

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERDISCIPLINAR EM CINEMA

Adriane Pereira Dantas

**MORTE E VIDA NO UNIVERSO VISUAL DO FILME *O FABULOSO
DESTINO DE AMÉLIE POULAIN***

São Cristóvão/SE

2021

Adriane Pereira Dantas

**MORTE E VIDA NO UNIVERSO VISUAL DO FILME *O FABULOSO
DESTINO DE AMÉLIE POULAIN***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema (PPGCINE) da Universidade Federal de Sergipe para obtenção do título de Mestre em Cinema e Narrativas Sociais.

Área de Concentração: Cinema, Linguagem e Relações Estéticas.

Orientadora: Prof.^a Dra. Adriana Dantas Nogueira.

São Cristóvão/SE

2021

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE

Dantas, Adriane Pereira
D192m Morte e vida no universo visual do filme O fabuloso destino de Amélie Poulain / Adriane Pereira Dantas ; orientadora, Adriana Dantas Nogueira. – São Cristóvão, SE, 2021. 116 f.

Dissertação (mestrado Interdisciplinar em Cinema e Narrativas Sociais) – Universidade Federal de Sergipe, 2021.

1. Cinema – Direção e arte. 2. Metáfora no cinema. 3. Comunicação visual. 4. Representação cinematográfica. 5. Significação (Filosofia). I. Nogueira, Adriana Dantas, orient. II. Título.

CDU 791(049.3)



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
INTERDISCIPLINAR EM CINEMA - PGCINE



Ata de defesa de Dissertação do Curso de Mestrado
Interdisciplinar em Cinema e Narrativas Sociais

Aos vinte e cinco dias do mês de fevereiro do ano de dois mil e vinte e um, às dez horas, realizou-se, por videoconferência, em decorrência das determinações da Universidade Federal de Sergipe e da Portaria nº 36, de 19 de março de 2020, da CAPES, a sessão pública de defesa do Mestrado Interdisciplinar em Cinema e Narrativas Sociais, da aluna **ADRIANE PEREIRA DANTAS**, cuja dissertação intitula-se “MORTE E VIDA NO UNIVERSO VISUAL DO FILME O FABULOSO DESTINO DE AMÉLIE POULAIN”, presidida pela Profa. Dra. ADRIANA DANTAS NOGUEIRA. A orientadora passou a palavra à candidata para realizar a apresentação. Em seguida, o primeiro examinador, o Prof. Dr. LUIS EDUARDO PINA LIMA, fez seus questionamentos, apresentando comentários e sugestões acerca da dissertação. A aluna respondeu aos questionamentos. A segunda examinadora, Profa. Dra. LILIAN CRISTINA MONTEIRO FRANCA, teceu alguns apontamentos. A aluna novamente teve oportunidade de manifestar-se. Em seguida, a Profa. Dra. ADRIANA DANTAS NOGUEIRA agradeceu os comentários e as sugestões dos membros da banca. Depois de reunir-se, a comissão considerou a discente **APROVADA**. Nada mais havendo a tratar, a secretaria lavrou a presente ata, que será assinada pelo presidente da banca e na qual serão anexadas as declarações de participação dos demais membros.

Profa. Dra. ADRIANA DANTAS NOGUEIRA
Presidente/Orientadora- participação à distância por videoconferência

Prof. Dr. LUIS EDUARDO PINA LIMA
Examinador externo ao programa- participação à distância por videoconferência

Profa. Dra. LILIAN CRISTINA MONTEIRO FRANCA
Examinadora interna ao programa- participação à distância por videoconferência

ADRIANE PEREIRA DANTAS
Discente



**SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
GABINETE DO REITOR**

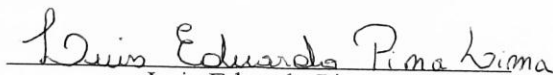
ANEXO I

**DECLARAÇÃO DE PARTICIPAÇÃO REMOTA EM BANCA
EXAMINADORA**

Declaro que no dia 25/ 02/ 2021, às 10 horas participei, de forma remota com os demais membros deste ato público, da banca examinadora de Defesa de Dissertação de mestrado da discente ADRIANE PEREIRA DANTAS, do Programa de Pós- Graduação Interdisciplinar em Cinema da Universidade Federal de Sergipe – UFS.

Considerando o trabalho avaliado, as arguições de todos os membros da banca e as respostas dadas pelo(a) discente(a), formalizo para fins de registro, minha decisão de que a discente está Aprovada.

