sequência dezoito, que consiste no confronto entre Gaston e o Monstro. Tanto um como o outro estão envolvidos em situações de luta corpo a corpo, mas Belle é sempre retirada da equação. A sua luta é pela liberdade do pai e pela mudança do Monstro. A luta física é feita entre homens, mas a batalha sentimental é travada por Belle.

c. Afeto Físico

Uma vez que *A Bela e o Monstro* tem como alvo uma audiência muito jovem, o nível de envolvimento físico entre as personagens é, previsivelmente, contido. Porém, foram identificadas várias expressões de afeto físicas significativas.

No caso de Gaston, é sempre ele quem toma a iniciativa de aproximar-se de Belle quando está com ela. Efetivamente, em todas as sequências analisadas em que ambos aparecem, Gaston faz uma ou mais tentativas de aproximação, quer ao envolvê-la nos seus braços (sequência quatro e sequência dezassete), quer ao encurralá-la e tentar beijá-la (sequência seis). Em situação alguma Belle retribui estes avanços, fazendo tudo para os evitar, desde deixar Gaston cair no chiqueiro junto à sua casa, colocar objetos entre eles para evitar o contacto (sequência seis) ou ao afastar a cara dele vigorosamente da sua (sequência dezassete).

Com o Monstro, pelo contrário, é ela quem inicia o contacto físico. Até à sequência treze, não foi registado qualquer tipo de toque entre os dois, mesmo que não afetivo mas, a partir desse momento, a proximidade física e os gestos afetivos tornam-se muito frequentes. Estes consistem sobretudo na troca de olhares, dar as mãos, afagar os cabelos e acariciar o rosto. A dança no salão (sequência quinze) é um dos momentos de maior proximidade física entre os dois, com ênfase para o momento em que Belle pousa a cabeça no peito do Monstro. Também neste caso, foi Belle quem tomou a iniciativa de ir dançar e é ela que ensina o Monstro.

O beijo entre Belle e o Príncipe é guardado para o final e representa o clímax, dando início à transformação do castelo. Tal como noutros filmes da Disney, como *A Branca de Neve e os Sete Anões* (1937) e *A Bela Adormecida* (1959), o beijo cumpre a função de quebrar uma maldição. Todavia, nas histórias mencionadas, a bruxa

maléfica, autora do feitiço, castiga a princesa por ciúme e deixa bem claro desde o início que a única maneira de vencer a maldição é através de um “beijo de amor verdadeiro”. No caso d’*A Bela e o Monstro*, não é uma princesa que tem de ser salva, mas um príncipe, que é castigado pelas suas próprias atitudes e não por ser alvo de inveja. A feiticeira não é clara quanto ao modo como o amor entre eles deveria ser consumado para destruir a maldição. Limita-se a mencionar que o Monstro tem de aprender a amar e ser correspondido. A importância do beijo é dividida com a declaração de amor de Belle, que inicia a transformação do Monstro em Príncipe.

Foi ainda identificado outro tipo de afeto físico que, embora tenha muito pouco tempo de ecrã, é importante mencionar. Lumière e Babette têm uma relação essencialmente física, como é dado a entender ao espectador na sequência onze. Os dois partilham um momento de maior proximidade que é suavizado pelo facto de vermos apenas as suas sombras através de cortinas espessas. Há novamente uma breve alusão à ligação entre os dois quando, na sequência vinte, Babette, já em forma humana, passa lentamente e de uma forma sedutora à frente de Lumière, que a segue entusiasticamente para fora do plano.

d. Afeto Verbal

Ao contrário das manifestações de afeto físico, que se previa serem escassas, as de afeto verbal eram esperadas com muita frequência, para compensar a ausência das anteriores. No entanto, não só as manifestações de afeto verbal são pouco frequentes como provêm, maioritariamente, de personagens secundárias.

Gaston é a personagem mais elogiada verbalmente nas sequências analisadas. Ele é alvo da admiração dos habitantes da Vila, que o veem como um símbolo de poder e virilidade, como é claro na sequência musical da qual fazem parte os excertos da sequência nove. Até Maurice comenta com Belle que Gaston é um homem bonito, o que ela confirma. As três Bimbettes não dispensam os elogios, descrevendo-o como “um sonho, querido, alto, escuro, forte, bonito e másculo” (sequência três) e chegam mesmo a chamar Belle de louca por resistir aos avanços de Gaston (sequência quatro).

A relação das Bimbettes com Gaston é semelhante a uma paixoneta por alguém inalcançável, como um ator ou membro de uma banda o é para raparigas adolescentes. Apesar de geograficamente Gaston ser acessível para qualquer uma

delas, as três mantêm-se à distância a comentar a cena e nunca expressam a vontade de o abordar ou estar com ele. Gaston é, para elas, um ideal.

Gaston é também muito bem-sucedido a elogiar-se a si próprio, mesmo quando o objetivo é exaltar Belle. Ao explicar a LeFou por que razão é ela a escolhida, Gaston diz que ela é “A rapariga mais bonita da Vila/O que faz dela a melhor/E eu não mereço a melhor?” e acrescenta “Aqui na cidade apenas ela/ É tão bonita quanto eu” (sequência três). O Monstro também reconhece a beleza de Belle mas, ao contrário de Gaston, acha que não tem qualquer hipótese com ela por causa disso.

Tanto Gaston como Belle e o Monstro só se referem diretamente a amor nos últimos minutos de filme. O Monstro refere-o na sequência dezasseis, ao confessar ao Relógio que ama Belle, tendo-se mostrado incapaz de o fazer na sequência quinze, durante a conversa com Lumière. Gaston fala de amor no momento em que pergunta ao Monstro se está apaixonado por Belle, na sequência dezoito e Belle, por sua vez, só declara o seu amor pelo Monstro nos últimos momentos da sequência dezanove. Poucas sequências antes, na dezassete, Belle descreve-o como um amigo, gentil, simpático e incapaz de magoar alguém.

Efetivamente, Belle e o Monstro não partilham entre si o que sentem um pelo outro até ao final. Neste caso, o espectador possui mais informação do que os protagonistas por ter as perspetivas de ambos. Na sequência catorze, são ouvidos os seus pensamentos em relação um ao outro, que são completados pelos serventes, que notam algo de diferente. Eles desempenham um papel muito importante no desenrolar da história, já que narram os acontecimentos que marcam a mudança na relação de Belle e Monstro, durante as sequências catorze e quinze.

Os serventes, aliás, desempenham uma função semelhante à dos trolls no filme *Frozen* (2013), que Kristoff designa de “*love experts*” (peritos do amor). Fazendo justiça ao seu nome, estas são as personagens que aconselham os protagonistas, criam o ambiente romântico e dominam a “retórica amorosa”. Existem outras personagens na Disney com estas características, como os ratinhos na *Cinderella* (1950), as fadas n’*A Bela Adormecida* (1959), o caranguejo Sebastian n’*A Pequena Sereia* (1989) ou a avó Willow em *Pocahontas* (1995). Em *A Bela e o Monstro*, Mrs. Potts, Relógio e Lumière são os “peritos” e, como tal, têm maior desenvoltura a descrever os sentimentos dos protagonistas e olham para o aspeto mais prático da questão. Lumière, por exemplo, descreve o processo de

enamoramto como algo simples e arranja várias soluções para facilitá-lo, ao criar o ambiente adequado e aconselhar o Monstro quanto ao que deve fazer para impressionar Belle.

A “retórica do amor” está, pois, entregue às personagens secundárias, que de certo modo traduzem e narram aquilo que os protagonistas não conseguem expressar verbalmente. Contrariamente ao que era esperado, os protagonistas demonstram o que sentem um pelo outro sobretudo através de ações, gestos e contacto físico ao invés de recorrerem ao diálogo.

e. Regras sobre o modo romântico de agir

Tal como na categoria anterior, em que assumem um importante papel na expressão verbal dos sentimentos, as personagens secundárias destacam-se também nesta categoria como as responsáveis por dar as indicações e ditar as regras sobre como agir corretamente para conquistar o/a amado(a).

Desde o momento em que Belle propõe ficar no castelo em vez do seu pai, o Monstro debate-se com a possibilidade de ela ser a rapariga capaz de quebrar a maldição, aliada à convicção de que ela nunca poderia apaixonar-se por ele no seu estado. É, portanto, sobre o Monstro que recaem todos os conselhos e incentivos dos serventes. Ele demonstra não dominar, de todo, a retórica do discurso romântico, não conseguir agir educadamente e ser incapaz de ser simpático.

Os serventes insistem em ensinar-lhe a ter maneiras, do mesmo modo que se faria com uma criança muito pequena. As lições vão desde o modo correto de comer à mesa (sequência catorze) a dizer “por favor” quando se pede alguma coisa a alguém (sequência dez), mas não se esgotam em instruções básicas.

A sequência dez é uma das mais ricas no que diz respeito a conselhos dados ao Monstro sobre como deve agir para conquistar Belle. Nesta, Mrs. Potts e Lumière enunciam alternadamente algumas sugestões, de uma forma acelerada e precipitada, de tal modo que o próprio Monstro põe as mãos à cabeça, confuso e desorientado. A prova de que ele não aprendeu nada com eles está na cena seguinte, em que ele bate freneticamente à porta do quarto de Belle e, em vez de se redimir, piora ainda mais a situação.

Apesar desta primeira tentativa falhada, o Monstro acaba por ceder quando Belle lhe diz que ele tem de aprender a controlar o seu mau feitio (sequência treze).

Passa, então, a confiar nos conselhos de Lumière, Relógio e Mrs. Potts e a mudar a sua atitude.

Cada um dos serventes desempenha um diferente papel nesta missão. Lumière é porventura o mais interventivo, não só pela quantidade de conselhos que dá ao Monstro ao longo do filme como por estar presente em várias situações importantes. Por exemplo, ele assiste a toda a sequência oito, quando Belle e o Monstro se encontram pela primeira vez. É também o primeiro a identificar Belle como possível candidata a quebrar o feitiço, marca presença na sequência quinze, na mesa onde o Monstro e Belle jantam e atrás das cortinas da escadaria, e é ele que o encoraja antes do jantar a confessar o seu amor por Belle.