Atenciosamente,


Luiz Eduardo Pina
Departamento de História - UFS



**SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
GABINETE DO REITOR**

ANEXO I

**DECLARAÇÃO DE PARTICIPAÇÃO REMOTA EM
BANCA EXAMINADORA**

Declaro que no dia 25/02/2021 às 10 h horas participei, de forma remota com os demais membros deste ato público, da banca examinadora de defesa da dissertação de mestrado da discente **ADRIANE DANTAS PEREIRA** do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema da Universidade Federal de Sergipe – UFS.

Considerando o trabalho avaliado, as arguições de todos os membros da banca e as respostas dadas pelo(a) discente(a), formalizo para fins de registro, minha decisão de que o(a) discente está Aprovada.

Atenciosamente,

Lilian Cristina Monteiro França
PPGCINE/UFS

Falar sobre sonhos é como falar de filmes, uma vez que o cinema utiliza a linguagem dos sonhos; anos podem passar em um segundo e você pode ir de um local para outro. É uma linguagem feita de imagens. E no verdadeiro cinema, cada objeto e cada luz significa alguma coisa, como em um sonho.

Federico Fellini

Dedico essa pesquisa ao meu pai que, nos últimos meses, vem lutando pela vida.

AGRADECIMENTOS

Ao agradecer vem à memória tantas pessoas que passaram pelos nossos caminhos e contribuíram de certa forma para o que somos hoje. Alguns, o caminho distanciou, outros, aproximou, no entanto, o que resta são as lembranças dos pequenos e preciosos momentos.

Agradeço primeiramente a Deus pela dádiva da vida, da paz e da saúde tão essenciais que nos possibilitam ver a beleza das cores e notar sempre uma luz especial naqueles colegas e mestres que, sem saber, transmitiram grandes aprendizagens e alegrias.

Nesse interim, agradeço também ao Programa de Pós-Graduação em Cinema pela interdisciplinaridade que oportuniza a todos. Também sou grata aos docentes envolvidos em minha aprendizagem, bem como à Aretha, que sempre nos recebe com um imenso carinho representando a leveza desse curso.

A minha mãe, que sempre me projetou no sonho que um dia tiraram dela, o de estudar. Aqui estou cumprindo essa vitória. Também sou grata ao meu pai, que nada me deixou faltar e àqueles irmãos, que torceram e me ajudaram.

Agradeço ao meu marido, que se tornou um companheiro de todas as horas e que supriu todas as necessidades para que eu pudesse participar desse curso.

Não poderia esquecer a minha orientadora que com carinho aceitou-me, instruiu, acreditou e incentivou.

Enfim, agradeço a todos que, de forma direta ou indireta, contribuíram para realização deste trabalho.

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo analisar o universo visual do filme *O fabuloso destino de Amélie Poulain* (2001) no tocante aos aspectos relacionados à construção da imagem cinematográfica que ressaltaram ideias como morte e vida. Para isso, a pesquisa analisa as metáforas e as mensagens presentes na *mise en scène* trabalhando planos, cores, objetos, movimento de câmera e recursos técnicos. A escolha deste filme se deu pela maneira como os aspectos visuais se estabelecem de forma simbólica e criativa mostrando a Arte no cinema. Assim, o trabalho se desenvolveu a partir da análise fílmica, da descrição e da interpretação das cenas mais emblemáticas que trouxeram significação para a temática. Apoiada na metodologia de investigação de vários autores, a pesquisa mescla correntes neoformalistas, como as estudadas por David Bordwell (2008); correntes formalistas, da montagem de Eisenstein (2002); com abordagens que se conectam com a psicologia cognitiva da imagem, de Aumont (2011); e também, a psicanálise, quando se procura compreender alguns símbolos presentes. É um estudo que adquire um viés interdisciplinar, que explicita técnicas cinematográficas e que trata de assuntos bastantes relevantes ao nosso momento atual.

Palavras-chave: Imagem; metáfora; representação; cores; significação.

RÉSUMÉ

Ce travail vise à analyser l'univers visuel du film *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain* (2001) au regard des aspects liés à la construction de l'image cinématographique mettant en lumière des idées telles que la mort et la vie. Pour cela, la recherche analyse les métaphores et les messages présents dans la mise en scène, en travaillant sur les plans, les couleurs, les objets, le mouvement de la caméra et les ressources techniques. Le choix de ce film est dû à la manière dont les aspects visuels sont établis de manière symbolique et créative montrant l'Art au cinéma. Ainsi, l'œuvre a été développée à partir de l'analyse cinématographique, de la description et de l'interprétation des scènes les plus emblématiques qui ont donné du sens au thème. Soutenue par la méthodologie de recherche de plusieurs auteurs, la recherche mélange des courants néoformalistes, comme ceux étudiés par David Bordwell (2008); courants formalistes, d'après le montage d'Eisenstein (2002); avec des approches qui se connectent à la psychologie cognitive de l'image, par Aumont (2011); et aussi, à la psychanalyse, en essayant de comprendre certains symboles présents. C'est une étude qui acquiert un biais interdisciplinaire, qui explicite les techniques cinématographiques et qui traite de sujets très pertinents à notre époque actuelle.

Mots-clés: image; métaphore; représentation; couleurs; signification.

SUMÁRIO

LISTA DE IMAGENS

FICHA TÉCNICA

INTRODUÇÃO	16
CAPÍTULO 1 – A IMAGEM CINEMATOGRAFICA	18
1.1. A simbologia da imagem	19
1.2. Algumas formas das metáforas visuais.....	22
1.2.1. A alegoria.....	24
1.2.2. Repetição, paralelismo e motivos visuais.....	26
1.2.3. O recurso <i>mise en abyme</i>	29
1.3. A produção de sentidos da imagem através da montagem	30
CAPÍTULO 2 – A NARRATIVA CONTADA ATRAVÉS DA MISE EN SCÈNE.....	41
2.1. Cenário Externo: a arquitetura.....	45
2.2. Cenário Interno: o design de interior	47
2.3. Os movimentos de Câmera.....	48
CAPÍTULO 3 – A PINTURA NA COMPOSIÇÃO VISUAL DO FILME	52
3.1. Análise do estilo Juarez Machado	54
3.2. Análise das pinturas de Michael Sowa	57
3.3. Análise da cena com o Almoço dos Barqueiros, de Renoir	65
3.4. Amélie no trem fantasma e a pintura de Arnold Böcklin	70
CAPÍTULO 4 – A SIMBOLOGIA DAS CORES NO FILME.....	78
4.1. As cores no cinema.....	78
4.2. A questão estética e simbólica das cores	83
CAPÍTULO 5 – AS MENSAGENS EXPRESSAS ATRAVÉS DA FORMA FÍLMICA.....	90
5.1. Cena do suicídio da turista canadense	92
5.2. Cena da caixinha achada atrás da parede.....	98
5.3. As fitas trocadas entre Amélie Poulain e Raymond Dufayel	104
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	111
REFERÊNCIAS	113

LISTA DE IMAGENS

FIGURA 01: Fotograma do filme <i>O fabuloso destino de Amélie Poulain</i> (2001).....	34
FIGURA 02: Fotograma do filme <i>O fabuloso destino de Amélie Poulain</i> (2001).....	39
FIGURA 03: Fotograma do filme <i>O fabuloso destino de Amélie Poulain</i> . (2001).....	50
FIGURA 04: Fotograma do filme <i>O fabuloso destino de Amélie Poulain</i> (2001).....	54
FIGURA 05: Pinturas de Juarez Machado.....	55
FIGURA 06: Pintura “Minha vida, minha sorte” (1997), Juarez Machado	56
FIGURA 07: Pintura “Pavóia com pérolas”. Michael Sowa.....	58
FIGURA 08: Pintura “Cão com cone”. Michael Sowa.....	58
FIGURA 09: Pintura Herbert. Michael Sowa.....	60
FIGURA 10: Fotograma do filme <i>O fabuloso destino de Amélie Poulain</i> (2001).....	64
FIGURA 11: Pintura Urso. Michael Sowa	64
FIGURA 12: Pintura “Almoço dos barqueiros” (1881), Renoir.....	66
FIGURA 13: Fotograma do filme <i>O fabuloso destino de Amélie Poulain</i> (2001).....	67
FIGURA 14: Fotogramas do filme <i>O fabuloso destino de Amélie Poulain</i> (2001).....	68
FIGURA 15: Fotograma do filme <i>O fabuloso destino de Amélie Poulain</i> (2001).....	71
FIGURA 16: Fotograma do filme <i>O fabuloso destino de Amélie Poulain</i> (2001).....	71
FIGURA 17: Pintura Autorretrato com morte tocando violino (1872), Arnold Bocklin.....	72
FIGURA 18: Círculo cromático.....	79
FIGURA 19: Cores análogas e complementares.....	79
FIGURA 20: Temperatura das cores	79
FIGURA 21: Paleta de cores do filme <i>O fabuloso destino de Amélie Poulain</i> (2001)	84
FIGURA 22: Fotograma do filme <i>O fabuloso destino de Amélie Poulain</i> (2001).....	84
FIGURA 23: Fotograma do filme <i>O fabuloso destino de Amélie Poulain</i> . (2001).....	85
FIGURA 24: Fotograma do filme <i>O fabuloso destino de Amélie Poulain</i> (2001).....	85
FIGURA 25: Fotograma do filme <i>O fabuloso destino de Amélie Poulain</i> (2001).....	88
FIGURA 26: Fotograma do filme <i>O fabuloso destino de Amélie Poulain</i> (2001).....	93