Logo após Maurice ser enviado de volta para a aldeia, Lumière sugere ao Monstro que dê um quarto a Belle, que lhe dirija palavras simpáticas e que a convide para jantar (sequência oito). Aconselha-o depois a que, durante o jantar, sorria, a impressione com a sua inteligência, a inunde de elogios e controle o seu mau feitio (sequência dez). É o autor da ideia de mostrar a biblioteca a Belle, enunciando que, para impressionar, é preciso algo especial, personalizado e que vá de encontro aos gostos da pessoa em questão (sequência catorze). Sublinha ainda a importância de ser arrojado, não guardar os sentimentos só para si, mas de saber confessá-los no ambiente adequado, reconhecendo o “momento certo” para o fazer (sequência quinze).

O Relógio é mais pragmático e cínico relativamente ao amor. Não entra em detalhes quanto a regras, sublinhando apenas a importância de se ser cavalheiro, gentil e ter boas maneiras. Quando o Monstro lhe pergunta o que deve fazer para conquistar Belle, ele fala-lhe de alguns clichés, em tom irónico: “Pode sempre dar-lhe o costume: flores, chocolates, promessas que não pretende cumprir.” (sequência catorze)

Mrs. Potts, por sua vez, tem sobretudo o papel de narrar os acontecimentos, como na sequência quinze, em que canta sobre a relação entre Belle e o Monstro na música *Beauty and the Beast*. Contudo, dita algumas regras na sequência dez, com Lumière. Os seus conselhos pessoais consistem em estar apresentável, ter boa postura, agir como um cavalheiro, não assustar, ser gentil, sincero e, como habitual, controlar o mau feitio.

Todos estes conselhos recaem sobre o Monstro, cabendo-lhe a ele impressionar Belle. Ela, por seu lado, parece saber sempre o que fazer e nunca é alvo

de sugestões a não ser acerca do que vestir para jantar (sequência dez). No que diz respeito ao modo romântico de agir, Belle, ao contrário do Monstro, não precisa de instruções, comportando-se como se dominasse a situação.

f. Projeção de ideais românticos e desejos futuros

Foi identificada a presença dos quatro aspetos de idealização do amor romântico enunciados por Johnson e Holmes (2009) no filme em análise, nomeadamente o amor à primeira vista, a alma gémea ou “*one and only*”, a idealização do outro e a crença de que o amor conquista tudo. Contudo, o facto de figurarem não é sinónimo de serem representados de uma maneira positiva.

O “amor à primeira vista” é uma das máximas que é desconstruída, à partida. Um dos grandes objetivos da história é precisamente difundir a ideia de que a “verdadeira beleza está no interior de cada um”, como enunciado no prólogo. Assim, o amor de Belle e o Monstro opõe-se totalmente à crença de que nos podemos apaixonar verdadeiramente por alguém da primeira vez que o vemos, de maneira imediata, baseados apenas no seu aspeto, ou mesmo de que podemos julgar qualquer pessoa pela sua aparência. É, aliás, essa a razão para o Príncipe ter sido castigado e a premissa de toda a história.

Gaston, por sua vez, representa a situação completamente antagónica. Ele afirma ter-se apaixonado por Belle desde a primeira vez que a viu e reparou no quão bonita era, reforçando a metáfora da visão quando diz que tem os “olhos postos” nela (sequência três) desde então. Como o vilão da história, contraria os seus ideais mais básicos.

A questão da idealização do outro, por outro lado, não é tão linear. À medida que as personagens evoluem, particularmente Belle, a posição quanto à idealização do ser amado sofre algumas alterações.

A fantasia do “príncipe encantado” é descrita pelas personagens femininas, nomeadamente Belle e as Bimbettes, nas sequências dois e três. As últimas, apesar de não usarem o termo “príncipe encantado”, descrevem Gaston como o seu modelo de homem ideal, suspiram por ele e reservam para ele todos os elogios. De um modo semelhante, Belle usa os livros que lê, aparentemente contos de fadas, como veículos das suas fantasias, especialmente as que dizem respeito ao companheiro ideal.

Na página que é dada a ver ao espectador, correspondente à parte favorita do livro de Belle, lê-se como legenda da imagem “*Le Prince Charmant*”, francês para

“O Príncipe Encantado”. Ela própria descreve este episódio como aquele em que a protagonista, uma rapariga que se parece com Belle, segundo a ilustração, conhece o “príncipe encantado”. Para além disso, a história passa-se num sítio distante, onde existe magia e príncipes disfarçados, muito diferente da sua Vila. Belle baseia-se, portanto, nas histórias que lê para projetar o seu futuro, onde há aventura e um príncipe encantado, não uma Vila pacata e Gaston.

Aliado a esta idealização está um total desencontro entre as personagens. Toda a sequência três é ilustrativa da temática do amor não correspondido, com Belle a escapar constantemente a Gaston, as Bimbettes a suspirar por ele sem que Gaston repare nelas e LeFou a adorar as Bimbettes sem que elas lhe deem importância. Estão todos envolvidos neste processo em que adoram quem não conseguem alcançar.

Porém, como já foi mencionado, esta posição modifica-se ao longo do filme. Já no seu monólogo, na sequência sete, Belle dá a entender que os seus desejos são um pouco vagos. A sua única certeza é não querer uma pessoa como Gaston mas sim alguém que a compreenda.

Belle volta a mencionar o “príncipe encantado” na sequência catorze, mas por outras razões. Ao descrever o Monstro, ela admite que ele não é nenhum príncipe encantado mas acrescenta que “há algo nele” que lhe tinha escapado à primeira vista (*“True that he’s no prince charming/But there’s something in him that I simply didn’t see”*). Nessa mesma sequência, vemos que ambos fazem concessões para que a relação resulte. Um exemplo simples e ilustrativo deste facto é a cena em que ambos se juntam à mesa e, perante a falta de jeito do Monstro em comer segundo a etiqueta, Belle arranja um meio-termo com que ambos se sentem confortáveis.

Apesar de, no início, Belle demonstrar ansiar por um príncipe encantado que viva num reino de aventuras, acaba por apaixonar-se por alguém que não corresponde às suas expectativas mas que, surpreendente, a faz sentir algo novo. Gaston, por seu lado, recusa-se a abandonar o seu cenário ideal o que, eventualmente, acaba por ser a sua morte.

Se estes dois aspetos relacionados com a idealização são desconstruídos no filme, o mesmo não se pode dizer dos restantes dois. Tanto a ideia de uma alma gémea como a de que o amor conquista tudo são parte integrante da história.

Como já foi referido, Gaston é apresentado, desde o início, como um candidato inadequado a Belle, eliminando qualquer hipótese de oscilação entre o

Monstro e ele. Os autores não deixam ao espectador qualquer possibilidade de escolha entre o Monstro e Gaston, ao representar o último como alguém insistentemente impositivo, narcisista e violento. Ao invés de um triângulo amoroso, estamos perante um candidato a abater, que acaba por revelar-se o vilão, e outro com uma história complexa que entendemos e por quem temos alguma afinidade.

Algo semelhante acontece em *Frozen* (2013), com Hans e Kristoff. Os autores são, contudo, mais minuciosos quanto à opinião do espectador quanto a Hans, contra o qual não temos argumentos contra no início do filme. No entanto, quando a proximidade entre Anna e Kristoff se torna clara, o modo de afastar Kristoff da equação é torna-lo no vilão, tal como Gaston. Esta eliminação do dilema vai de encontro à crença de que há apenas uma pessoa reservada a cada um de nós, capaz de nos amar e compreender. Em qualquer um dos casos, as protagonistas são deixadas sem escolha.

É ainda utilizada a expressão “*she’s the one*”, algo que pode ser traduzido para “a tal”, tanto por Gaston ao descrever Belle como por Lumière, quando a vê pela primeira vez no castelo.

Por fim, a máxima de que o amor conquista tudo está patente no discurso de Belle, na sequência dezanove. Perante um Monstro gravemente ferido, Belle garante que tudo correrá bem porque eles estão juntos novamente. (“*You’ll be all right. We’re together now. Everything’s going to be fine, you’ll see.*”) O seu discurso apaziguador traduz-se no final da história, na qual o castelo, os seus habitantes e o próprio Monstro são salvos pelo amor.

g. Sintomas de enamoramento

No filme em análise, as personagens principais e secundárias agem de acordo com o padrão de duas pessoas apaixonadas definido pela ciência. A forma como estes sintomas são representados oscila entre a caricatura e o realismo.

As personagens das Bimbettes correspondem a um tipo de representação exagerada dos sintomas de enamoramento. Os seus sentimentos por Gaston são demonstrados através de longos suspiros, vozes estridentes, dificuldade em respirar e até desmaios e choro compulsivo (sequências três e seis). Esta amplificação de gestos típicos e sua ridicularização leva o espectador a pensar que as Bimbettes têm uma paixoneta por Gaston, como já foi referido, mas que não o amam realmente.

Belle faz também uma caricatura destes sintomas na sequência sete, quando assume a personagem de “Madame Gaston”. Com um lenço na cabeça, bate as pestanas, põe uma mão no peito como se estivesse arrebatada pela presença do seu pretendente e levanta ligeiramente o pé, uma posição clássica, normalmente assumida pelo mulher quando beija o seu amado.

Apesar de serem alvo de caricatura, foram encontrados alguns dos sintomas apontados pela ciência na representação da relação entre Belle e o Monstro e mesmo entre Belle e Gaston. No caso do último, o sintoma predominante é a focalização no ser amado, que o leva à obsessão, negação e, por fim, à sua morte. É, contudo, discutível se a obsessão de Gaston é realmente Belle ou ele próprio e o seu orgulho. Ainda assim, independentemente de o ser amado ser Belle ou ele mesmo, a alta focalização no seu objetivo final é um dos sintomas apontados pela ciência.

Quanto a Belle e o Monstro, o aspeto em destaque é o olhar. Como mencionado anteriormente, para além de ambos trocarem entre si olhares indicadores da sua proximidade, é através do olhar que Belle reconhece o Monstro após a sua transformação. Em adição, há ainda uma indiscutível mudança pelo parceiro, sobretudo por parte do Monstro, que aprende a controlar o seu lado mais violento e impulsivo, mas também da parte de Belle, que abdica da sua utopia do Príncipe Encantado para dar uma oportunidade ao Monstro de a surpreender.

h. Atitudes em relação ao ser amado

Ao longo do filme, a mudança de atitude mais significativa é sofrida pelo Monstro, que se altera gradualmente não só face ao ser amado como a todos os que o rodeiam.

Ainda no prólogo, quando é apresentada a premissa da história, o Príncipe é descrito como “mimado, egoísta e antipático”. Concomitantemente, parte da mudança do Monstro passa por colocar o bem-estar de quem ama à frente do seu, combatendo o seu lado egoísta. A antipatia é apontada várias vezes ao longo do filme quando os serventes e a própria Belle se referem ao seu “mau feitio” e o facto de ser mimado é ilustrado através da relutância em partilhar as suas coisas com Belle e da impaciência com que trata as pessoas que não lhe dão uma solução instantânea aos seus problemas. Porém, a demonstração de que ultrapassou o seu egoísmo é a que tem uma ligação mais estreita com o seu amor por Belle.

Como anteriormente mencionado, o Monstro não é capaz de admitir os seus sentimentos por Belle até à sequência dezasseis, quando a liberta para que ela possa ir em auxílio do pai. Já antes, o Monstro tinha expresso a vontade de fazer algo por Belle, na sequência catorze, algo que concretizou ao oferecer-lhe a sua biblioteca. Todavia, até à sequência dezasseis, não tinha feito nada que implicasse pôr o bem-estar do próximo acima do seu. A partir do momento em que decide libertar Belle por entender que é essa a sua vontade, independentemente do que ele prefere, o Monstro assume finalmente a certeza de amar.

Para além de conceder a Belle a sua liberdade, apesar de isso significar abdicar da sua única possibilidade de quebrar a maldição, o Monstro ainda oferece o seu espelho, um dos seus bens mais preciosos pois, tal como é referido no prólogo, ele é a sua “janela para o mundo exterior”. Ao libertar Belle, o Monstro está a abdicar da sua própria liberdade.

Existe ainda outro momento chave na mudança de atitude do Monstro. Na sequência dezoito, após uma luta violenta em que Gaston tenta matá-lo, o Monstro vê-se perante a possibilidade de matar o seu inimigo e eliminar qualquer ameaça ou concorrência por Belle. Contudo, num *close up* do seu rosto, que lentamente se transfigura, e com o seu tema musical em fundo, vemos a decisão do Monstro mesmo antes de ele a tomar. Assim, em vez de matar o vilão, ele mostra misericórdia por ele e decide poupar-lhe a vida, pedindo-lhe apenas que saia. Estas são, aliás, as únicas duas palavras (“*get out*”) que o Monstro dirige a Gaston durante todo o filme.

Belle age deste modo desde o início, quando decide ficar no castelo em vez do seu pai (sequência oito). O Monstro reage com espanto e admiração à sua invulgar proposta. Belle dá ainda outra prova da sua abnegação quando abdica da sua liberdade para tratar do Monstro (sequência treze), num momento com uma conjugação de elementos técnicos semelhantes à da decisão do Monstro em não matar Gaston (*close up* em Belle, a mudança na sua expressão que denuncia a sua decisão, o seu tema musical em fundo).

Gaston, por sua vez, funciona novamente como o antagonista. Apesar de reconhecer haver vantagens em ficar do lado de Belle, algo comprovado na sequência quatro, em que ele contraria LeFou e, embora de um modo pouco sincero, defende a perspectiva de Belle, Gaston age sempre para seu próprio benefício. A derradeira prova está na sequência dezassete, em que Gaston impõe a sua vontade a Belle, sem se importar com o seu bem-estar.

i. Crenças e definições de amor romântico

Ao longo do filme, foram registadas várias expressões de cada uma das personagens, que emitem juízos de valor acerca do que é e o que implica um relacionamento amoroso. Deste modo, foram assinaladas várias crenças acerca do amor romântico.

A primeira definição de amor romântico é dada pela feiticeira que lança a maldição sobre o Príncipe e o seu castelo. O castigo é aplicado porque ela reconhece que o Príncipe não tem “amor no seu coração”, visto não a ter ajudado quando estava disfarçada de velha pedinte à procura de abrigo do frio. Esta situação é apresentada como se se tratasse de um exame surpresa ao Príncipe, que ele não passou por negar ajudar o próximo. Ao estabelecer as condições para a quebra da maldição, a feiticeira impõe que o Monstro aprenda a amar e ser correspondido, assim como a reconhecer a beleza interior.

No caso de Gaston, o amor implica a construção de uma vida conjugal, de acordo com os papéis tradicionais: o homem como aquele que trabalha, sustenta a família, e a mulher como a dona de casa, que assume o papel de educar os filhos. Nesta união, o homem é o chefe de família e tem sempre a última palavra em todas as decisões. Algo que o ilustra é o facto de Gaston decidir casar com Belle e preparar tudo para o casamento de ambos sem lhe pedir sequer opinião. O seu discurso acerca da sua vida como casal, na sequência seis, é elucidativo no que diz respeito aos papéis que ele e ela desempenhariam.

A rapidez com que planeia o casamento, toma a sua decisão e a determinação com que fala de “amor à primeira vista” demonstram o quão rápido é o processo de enamoramento para Gaston. Ele encara-o de uma forma muito prática, porventura mais fácil do que assinar um contrato, como se se tratasse de uma conquista em que o mais bonito e persuasivo ganha. Por isso, quando se dirige ao Monstro, na sequência dezoito, diz achar absurdo que Belle possa considerar estar com alguém que não é bonito nem charmoso.

No início do filme, o Monstro acredita também que não é possível amar alguém que não seja tão bonito quanto o parceiro. Convence-se ainda de que Belle nunca mudará de opinião em relação a ele porque o seu aspeto nunca o permitirá. Porém, na sequência dezasseis, descobre que ama Belle, independentemente das suas diferenças em relação a ela e da incerteza da reciprocidade dos sentimentos. O modo

de o provar é deixá-la livre de escolher as suas prioridades, ainda que isso signifique ser deixado para trás.

Mrs. Potts assume particular importância na transmissão de ideias acerca do amor romântico, sobretudo por ser ela a cantar o tema principal do filme, *Beauty and the Beast*. Na sequência dez, Mrs. Potts explica que as pessoas não se apaixonam instantaneamente (“*It’s not that easy, Lumière. These things take time*”) e, na sequência catorze, descreve o amor como algo que não se consegue entender até se atingir um certo grau de maturidade (“CHIP: *What’s there, mama?/ MRS.POTTS: I’ll tell you when you’re older*”). É também ela que recorda que o facto de o Monstro amar Belle não é suficiente, lembrando que o amor verdadeiro, capaz de quebrar a maldição, é o que é correspondido.

A letra de *Beauty and the Beast* é porventura a maior fonte de afirmações acerca do amor romântico ou, no mínimo, a mais direta tentativa de defini-lo. Segundo a letra da canção, o amor é um sentimento muito antigo e genuíno (“*Tale as old as time/True as it can be*”), imutável mas surpreendente quando é sentido (“*Ever just the same/Ever a surprise(...)/Ever just as sure/as the sun will rise*”), agridoce e estranho (“*Bittersweet and strange*”). Mrs. Potts canta ainda que os apaixonados não estão preparados para a experiência e ficam até um pouco receosos (“*Both a little scared/Neither one prepared*”) e acrescenta que a mudança da amizade para o amor é pequena e inesperada (“*Barely even friends/Then somebody bends/Unexpectedly(...)/Just a little change/Small to say the least*”). Refere também a capacidade do amor de mudar as pessoas e fazê-las entender onde estavam erradas (“*Finding you can change/Learning you were wrong*”).

Lumière, por sua vez, tem uma abordagem mais prática. Para ele, o amor é algo simples que, com empenho, atenção e dedicação de ambas as partes, tem tudo para resultar. Já o Relógio assume uma posição mais cínica, marcada sobretudo pelo conselho dado ao Monstro de que poderia oferecer a Belle as “coisas do costume”, como “flores, chocolates, promessas que não pretende cumprir.” (sequência catorze)

Belle, curiosamente, apesar de protagonizar a história, é muito pouco clara acerca do que entende como amor e do que procura num parceiro. As únicas referências são as de que ela procura alguém que a compreenda (sequência sete) e que começa a admirar o Monstro quando ele revela o seu lado mais gentil e amável.

Chip, apesar de permanecer silencioso quanto ao amor ao longo de todo o filme e questionar até o que realmente se passa entre Belle e o Monstro (sequência

catorze), expressa muito claramente no final a ligação que faz entre o amor verdadeiro e a felicidade eterna.

Em termos gerais, o filme transmite a mensagem de que o amor vence tudo, tendo mesmo o poder de mudar as pessoas e quebrar terríveis maldições. Há particular ênfase no seu poder transformador, já que o Monstro se transforma literalmente em Príncipe, o castelo sombrio em reino solarengo e os demónios atormentados em criaturas angelicais.

CAPÍTULO IV. CONCLUSÃO

Ao longo dos seus noventa e um anos de atividade, os estúdios de animação da Disney lançaram um total de cinquenta e três filmes estreados em salas de cinema em vários pontos do mundo. Destes cinquenta e três títulos, apenas quinze são considerados “romances”²⁸. Quando o digo a quem quer que me pergunte acerca desta dissertação, recebo de volta um olhar intrigado e, por vezes, até arranco um “tens a certeza?” ou mesmo um “impossível!”. Perante várias reações estupefactas, comecei a acreditar que, quando se fala da Disney, parece inevitável pensar nos príncipes e princesas, na magia e nos finais felizes. As suas histórias continuam a cumprir a sua parte na criação de mundos imaginários na grande “fábrica de sonhos” (Powdermaker, 1951) que é Hollywood.

O fenómeno mundial em que estas histórias se tornaram suscita em mim um misto de estranheza e fascinação. Já confirmei em variadas alturas como é fácil iniciar uma conversa quando o tema é um filme da Disney, quer esta seja com alguém que não consegue parar de cantarolar a música *Let It Go* de *Frozen* (2013), que se lembra da letra do *Hakuna Matata* porque a cassette d’*O Rei Leão* (1995) era a mais pedida pelos filhos, ou que ainda hoje teme a assustadora bruxa d’*A Branca de Neve e os Sete Anões* (1937). No entanto, ainda que sejam um fenómeno de popularidade, talvez por serem filmes de animação, ou por serem alegadamente destinados a um público infantil, a reflexão acerca dos mesmos foi, durante a maior parte da sua existência, muito escassa. Para além do reconhecimento das inovações técnicas do estúdio, a preocupação com as mensagens transmitidas pelos filmes era raramente expressa.