FIGURA 27: Fotograma do filme <i>O fabuloso destino de Amélie Poulain</i> (2001).....	96
FIGURA 28: Fotograma do filme <i>O fabuloso destino de Amélie Poulain</i> (2001)	96
FIGURA 29: Fotograma do filme <i>O fabuloso destino de Amélie Poulain</i> (2001).....	98
FIGURA 30: Fotograma do filme <i>O fabuloso destino de Amélie Poulain</i> (2001)	100
FIGURA 31: Fotograma do filme <i>O fabuloso destino de Amélie Poulain</i> (2001)	102
FIGURA 32: Fotograma do filme <i>O fabuloso destino de Amélie Poulain</i> (2001)	105
FIGURA 33: Fotograma do filme <i>O fabuloso destino de Amélie Poulain</i> (2001)	108

FICHA TÉCNICA

O FABULOSO DESTINO DE AMÉLIE POULAIN

Direção: Jean-Pierre Jeunet.

Elenco: Audrey Tautou, Maurice Benichou, Urbain Cancellier, Yolande Moreau, Isabelle Nanty, Claire Maurier, Serge Merlin, Dominique Pinon, Jamel Debbouze, Rufus, Mathieu Kassovitz, Lorella Cravotta e outros.

Equipe: Bruno Delbonnel (Direção de fotografia); Jean-Marc Deschamps (Diretor de produção); Aline Bonetto(Direção de arte); Yann Tiersen (Música).

País de produção: França.

Data de produção: 2001.

Empresas produtoras: Imagem Filmes.

Materiais: DVD (122 min), colorido.

Resumo: Amélie não é uma menina como as outras. Ela viu seu peixinho dourado desaparecer diante de seus olhos em um lago municipal, sua mãe morrer no pátio de Notre-Dame e seu pai transferir toda sua afeição para um gnomo de jardim. Amélie cresceu e tornou-se garçonne em Montmartre em um bar administrado por uma ex-dançarina equestre. A vida de Amélie é simples, ela gosta de beliscar *crèmes brûlées*, ricochetear no Sena, observar as pessoas e dar asas à imaginação. Aos vinte e dois anos Amélie descobriu um objetivo: reparar a vida de outras pessoas. Ela então inventa todos os tipos de estratégias para intervir incógnita na vida de várias pessoas ao seu redor. A missão de Amélie é repentinamente interrompida pelo encontro com um garoto estranho e peculiar, Nino Quincampoix, funcionário de meio período de um trem fantasma e de uma sex shop, Nino coleta fotos abandonadas em cabines de fotos. Amélie é fascinada por Nino, mas prefere brincar de esconde-esconde com ele a se descobrir. Depois de várias tentativas, ela se afasta. Felizmente, o "homem de vidro", especialista em espíritos interiores, acha o meio para a mudança de Amélie empurrando-a para os braços de Nino.

INTRODUÇÃO

A composição da arte é um fator substancial para a obra fílmica, com ela a narrativa ganha sustentação através dos vários elementos plásticos e estéticos responsáveis pela construção da imagem. Nesta pesquisa, o universo visual do filme *O fabuloso destino de Amélie Poulain* (2001) é explorado com o objetivo de mostrar como a imagem fílmica é trabalhada de forma a ressaltar as ideias da trama. Através do estudo de alguns elementos formais será possível identificar as construções visuais que o diretor Jean-Pierre Jeunet¹ utilizou para trabalhar metáforas e ressaltar seu estilo.

No filme a maneira como a mensagem é transmitida desperta a curiosidade no tocante aos elementos visuais que sustentam a narrativa. São imagens que aparecem constantemente e fazem analogias a temas que envolvem a dualidade morte e vida, isso nos faz questionar qual a importância desses elementos estarem ali? Qual o porquê de determinada arquitetura aparecer na cena em um momento crucial; quanto às pinturas presentes na decoração, questiona-se se apresentam alguma significação além da escolha estética; no tocante à paleta de cores, se há algum padrão recorrente e buscar o significado existente. Tomando as cores verde e vermelha, que aparecem e se repetem em toda trama, importa, por exemplo, descobrir se há alguma metáfora intrínseca ou não. Para isso, foram selecionadas cenas específicas para analisar.