Este é um cenário que está a mudar. O cinema de animação ganhou reconhecimento no seio da comunidade cinematográfica, nomeadamente com a sua inclusão em entregas de prémios, e começaram a surgir estudos acerca da influência da Disney em vários aspectos da sociedade, assim como reflexões acerca do carácter das suas mensagens, como é o caso do trabalho desenvolvido por Giroux e Pollock (2010) ou do de Bryman (1999).

Com este estudo, quis contribuir para essa discussão ao introduzir um tema que, à partida, me parecia central nos filmes da Disney e que me suscitou o interesse também pela novidade: o amor romântico. Interessava-me sobretudo entender de que

²⁸ Segundo classificação do site IMDB, Anexo V (pág.138)

modo este é representado em *Beauty and the Beast* (1991) e que mensagens o filme promove acerca do tema.

No que diz respeito aos aspetos técnico-cinematográficos, o principal objetivo era tentar identificar padrões na representação do amor romântico. Deste modo, foram analisadas as cenas partilhadas por Belle e o Monstro, assim como as de Belle e Gaston, de modo a que se pudesse estabelecer uma comparação.

Os momentos românticos são, regra geral, escassos em palavras e preenchidos por atos e pela banda sonora. A música funde-se com a imagem e torna-se, muitas vezes, inaudível, já que existe não para ser notada mas para complementar a ação, fundir-se nela. Confirma-se assim a sua grande importância na medida em que, para além de estabelecer o ambiente do filme, diz ao espectador o que sentir em determinado momento e em relação a determinada personagem. O “*leitmotif*” é um dos recursos utilizados para o efeito e é aplicado em Belle e no Monstro para lembrar o espectador dos traços de carácter de cada personagem, sobretudo em momentos em que manifestam o seu altruísmo.

A música chega mesmo a assumir o papel de narrador durante o período de enamoramento das personagens, com a canção *Something There*, e quando é dado o primeiro passo para que a relação mude, em *Beauty and the Beast*. No primeiro caso, o espectador ouve os pensamentos das personagens, que confessam sentirem algo diferente, assim como os comentários dos serventes, que se declaram entusiasmados perante a possibilidade de algo estar a acontecer. No segundo caso, Mrs. Potts conta a história de Belle e o Monstro como a de um casal enamorado, mas não se centra neles em particular. Fala de como duas pessoas se apaixonam, tal como tem acontecido e irá sempre acontecer. O amor é assim representado como uma força poderosa, capaz até de resistir às barreiras do tempo.

A focalização no par romântico é conseguida através da aplicação de um movimento de câmara circular, da esquerda para a direita, que se repete em vários momentos, nomeadamente na cena do baile e no final, antes do primeiro beijo. Este é um modo de concentrar a atenção do espectador só no par, como se naquele momento eles fossem o centro do universo e tudo girasse em torno do seu amor.

A luz está também diretamente relacionada com a representação do amor romântico no filme. A rosa encantada, símbolo do feitiço mas também do amor que o Monstro almeja, emite um brilho intenso até que a última pétala caia. Todas as cenas românticas são desenhadas num ambiente que, noturno ou diurno, é sempre

uniformemente iluminado, sem sombras ou nuvens no céu. Mesmo quando se dá a transformação do Monstro em Príncipe, a varanda, antes mergulhada em escuridão, é inundada por uma chuva de raios luminosos que rompe o ar. O próprio corpo sofre a transformação à medida que uma luz intensa o atravessa. O mesmo acontece com os serventes e o próprio castelo, que se modifica à passagem da luz.

No caso da análise de conteúdos e aspetos narrativos, um dos objetivos era averiguar a possibilidade de o amor representado no filme corresponder a um ideal ao invés de algo alcançável. Tendo como orientação o estudo de Johnson e Holmes (2009), verificou-se que os ideais correspondentes ao amor à primeira vista e à idealização do outro são derrubados em *Beauty and the Beast*, mas o conceito de alma gémea e a ideia de que o amor conquista tudo persistem.

Se, por um lado, o final de *Beauty and the Beast* deixa pouca margem para dúvidas quanto à representação do amor como uma força poderosa, capaz de vencer qualquer obstáculo, por outro, a presença do ideal da “alma gémea” não é tão clara. Apesar de nunca ser mencionado que o Monstro ou Belle estão à procura da sua outra metade, tal como n’*O Banquete*, de Platão, o filme não menciona outra possível candidata para o Monstro e elimina eficazmente Gaston, evitando sequer a formação de um triângulo amoroso. Esta decisão adquire ainda mais importância se considerarmos a versão de Jean Cocteau, baseada no conto de LePrince de Beaumont e referência para a Disney, e o modo como foi representado esse dilema. Na versão de 1946, Belle admite ter amado Avenant, a personagem equivalente a Gaston, apesar de ter acabado por optar pelo Monstro. Pelo contrário, na versão da Disney, o dilema do triângulo amoroso é rapidamente resolvido quando um dos candidatos se transforma no vilão. É, desta forma, eliminada qualquer possibilidade de Belle amar outra pessoa.

Também de acordo com a teoria de Platão acerca do amor, Belle não sabe bem o que procura antes de conhecer o Monstro. Afirma apenas que se sente insatisfeita, incompleta, porque acredita que “tem de haver mais do que esta vida provinciana”. Ela usa os livros, acerca de aventuras de príncipes corajosos em terras distantes, como dispositivo para projetar os seus próprios desejos mas também como plataforma para orientar as suas expectativas. Esta prática está em concordância com o que enuncia Helen Fisher (2008) ao falar, nomeadamente, dos livros e filmes como importantes meios na formação de parâmetros que influenciam na escolha do

parceiro. Johnson e Holmes (2009) falam também da criação de expectativas relativamente às relações com base no que é visto nos filmes.

Outro factor que contribui para a idealização do amor representado no filme é o modo como o conflito entre Belle e o Monstro é eliminado a partir do momento em que eles se apaixonam. Embora nas cenas iniciais ambos expressem o seu desagrado perante o outro, todo esse desconforto e intolerância desaparecem depois de Belle voltar ao castelo com o Monstro por sua vontade. Esta mudança brusca de tom entre os dois sugere que o amor elimina o conflito e instala a concórdia.

Embora estes ideais estejam presentes em *Beauty and the Beast*, existe uma dupla moral na aplicação dos mesmos. Por exemplo, a expressão “*the one*”, relacionada com o ideal da alma gémea (“*one and only*”), é usada em dois contextos: um por Gaston, quando se refere a Belle, e outro por Lumière, quando a vê a vaguear os corredores do castelo pela primeira vez. A diferença é que, quando Gaston a aplica, o espectador é levado a pensar que a ideia não é viável, através das pistas audiovisuais, como a música, o modo como a personagem é desenhada (ângulos de câmara) e o tom do seu discurso. Já quando é Lumière quem o sugere, o público é convidado a partilhar do seu entusiasmo e a acreditar que Belle é a rapariga de quem estavam à espera. Algo semelhante acontece quando as Bimbettes falam de Gaston como o homem ideal. O modo como elas se referem a ele é uma caricatura dos sintomas de enamoramento apontados por Helen Fisher (2008) e Nuno Amado (2010), nomeadamente a face roborizada, as tonturas e a falta de ar. Já quando Belle se refere ao “Príncipe Encantado” da sua história preferida, não há nenhum indício de comédia ou ridicularização do que está a dizer, muito embora a sua fantasia seja desconstruída numa fase mais avançada do filme. O tratamento audiovisual, com especial ênfase para a música e encenação exagerada ou sóbria, é decisivo no modo como determinado ideal é entendido pelo público.

Gaston e o Monstro são, sem dúvida, personagens fundamentalmente opostas: o primeiro é confiante, popular e cobiçado, enquanto o segundo é inseguro, isolado e temido. Mas as diferenças de maior importância estão relacionadas com o tipo de amor que demonstram nutrir por Belle.

A atitude de Gaston encaixa apenas na classificação datada de Stendhal (1820), que nomeia o amor físico, estritamente sexual, e o amor de vaidade, para manutenção de um estatuto social, como categorias válidas. Segundo os tipos de

amor de Stenberg (1998), o do Monstro corresponde ao que descreve como amor romântico, um em que existe intimidade, paixão, mas não compromisso.

Efetivamente, o compromisso não está presente no filme como condição para o amor nem é mencionado como uma forma de o expressar. Na verdade, o amor de Belle e o Monstro só se confirma quando ela é finalmente libertada e, mesmo quando o castelo volta à normalidade e o par dança no salão, não há qualquer menção a um compromisso entre os dois. Este está associado a uma imposição violenta, ilustrada por Gaston, que recorre às atitudes mais extremas para fazer com que Belle case com ele. Esta tomada de posição torna o compromisso no filme um constrangimento ao amor, e remete-nos para o casamento como uma forma de contrato social, uma associação entre partes através dos laços matrimoniais, incompatível com sentimentos arrebatadores, muito típica do passado da civilização ocidental, nomeadamente deste tempo narrativo que é o do século XVIII.

Gaston, aliás, constrói a sua imagem ideal, daquilo que gostaria de ser num futuro partilhado com Belle, como a de um chefe de casa, que sustenta a família e põe comida na mesa enquanto a mulher cuida dos filhos, novamente uma posição própria de papéis mais tradicionais atribuídos à masculinidade e típica do homem do século XVIII. O Monstro, pelo contrário, nunca expressa essa vontade e, quando aparece penteado segundo a moda típica do século, classifica a sua figura como “estúpida”.

Quando se refere a Belle, Gaston nunca chega a falar diretamente de amor e desdenha da própria ideia de alguém nutrir sentimentos profundos por outra pessoa. Por exemplo, diz a Belle, com desdém, que parece que ela sente algo pelo Monstro e, no momento em que lhe pergunta se ele sente algo por ela, atalha que a hipótese de Belle o escolher é ridícula. Gaston decide escolhê-la não por amá-la mas por, de entre as outras raparigas da Vila, ela parecer-lhe a mais bonita. Esta atitude conforma-se com a visão clássica de que a condição essencial para se escolher um parceiro prende-se sobretudo com a sua capacidade de gerar filhos saudáveis e, assim, garantir a descendência. Ao tornar Gaston no vilão e ridiculariza-lo, o filme opõe-se completamente à ideia de que o impulso romântico serve apenas o propósito de perpetuar a espécie e garantir a descendência. A caracterização de Gaston é de um homem “primitivo”, adjetivo empregue por Belle para o descrever e que ele agradece como se tratasse de um elogio.

A posição de recusa de Belle perante as investidas de Gaston e a insistência em procurar algo melhor para si, independentemente daquilo que os outros têm planeado para ela, têm-lhe valido o título de “princesa feminista”, reconhecido mas não completamente aceite por Giroux e Pollock (2010). Na sua investigação, Nicole Sawyer (2013) descreve Belle como uma personagem que representa, de facto, um ponto de viragem em relação às anteriores princesas da Disney, ao demonstrar ser inteligente e ambiciosa. Vanessa Matyas (2010) assinala também um ponto de viragem: “Aqui vemos uma mudança no modo como a companhia Walt Disney esboça a dinâmica de uma relação, em que o homem já não detém todo o poder sobre as mulheres e o poder na relação torna-se (ligeiramente) mais partilhado.” (pág.26) Contudo, todos os autores mencionados recusam que Belle possa ser classificada de “feminista” ao alegar que, apesar de rejeitar ser a “mulherzinha” de Gaston, ela acaba por abdicar da sua independência e emancipação quando decide resolver o problema do Monstro, outro homem. Porém, se acrescentarmos a variável do amor romântico a esta equação, deparamo-nos com circunstâncias um pouco mais complexas.

Algo comum aos estudos mencionados é o de se referirem à emancipação da mulher e à procura do “príncipe encantado” como demandas incompatíveis. Sawyer (2013) menciona que “de modo a agradar a população feminista, tem de haver uma mulher bem sucedida que triunfe sozinha, sem um parceiro.” (pág.16) Este é um papel inaugurado por Elsa, personagem principal em *Frozen* (2013), uma rainha de 21 anos a quem não é atribuído qualquer interesse amoroso. Existe, portanto, uma oposição entre a imagem de uma mulher determinada, independente e descomprometida e a de uma mulher igualmente ambiciosa e inteligente mas que, por escolher comprometer-se com um príncipe, é reduzida ao papel tradicional de donzela submissa.

A propósito deste assunto, foram identificadas diferenças muito significativas no modo como as relações entre cada um dos pretendentes de Belle são representadas. Quando está com Gaston, Belle nunca é chamada a tomar qualquer tipo de decisão, apenas a dizer “sim” ou “não”. Em momento algum da narrativa Gaston permite que seja ela a fazer algo de sua livre vontade e chega mesmo a criticar as suas escolhas, nomeadamente o seu gosto pela leitura. Já quando está com o Monstro, é Belle quem assume o comando da ação, embora seja ela, em teoria, a prisioneira. É ela que sugere ficar no castelo em vez de Maurice, algo que não

acontece nas outras versões, em que é o Monstro quem impõe a condição de uma das filhas substituir o pai como prisioneiro no seu castelo. É também ela que recusa ir jantar, mesmo quando o Monstro tenta obriga-la, e que decide voltar ao castelo mesmo depois de ter uma oportunidade de fugir e abandonar o Monstro. A importância de Belle para o desenrolar da história é tão grande que gerou um dilema para os próprios autores acerca de quem seria o protagonista. Apesar de ser o Monstro aquele que passa pelas maiores transformações ao longo do filme, é Belle quem toma a maioria das decisões.

De facto, Belle só decide dar uma oportunidade ao Monstro quando ele começa a trata-la com respeito. A ideia de que Belle, no final, serve apenas o propósito de o salvar, decisão que acaba por reduzi-la a uma “mulherzinha”, reflete os duplos padrões com que se pode analisar estas histórias. Noutros filmes da Disney, vários são os príncipes que assumem um papel meramente secundário, ao aparecer quase só no final para salvar a princesa. Nessas circunstâncias, eles são considerados como heróis e elas como donzelas em apuros, em situações vulneráveis. Quando os papéis se invertem e é a princesa que salva o príncipe atormentado, ela não é considerada uma heroína mas uma mulher que, ao apaixonar-se por um homem, coloca-se numa situação vulnerável e abdica da sua oportunidade de ser livre.

Belle não é forçada a ficar com o Monstro. Aliás, ao longo do filme, não é só ele que aprende a amar outra pessoa mas também ela que aprende a libertar-se do seu ideal de “príncipe encantado” para amar alguém. O amor, a “arma” de Belle, é apresentado como a mais poderosa força que existe, tornando-a numa guerreira corajosa e não numa donzela vulnerável.

Ela demonstra, aliás, ter maior maturidade emocional que todos os homens da sua vida, incluindo o Monstro, Gaston e até o seu próprio pai. Os dois primeiros dão provas da sua imaturidade variadas vezes. Curiosamente, no estudo de Workalemahu (2007) acerca do modo como as crianças etíopes negociam os significados dos filmes da Disney, uma das entrevistadas compara o Monstro ao seu irmão mais novo e atalha que, se Belle consegue lidar com ele com paciência, então ela também conseguirá.

Belle tem, portanto, o domínio do ponto de vista emocional em relação a qualquer homem da história. Ao contrário do Monstro, que precisou dos serventes ao longo do filme para o orientar quanto ao modo correto de agir, Belle nunca precisou

de qualquer tipo de instrução. Esta representação remete-nos para a crença socialmente difundida de que as mulheres, depois de vários séculos a assumir o papel de mães e cuidadoras, têm maior facilidade em lidar com as emoções do que os homens, que assumiam a responsabilidade por tudo o que caía no domínio da racionalidade. Matyas (2010) classifica a atitude de Belle como maternal, já que o seu único papel parece ser o de cuidadora, tanto do pai como do Monstro. No entanto, uma vez que o tipo de amor triunfante em *Beauty and the Beast* (1991) é o amor altruísta, como argumentarei posteriormente, a inclinação em colocar as necessidades dos outros acima das suas era um requisito obrigatório para Belle, a heroína da história.

As personagens secundárias são decisivas na representação do amor romântico, ao assumir um papel que vai muito para além do mero “*sidekick*”. Enquanto o amor romântico vacila e é posto em causa, a amizade nunca é, mesmo que tenha a sua dose de conflito, como no caso do Relógio e de Lumière. Os seus esforços são cruciais para o sucesso da aproximação de Belle e Monstro e as suas diferentes perspectivas sobre o amor validam várias tomadas de posição: o Relógio é cínico, Lumière um romântico incurável, Mrs. Potts sensata e maternal, Chip inocente e idealista, Babette divertida e sedutora.

Uma das teorias acerca do amor romântico fundamentada por *Beauty and the Beast* é a do enraizamento ontológico, de Simon May (2013). De facto, Belle e o Monstro, apesar de terem uma casa física antes de se conhecerem, não estão num sítio onde sentem que pertencem. Esta posição é assumida sobretudo por Belle, que é a “rapariga estranha” da sua Vila. O uso das cores reforça o quão deslocada está em relação aos restantes habitantes e como, pelo contrário, ela se integra no ambiente do castelo, com o Monstro. Esta é uma situação que não é comum nas outras versões da história, visto que, tanto na de Cocteau como no mito original, Belle e Psique estão felizes com a sua vida ou, no mínimo, conformadas. A Belle da Disney, por sua vez, sente-se deslocada, inadaptada, até conhecer o Monstro.

A situação dele, apesar de não implicar uma mudança geográfica, impõe uma transformação interior. Durante muitos anos, o Monstro vive isolado, sem nada que dê sentido à sua existência, até conhecer Belle. Assim, os dois passam a sentir que têm um lugar no mundo, ela com alguém que a compreende e ele com alguém que o arrancou do seu isolamento.

A história de *Beauty and the Beast* é-nos trazida do seio do nascimento do amor romântico, segundo Giddens (1992). No século XVIII, o amor romântico correspondia a um ideal e os contos de fadas eram um género popular. Belle, tal como as senhoras da época, refugia-se nas histórias de amor dos livros para fugir à falta de paixão na sua vida quotidiana, que culmina nas investidas mal recebidas de Gaston.

Tal como os romances de Belle, *Beauty and the Beast* oferece uma possibilidade de escaparmos ao “mundo líquido” a que Bauman (2004) se refere. A narrativa dos amores eternos ou, no mínimo, duradouros, contraria a sociedade de consumo, do “usar e deitar fora” e da alternância de parceiros. A relativa rigidez das regras do enamoramento é também um factor de segurança num mundo de incertezas, agudizadas pela quantidade de dispositivos de comunicação que temos à nossa disposição. A história, que começa em “once upon a time”, transporta-nos para um mundo onde as relações são duradouras, as regras claras e as paixões sinceras e sem vacilações. O Monstro não fica, por exemplo, à espera que apareça uma versão melhor de Belle, que aceite o seu mau feitio e faça todas as suas vontades. Até Lumière, que é representado como uma personagem que se interessa sobretudo pela luxúria, parece ter pelo menos uma parceira fixa (Babette). Tudo isto mantém-nos longe dos dilemas relacionados com a “exercitada incapacidade de amar” de que fala Bauman (2004).

O amor revela-se ainda como algo que tem de ser conquistado gradualmente, através de uma épica jornada e não como algo instantâneo ou como um atalho para a felicidade. A ideia da sociedade de consumo, segundo a qual a felicidade deve ser adquirida de uma forma imediata, não se aplica ao tipo de amor representado no filme. O amor é tudo menos uma mercadoria e, sendo-a, seria a mais brilhante e valiosa de todas, conseguida apenas com muito trabalho.

É também o amor que resgata Belle da vida simples e rotineira que vive na aldeia. O amor fá-la viver aventuras e fugir à temida rotina, inimiga declarada do romance. Este é um dos maiores dilemas que reveste o amor romântico contemporâneo: a incompatibilidade da vivência quotidiana, prática, com a divinização e encantamento do amor.

Parece-me, assim, que tal como os romances do século XVIII serviam para compensar os casamentos sem paixão, os filmes do século XXI, como *Beauty and the Beast*, poderão ser um escape aos problemas contemporâneos relacionados com o

amor romântico. É este escapismo que Fromm (1956) aponta como responsável pelo desenvolvimento do amor sentimental, uma espécie de sonho incompatível com a vida diária. Rougemont (1983) afirma que este tipo de histórias, com um final feliz, liberta o público dos seus próprios dilemas emocionais.

Apesar de ambos serem felizes, o final de *Beauty and the Beast* distingue-se do final de *La Belle et la Bête* (1946). Na versão de Cocteau, Belle e o Príncipe sobem ao céu após a sua união, como se tivessem alcançado um patamar divino. Na versão da Disney, ambos dançam, com os pés bem assentes no chão e com um *zoom out* da câmara para fora do castelo. A divergência prende-se com o facto de o primeiro sugerir que os protagonistas alcançaram um patamar divino e recolherão a sua recompensa no céu e o segundo difundir a ideia de que a felicidade trazida pelo amor é para ser vivida na terra. Este é o típico final do século XXI, em que a recompensa última do herói é terrena e não divina. Mais do que um mero cliché, o final feliz de *Beauty and the Beast* sugere que o amor é para ser vivido em terra e não como uma recompensa depois da morte ou como algo espiritual, restrito e, nalguns casos, proibido.

Um dos temas centrais do filme é o das segundas oportunidades. Apesar de ser “mimado, egoísta e cruel”, foi dada ao Monstro uma oportunidade de se redimir através do feitiço. Belle dá-lhe também uma segunda oportunidade quando decide voltar ao castelo. Até Gaston tem a sua, quando o Monstro decide poupar-lhe a vida, embora não saiba aproveitá-la. O símbolo da fênix, que aparece várias vezes pelo castelo, reforça este argumento.

O grande pilar sobre o qual assenta a história de *Beauty and the Beast* é o do altruísmo como forma suprema de amar alguém. O amor altruísta está presente desde o primeiro momento, quando a maldição é lançada sobre o Príncipe por ele ser incapaz de demonstrar compaixão para com o próximo. Ao longo do filme, os momentos em que os protagonistas têm uma atitude altruísta são destacados, com planos mais apertados e “*leitmotifs*” e, no final, o amor do Monstro por Belle só é confirmado quando ele toma uma decisão que implica pôr o bem estar dela acima do seu.

Este é o tipo de amor perpetuado pela doutrina cristã e tem base na ideia de que Deus ama todos, justos e pecadores, do mesmo modo, sem esperar nada em troca. O Monstro revela ser incapaz de aplicar esta moral quando recusa ajudar a velha pedinte porque a sua figura lhe causa repulsa e é, por isso, amaldiçoado e

condenado a viver com uma aparência abominável para sempre, a não ser que aprenda a amar uma pessoa e mereça que esta retribua o seu amor. No final, quando tem a oportunidade de matar Gaston, a mudança no seu rosto e o tema do prólogo, que se repete, são indicadores de uma mudança crucial no Monstro. Depois de tudo o que passou, ele aprendeu não só a amar Belle mas a mostrar piedade pelo próximo, mesmo que se trate do seu pior inimigo.

Simon May (2013) afirma que, na transição de importância do amor a Deus na sociedade ocidental para o amor por um companheiro especial, algumas características foram também deslocadas, nomeadamente a incondicionalidade, a eternidade e o altruísmo. Assim, segundo o autor, esperamos em vão reunir em nós e no ser amado as qualidades identificadas no amor divino. É, de certa forma, uma outra maneira de desafiar os deuses, semelhante à dos platónicos seres primitivos com membros a dobrar²⁹. Mesmo que não nos consigamos fundir num só, se conseguirmos amar de um modo sincero e nobre, conseguiremos estar ao mesmo nível de Deus.

No final de contas, o “conto mais antigo que o tempo” não é o de Belle e o Monstro mas o de todos os apaixonados que descobrem algo surpreendentemente encantador em alguém. *Beauty and the Beast* perpetua algumas das mais básicas crenças acerca do amor na sociedade ocidental, representa-o, nalguns momentos, como um ideal e coroa o amor altruísta como o amor verdadeiro. No que diz respeito aos aspetos técnico-cinematográficos, a música, a cor, a escala de planos e os movimentos de câmara têm um lugar de destaque na representação do amor romântico.

Com este estudo, procurou-se abrir novas possibilidades de abordagem ao tema do amor romântico no meio cinematográfico. Enquanto veículo de difusão de ideais e, simultaneamente, reflexo da sociedade que o cria, os filmes podem ser importantes ferramentas para identificar certos aspetos culturais ou até mesmo para expressar dilemas que se colocam a nível pessoal.

Como principais limitações ao estudo apontaria, primeiramente, a dificuldade de tratamento de um tema que, apesar de ter sofrido várias adaptações de modo a ser tornado mais específico, não deixou de ser um pouco abrangente. Uma vez que a pesquisa acerca do amor romântico no cinema se encontra ainda numa fase inicial,

²⁹ Consultar história na pág.11

foi igualmente complicado, por vezes, selecionar os termos adequados ao discurso, visto a área carecer de terminologia específica. O tempo disponível para a investigação foi também um dos desafios a enfrentar, particularmente escasso neste caso e que acabou também por impor uma certa disciplina na seleção dos conteúdos a estudar. Optou-se por uma análise mais aprofundada, de um único registo cinematográfico, ao invés de outras, igualmente possíveis, que permitissem chegar a conclusões mais generalizadas. Deste modo, ainda que não seja possível chegar a conclusões acerca de todo o universo de filmes da Disney, os padrões identificados em *Beauty and the Beast* poderão servir de orientação e reflexão para estudos futuros.

Efetivamente, poderia ser interessante alargar a análise a outros filmes produzidos pela Disney, de modo a que fosse possível confrontar os resultados de cada um e, por exemplo, tentar compreender se as formas de construção narrativas sofreram grandes alterações ao longo das várias décadas de existência dos estúdios ou se as mensagens e o seu tratamento audiovisual permanecem fundamentalmente intactos. O foco poderia ainda ser o conto de *Beauty and the Beast* e a análise incidir sobre as várias representações que este foi tendo ao longo do tempo, inclusive as mais recentes a nível cinematográfico: *La Belle et la Bête* (2014), de Christophe Gans³⁰, ou até mesmo os anunciados projetos da Warner Brothers e da Disney, de realização de remakes da história.

³⁰ Uma nova adaptação do conto de LePrince Beaumont.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMADO, Nuno (2010), *Diz-me a verdade sobre o amor: a psicologia da atracção, da paixão e das relações amorosas*, Academia do Livro

AUMONT & MARIE, Jacques e Michel (2001), *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema*, Papyrus Editora

BAUMAN, Zygmunt (2004), *Amor Líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*, Jorge Zahar Editor

BERSCHEID, Ellen (2010), *Love in the Fourth Dimension*, Annual Review of Psychology

BETTELHEIM, Bruno (1975), *Psicanálise dos contos de fadas*, Bertrand Editora

BRANDÃO, Junito de Souza (1987), *Mitologia Grega – volume II*, Editora Vozes, Petrópolis

BRYMAN, Alan (1999), *The Disneyization of Society*, The Editorial Board of The Sociological Review, Oxford

CAMPBELL, Joseph (1949), *The Hero with a Thousand Faces*, Princeton University Press

CAPELLANUS, Andreas (1184-86), *De Amore*

DELEUZE, Gilles (1983), *Cinema 1: A Imagem-Movimento*, Editora Brasiliense

DENIS, Sébastien (2010), *O Cinema de Animação*, Edições Texto & Grafia

ESPÍRITO SANTO, Arnaldo (2002), *Imagens do amor em Santo Agostinho*, in *Hvmanitas - volume LIV*

FISHER, Helen (2008), *Porque amamos - a natureza e a química do amor romântico*, Relógio D'Água Editores

FRANZ, Marie-Louise von (1980), *O significado psicológico dos motivos de redenção nos contos de fada*, Cultrix

FROMM, Erich (1956), *A Arte de Amar*, Editora Pergaminho

GIDDENS, Anthony (1992), *Transformações da Intimidade: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas*, Celta Editora

GIROUX e Pollock, Henry e Grace (2010), *The Mouse that Roared: Disney and the end of Innocence*, Rowman & Littlefield Publishers, Inc., Maryland

GOLDMARK, Daniel (2005), *Tunes for "toons" - music and the Hollywood cartoon*, University of California Press

JOHNSON e HOLMES, Kimberly R. e Bjarne M. (2009), *Contradictory Messages: a content analysis of Hollywood-Produced romantic comedy feature films*, in *Communication Quarterly*, vol.57, nº3, pp.352-373

KRIPPENDORFF, Klaus (2003), *Content Analysis - an introduction to its methodology*, Sage Publications

LEWIS, Jon (2012), *Essential Cinema: An Introduction to Film Analysis*, Wadsworth Cengage Learning

LINDHOLM, Charles (2006), *Romantic Love and Anthropology*, Etnofoor

LINTON, Ralph (1936), *The Study of Man – an introduction*, Appleton – Century – Crofts Inc., Nova Iorque

LIPSCOMB e TOLCHINSKY, Scott e David (2004), *The role of music communication in cinema*, in *Music Communication*, Oxford Press

MATYAS, Vanessa (2010), *Tale as old as time: a textual analysis of Race and Gender in Disney Princess Films*, tese de mestrado da McMaster University, Hamilton

MAY, Simon (2013), *O Amor – das escrituras aos nossos dias*, Editorial Bizâncio, Lisboa

PENAFRIA, Manuela (2009), *Análise de Filmes - conceitos e metodologia(s)*, no VI Congresso SOPCOM

POIRIER, Jean (2000), *História dos Costumes - O amor, a palavra, o gesto e os modos de pensar*, Editorial Estampa

POWDERMAKER, Hortense (1951), *Hollywood, The Dream Factory*, Secker & Warburg, Londres

PRIORE, Mary del (2007), *Pequena História do Amor Conjugal no Ocidente Moderno*, Estudos de Religião, Ano XXI, nº33, 121-135

PRUNES, Mariano et al (2002), Yale Film Studies, (última consulta 04.06.2014), disponível em <http://classes.yale.edu/film-analysis/>

ROSALES, Marta (1999), *Temos o que procura: o discurso publicitário como recurso nas sociedades contemporâneas*, dissertação para obtenção do grau de mestre no ISCTE

ROUGEMONT, Denis (1983), *O Amor e o Ocidente*, Librarie Plon

RUSSEL, Bertrand (1957), *A conquista da felicidade*, Guimarães Editores

SÁ, Eduardo (2003), *Tudo o que o amor não é*, Oficina do Livro

SAWYER, Nicole (2013), *Feminist Outlooks at Disney Princess's*, James Madison University

VOGLER, Christopher (1985), *A practical guide to Joseph Campbell's "The Hero with a Thousand Faces"*

WILSON, Eric G. (2008), *Contra a felicidade: em defesa da melancolia*, Estrela Polar

WORKALEMAHU, Tewodros (2007), *How Ethiopian Children Negotiate with Disney*, Addis Ababa

Obras Literárias

PERRAULT, Charles (sem data), *Contos ou Histórias dos Tempos Idos*, Publicações Europa América, Mem Martins

Outras Referências

CÂNCIO, Fernanda (2008), *Breve História Legal do Casamento e do seu fim em Portugal*, Diário de Notícias (última consulta a 26 de Outubro de 2013), disponível em http://www.dn.pt/inicio/interior.aspx?content_id=997861

FERNANDES, Vanessa (2013), *Sabe o que elas têm de fazer para ser uma princesa Disney?*, Sábado (última consulta a 13.10.2013), disponível em [http://www.sabado.pt/Multimedia/FOTOS/Mundo/Fotogaleria-\(939\).aspx](http://www.sabado.pt/Multimedia/FOTOS/Mundo/Fotogaleria-(939).aspx)

FLEMING JR, Mike (2014), *Guillermo Del Toro Won't Helm 'Beauty' With Emma Watson At Warner Bros*, Deadline Hollywood (última consulta a 09.09.2014), disponível em <http://deadline.com/2014/06/guillermo-del-toro-wont-helm-beauty-with-emma-watson-at-warner-787876/>

KROLL, Justin (2014), *Bill Condon to Direct Live-Action 'Beauty and the Beast' Film for Disney (EXCLUSIVE)*, Variety (última consulta a 09.09.2014), disponível em <http://variety.com/2014/film/news/bill-condon-beauty-and-the-beast-disney-1201151834>

LIEBERMAN, David (2010), *Animation Still Decade's Most Profitable Movie Genre: SNL Kagan*, Deadline Hollywood (última consulta a 07.09.2014), disponível em <http://deadline.com/2012/04/animation-retains-title-as-the-decades-most-profitable-movie-genre-snl-kagan-254834/>

NERY, Isabel (2013), *A biologia do amor*, Visão (última consulta a 13.10.2013), disponível em http://umonline.uminho.pt/uploads/clipping/NOT_99972/4969371449693714.pdf

ROSZ, Jeff (2014), *Warner Bros. Looks to Rival Disney's 'Beauty and the Beast'*, Screen Fury, (última consulta a 09.09.2014), <http://screenfury.com/warner-bros-looks-rival-disneys-beauty-beast-12267>

SPLINDLER, Lisa A. Paitz (1997-99), *Stages of the Journey & the Hero's Journey Worksheet*, (última consulta a 09.09.2014), disponível em http://myworldlit.files.wordpress.com/2011/03/heroquest_stages-chart.doc

Legislação consultada

Diário da República, 1.ª série — N.º 105 — 31 de Maio de 2010 - Lei n.º 9/2010, de 31 de Maio

Código Civil, Livro IV- Direito da Família (artº 1576º a 2020º)

Filmografia

Aladdin, realização: Ron Clements e John Musker, produzido por Walt Disney Pictures, Silver Screens Partners IV e Walt Disney Feature Animation, 1992, 90 min.

Beauty and the Beast, realização: Gary Trousdale e Kirk Wise, produzido por Walt Disney Pictures e Silver Screens Partners IV, EUA, 1991, 91 min.

La Belle et la Bête, realização: Jean Cocteau e René Clément, produzido por DisCina, França, 1946, 96 min.

Cinderella, realização: Clyde Geronimi, Wilfred Jackson e Hamilton Luske, produzido por Walt Disney Productions, EUA, 1950, 74 min.

Frozen, realização: Chris Buck e Jennifer Lee, produzido por Walt Disney Animation Studios e Walt Disney Pictures, EUA, 2013, 102 min.

Hercules, realização: Ron Clements e Jihn Musker, produzido por Walt Disney Pictures e Walt Disney Feature Animation, EUA, 1997, 93 min.

The Hunchback of Notre Dame, realização: Gary Trousdale e Kirk Wise, produzido por Walt Disney Feature Animation e Walt Disney Pictures, EUA, 1996, 91 min.

Lady and the Tramp, realização: Clyde Geronimi, Wilfred Jackson e Hamilton Luske, produzido por Walt Disney Productions, EUA, 76 min.

The Little Mermaid, realização: Ron Clements e John Musker, produzido por Walt Disney Pictures e Silver Screens Partners IV, EUA, 1989, 83 min.

Pinocchio, realização: Norman Ferguson, T. Hee, Wilfred Jackson, Jack Kinney, Hamilton Luske, Bill Roberts e Ben Sharpsteen, produzido por RKO Radio Pictures e Walt Disney Productions, EUA, 1940, 88 min.

Pocahontas, realização: Mike Gabriel e Eric Goldberg, produzido por Walt Disney Pictures e Walt Disney Feature Animation, EUA, 1995, 84 min.

The Princess and the Frog, realização: Ron Clements e John Musker, produzido por Walt Disney Animation Studios e Walt Disney Pictures, EUA, 2009, 97 min.

Robin Hood, realização: Wolfgang Reitherman, produzido por Walt Disney Productions, EUA, 83 min.

Sleeping Beauty, realização: Clyde Geronimi, produzido por Walt Disney Productions, EUA, 1959, 75 min.

Snow White and the Seven Dwarfs, realização: William Cottrell, David Hand, Wilfred Jackson, Larry Morey, Perce Pearce e Ben Sharpsteen, produzido por Walt Disney Productions, EUA, 1937, 83 min.

Tangled, realização: Nathan Greno e Byron Howard, produzido por Walt Disney Animation Studios e Walt Disney Pictures, EUA, 2010, 100 min.

Tarzan, realização: Chris Buck e Kevin Lima, produzido por Walt Disney Pictures, Edgar Rice Burroughs Inc. e Walt Disney Feature Animation, EUA, 1999, 88 min.

Treasure Planet, realização: Ron Clements e John Musker, produzido por Walt Disney Feature Animation e Walt Disney Pictures, EUA, 2002, 95 min.

ANEXOS

ANEXO I

As Regras do Amor, segundo Andreas Capellanus

1. O casamento não é desculpa para não amar.
2. Aquele que não sente ciúme não pode amar.
3. Ninguém pode estar ligado por dois amores.
4. O amor está sempre a aumentar ou a diminuir.
5. Não é bom para um amante aceitar algo contra a vontade do outro.
6. Um indivíduo do sexo masculino não pode amar até ter ultrapassado a puberdade.
7. São prescritos dois anos de luto para o amante que sobreviver à morte do/a seu/sua companheiro/a.
8. Ninguém deve ser privado de amor sem razão aparente.
9. Ninguém pode amar quem não estiver motivado a fazê-lo pelo poder do amor.
10. O amor separa-se sempre da avareza
11. Não é apropriado amar alguém com quem se teria vergonha de casar
12. O verdadeiro amante não deseja o carinho de ninguém a não ser do seu amante
13. O amor raramente dura quando é revelado
14. Uma realização fácil torna o amor desprezível; uma difícil torna-o mais querido
15. Todo o amante fica pálido na presença do seu amado
16. Quando um amante avista o seu amado, o seu coração bate loucamente
17. Um novo amor expulsa um amor antigo
18. A integridade moral por si só torna alguém merecedor de amor
19. Se o amor diminui, desaparece rapidamente e raramente ressuscita
20. Um amante tem sempre medo
21. Ciúme verdadeiro aumenta sempre os efeitos do amor
22. Se um amante suspeita do outro, o ciúme e os efeitos do amor aumentam

23. Aquele que se sente vexado pelos pensamentos amorosos come pouco e raramente dorme

24. Cada acção de um amante acaba no pensamento do seu amado

25. O verdadeiro amante acredita apenas naquilo que acha que irá agradar ao seu amado.

26. O amor não pode negar nada ao amor.

27. Os afectos do ser amado nunca são demais para o amante

28. A mais pequena suspeita incita o amante a temer o pior do seu amado

29. Aquele que sofre de excesso de paixão não é adequado para amar

30. O verdadeiro amante está continuamente obcecado com a imagem do seu amado

31. Nada impede que uma mulher seja amada por dois homens, ou que um homem seja amado por duas mulheres

ANEXO II

Primeira versão de *Beauty and the Beast*,
com Richard Purdum como realizador



Figura 1. Bela e Gaston na primeira versão de *A Bela e o Monstro*



Figura 2. Belle, o pai e a irmã mais nova, Clarice

ANEXO III

O percurso do herói, de Joseph Campbell,
esquema adaptado de Lisa Spindler



ANEXO IV

Divisão de *Beauty and the Beast* em Unidades de Sentido

Segundo o Memorando de Vogler

1. O herói é introduzido no seu mundo normal

O filme inicia com um prólogo que apresenta a história do Monstro, as circunstâncias da sua transformação e qual o objectivo final da personagem. Toda esta apresentação é feita no castelo e a maior parte da história é contada através de desenhos de vitrais.

Belle é também apresentada na Vila, aquele que é o seu “mundo normal”. Nesta introdução e contextualização, não só a protagonista é caracterizada como também Gaston, LeFou, Maurice e a aldeia em geral e seu ambiente.

De 0:25 a 18:32

2. A chamada à aventura

Belle é chamada a agir quando Filipe aparece sozinho e ela pressente que o pai corre perigo. Assim, acorre ao castelo onde o vai encontrar feito prisioneiro do Monstro.

Do ponto de vista do Monstro, ele é confrontado com a oferta de Belle, assim como com a possibilidade de ela ser a rapariga que poderá quebrar o feitiço, embora ele continua a acreditar que a sua aparência o impedirá de a conquistar.

São assim apresentados os problemas de ambos: Belle é feita prisioneira, o que implica estar longe da pessoa que mais ama, o pai, e ficar para sempre impossibilitada de concretizar os seus sonhos; o Monstro apercebe-se da difícil tarefa que realmente tem em mãos quando vê Belle e convence-se de que ela nunca o poderá amar.

De 18:32 a 30:05

3. O herói está relutante a princípio (recusa da chamada)

Belle recusa-se a colaborar e a jantar com o Monstro. A princípio, parece que nada a fará mudar de ideias em relação a ele. O Monstro, por sua vez, também não aceita ceder e mantém a atitude que o pôs na situação complicada em que se encontra.

De 30:05 a 34:51

4. O herói é encorajado pelo homem sábio (reúne-se com o mentor)

Lumière, o Relógio, a Sra. Samovar, Chip e todos os serventes da casa reúnem esforços para convencer tanto o Monstro como Belle de que devem dar uma oportunidade um ao outro.

De 34:52 a 41:03

5. O herói ultrapassa o primeiro limiar

Este é um momento de viragem, em que tanto Belle como o Monstro deixam de oferecer resistência em relacionar-se e passam a fazer um esforço em entender-se. Isto acontece quando o Monstro salva a vida de Belle depois de ela tentar fugir do castelo por testemunhar a reação do Monstro quando esta subiu à ala oeste.

De 41:04 a 47:44

6. O herói encontra testes, aliados e inimigos

É nesta altura que fica claro qual o verdadeiro vilão e quais os seus aliados. As duas situações são apresentadas em paralelo.

Vemos Gaston, na Vila, a ter uma conversa com o chefe do asilo. É nesta altura que Gaston nos é dado a ver não apenas como alguém que concorre pela atenção de Belle mas como uma pessoa capaz de infligir dor à protagonista para alcançar os seus fins. Fica, assim, definido como o seu inimigo mais perigoso.

Ao mesmo tempo, no castelo, o Monstro esforça-se por chegar a ela e agradá-la, o que o torna em alguém em quem o espectador começa a pensar que pode confiar. As personagens secundárias começam a falar dos primeiros indícios de algo novo, referindo-se a uma relação romântica.

De 47:45 a 59:01

7. O herói alcança a caverna profunda

Apesar de a expressão poder ter uma conotação negativa, a “caverna profunda” é algo precioso que o protagonista alcança, o ponto que esperávamos conseguir alcançar desde o início da história. Esta situação é representada pelo jantar romântico entre o Monstro e Belle, seguido da dança no grande salão e da conversa na varanda. Neste momento, pensamos que tudo se irá resolver: o feitiço irá quebrar-se.

De 59:02 a 01:03:12

8. O herói suporta a provação suprema

O Monstro toma a decisão de libertar Belle, apesar de a amar. Ele não só abdica de estar com quem ama como renuncia à tentativa de quebrar a sua maldição através dela.

Belle, por sua vez, é surpreendida com uma comitiva quando volta a casa. Esta prepara-se para internar o seu pai no hospício. Na tentativa de os convencer de que o seu pai não é louco, prova que o Monstro de que ele tanto fala é verdadeiro, o que só dá uma oportunidade a Gaston de juntar a população numa demanda para o matar. Belle e o pai são trancados na cave, as “tropas” de Gaston rumam ao castelo e tudo parece estar condenado.

De 01:03:13 a 1:11:19

9. O herói apreende a espada/recompensa

No castelo, os serventes conseguiram derrotar os habitantes ao assustá-los. Chip consegue libertar a Belle e o pai, que se apressam a caminho do castelo. Se antes o Monstro não reagia, a partir do momento em que vê Belle, vê uma razão para resistir.

De 1:11:20 a 1:14:24

10. O caminho de volta

Esta é a cena de ação mais violenta do filme, em que Gaston e o Monstro se defrontam diretamente. Na sua conclusão, Gaston acaba por morrer, não pelas mãos do Monstro mas pelo seu próprio “deslize”. O Monstro é ferido gravemente.

De 1:14:25 a 01:17:57

11. Ressurreição

Depois de Belle dizer que o ama, o Monstro é transformado novamente em príncipe. É quase literalmente uma ressurreição, já que Belle pensava que ele poderia ter morrido no seguimento do ataque de Gaston.

De 01:17:58 a 01:19:57

12. Retorno com o elixir

A normalidade volta ao castelo e o Príncipe regressa com o seu “elixir”.

De 01:19:58 a 01:21:56

ANEXO V

Lista de Filmes Animados da Disney e critério de escolha

Ano	Filme	“Romance” no IMDB
1937	Branca de Neve e os Sete Anões	Sim
1940	Pinóquio	Não
1940	Fantasia	Não
1941	Dumbo	Não
1942	Bambi	Não
1942	Saludos Amigos	Não
1944	Os Três Cavaleiros	Não
1946	Música, Maestro!	Não
1947	Batalha de Gigantes	Não
1948	Tempo de Melodia	Não
1949	As aventuras do Ichabod e Sr. Sapo	Não
1950	Cinderela	Sim
1951	Alice no País das Maravilhas	Não
1953	Peter Pan	Não
1955	Dama e o Vagabundo	Sim
1959	A Bela Adormecida	Sim
1961	101 Dálmatas	Não
1963	A Espada era a Lei	Não
1967	O Livro da Selva	Não

1970	Os Aristogatos	Não
1973	Robin dos Bosques	Sim
1977	Winnie the Poh	Não
1977	As Aventuras de Bernardo e Bianca	Não
1981	Papuça e Dentuça	Não
1985	Taran e o Caldeirão Mágico	Não
1986	Rato Basílio, o Grande Mestre dos Detectives	Não
1988	Oliver e os seus companheiros	Não
1989	A Pequena Sereia	Sim
1990	Bernardo e Bianca na Cangurulândia	Não
1991	A Bela e o Monstro	Sim
1992	Aladdin	Sim
1994	O Rei Leão	Não
1995	Pocahontas	Sim
1996	O Corcunda de Notre Dame	Sim
1997	Hércules	Sim
1998	Mulan	Não
1999	Tarzan	Sim
1999	Fantasia 2000	Não
2000	Dinossauro	Não
2000	Pacha e o Imperador	Não

2001	Atlântida: o continente perdido	Não
2002	Lilo e Stich	Não
2002	O Planeta do Tesouro	Sim
2003	Kenai e Koda	Não
2004	O Paraíso da Barafunda	Não
2005	Chicken Little	Não
2007	Os Robinsons	Não
2008	Bolt	Não
2009	A Princesa e o Sapo	Sim
2010	Entrelaçados	Sim
2011	Winnie the Pooh	Não
2012	Força Ralph	Não
2013	Frozen - O Reino do Gelo	Não

ANEXO VI

Ficha técnica de *Beauty and the Beast* (1991)

Estreia em Portugal: 11 de Dezembro de 1992

Realizadores: Gary Trousdale e Kirk Wise

Produção: Don Hahn

Produtor Executivo: Howard Ashman

Roteiro de animação: Linda Woolverton

Canções: Howard Ashman e Alan Menken

Banda sonora original: Alan Menken

Director de Arte: Brian McEntee

Edição: John Carnochan

Supervisor história: Roger Allers

Argumento: Brenda Chapman, Burny Mattinson, Brian Pimental, Joe Ranft, Kelly Asbury, Christopher Sanders, Kevin Harkey, Bruce Woodside, Tom Ellery e Robert Lence

Animadores: James Baxter (Belle), Glen Keane (Monstro), Andreas Deja (Gaston), Nik Ranieri (Lumière), Will Finn (Cogsworth), David Pruiksma (Mrs. Potts e Chip), Ruben A. Aquino (Maurice), Chris Wahl (Lefou), Russ Edmonds (Philippe), Larry White (lobos), Tony Anselmo (Armário)

Vozes principais: Paige O'Hara (Belle), Robby Benson (Monstro), Richard White (Gaston), Jerry Orbach (Lumière), David Ogden Stiers (Cogsworth), Angela Lansbury (Mrs. Potts), Bradley Michael Pierce (Chip), Rex Everhart (Maurice), Jesse Corti (Lefou)

Produzido por: Walt Disney Pictures, Silver Screen Partners IV e Walt Disney Feature Animation

Principais prémios arrecadados: Óscar e Globo de Ouro de Melhor Canção Original ("Beauty and the Beast"), Óscar e Globo de Ouro de Melhor Banda Sonora Original, Globo de Ouro para Melhor Filme de Comédia/Musical de 1991, Annie Award para Melhor Filme Animado de 1991 e Prémio Individual de Excelência na área da Animação (Glen Keane)

Principais nomeações: Óscar para Melhor Filme do ano de 1991, Óscar para Melhor Som, Globo de Ouro para Melhor Canção Original (Be Our Guest), BAFTA para Melhores Efeitos Especiais e Melhor Banda Sonora Original

ANEXO VII

Tabela Adaptada do Manual de Normas de Análise de Conteúdo de um filme

Categorias	Sub-categorias	Possibilidades
Mise-en-scène	Iluminação	3 pontos, high key, low key
	Decor	Rear projection
	Espaço	Profundo, frontalidade, matte shot, fora de campo, espaço vazio
	Roupa	
	Representação	Typage
Cinematografia	Qualidade	Cor, contraste, foco, profundidade de campo, exposição
	Enquadramento	Ângulo, aspect ratio, nível de enquadramento, canted framing, following shot, reframing, grande angular, ponto de vista
	Escala	Plano muito geral, plano geral, plano americano, plano médio, grande plano, muito grande plano
	Movimento	Canted shot, steadycam, pan, tilt, tracking shot, whip pan
Edição	Aparelhos	Transições, match, duração
	Estilos	Edição de continuidade, montagem, edição elíptica
Som	Edição	Sound bridge, sonic flashback

	Fonte	Diegética/não diegética, som direto, som não simultâneo, som fora de plano, dobragem pós sincronizada, perspectiva, sincronia, voice-over
	Qualidade	