A metodologia da pesquisa é do tipo qualitativa. Através da análise fílmica, os elementos constitutivos do filme são decompostos e interpretados tendo Vanoye e Goliot-Lété (2013) como apoio. Assim, o estudo se dá com a análise da imagem e sua construção estética. Desse modo, o trabalho busca compreender principalmente como a repetição vai se estabelecendo, ressaltando conceitos, ideias e observando como as metáforas foram construídas na obra emitindo simbologias. Além disso, procura mostrar, principalmente, como mensagens relacionadas à morte e à vida foram trabalhadas. Para tanto, foi necessário buscar a significação de alguns símbolos e auxílio em teóricos que embasassem a análise fílmica.

Com isso, a pesquisa se baseia em conceitos da linguagem cinematográfica a qual, de forma interdisciplinar, envolve: abordagens no campo das Artes Visuais, tendo o estudo da imagem como um todo; da Psicanálise, quando aborda algumas simbologias; da Física, quando se estuda as cores; e abordagens de análises fílmicas seguidas pelos próprios teóricos

¹ Jean-Pierre Jeunet (1953) é um premiado cineasta e roteirista francês, conhecido principalmente pelos seus filmes *Delicatessen*, *A Cidade das Crianças Perdidas*, *Alien - A Ressurreição* e *O fabuloso Destino de Amélie Poulain*, que recebeu cinco indicações ao Oscar 2002, incluindo melhor filme estrangeiro e melhor trilha sonora; Prêmio Bafta 2002; César de melhor filme e direção, dentre outros.

do cinema. Dessa maneira, contemplou-se, ainda, correntes analíticas oriundas da abordagem semiológica, desenvolvendo uma preocupação interpretativa, bem como aquelas da análise da montagem; além das descrições plásticas dos planos e da composição. Desta feita, nomes como Jacques Aumont (2011), David Bordwell (2008), Eisenstein (2002a), entre outros, nortearão o trabalho.

Todos os capítulos desta pesquisa analisam a imagem, mas, o primeiro capítulo se apresenta mais conceitual ao explicar como a imagem e as metáforas estilísticas se constituem, facilitando a análise dos capítulos que se seguem. No segundo capítulo, aspectos relacionados a *mise en scène* serão aprofundados de maneira a facilitar a descrição e a interpretação das cenas. Já, no terceiro capítulo, analisa-se a relação das principais pinturas que fizeram parte do cenário do apartamento da protagonista com seu modo de ser e com as principais ideias da narrativa. No quarto capítulo, a paleta de cores empregada será analisada principalmente a partir da sua importância e significação para o universo visual do filme, levando-se em conta as contribuições interpretativas para a narrativa e a temática.

Por fim, no último capítulo, será feita a análise de algumas cenas que a partir de sua estrutura organizacional geraram informações primordiais para se chegar ao tema. Assim, far-se-á uma síntese de algumas mensagens que surgiram ao longo do filme e que contribuíram para a compreensão do todo da obra. Vale mencionar que, no percorrer do estudo, será observado o modo como Jean-Pierre Jeunet (2001), através de muita criatividade, recursos técnicos, narrativos e visuais, constituiu seu filme.

CAPÍTULO 1 – A IMAGEM CINEMATOGRAFICA

Os seres humanos há milênios utilizam a imagem para se expressar, desde um grafite rabiscado em uma caverna, até atualmente as telas de cinema. Uma imagem é uma representação visual ou mental de algo, seja um objeto, um ser vivo ou um conceito. Porém, falar da imagem cinematográfica é falar de algo complexo que implica muitas vezes compreender o estilo de quem cria essas imagens, entender as sutilezas do seu suporte, entender, ainda, o modo como ela é apresentada através de planos, cenários e enquadramentos, além da própria natureza perceptiva de quem a observa. Portanto, para explicar como a imagem cinematográfica se apresenta, esse capítulo fará uma abordagem baseada principalmente nos conceitos de Aumont (2011) e outros teóricos que analisaram a constituição da imagem e a forma como ela se apresenta.

Ismail Xavier (2005, p.17) compreende a palavra imagem como uma espécie de imitação ou algo que tenha uma relação de semelhança com um objeto ou pessoa. Aumont (2011) amplia essas afirmações ao defender que a imagem se relaciona a uma técnica mecânica na qual a fotografia/filme impresso é passado de imagem em imagem até adquirir movimento, a partir daí, o filme se constitui com o intuito de suscitar no espectador variados tipos de sensações e sentimentos.

De acordo com Aumont (1995), as imagens do cinema foram inicialmente inspiradas em pinturas, depois elas começaram a fazer parte da imaginação do cinema e se transformaram em ficção através da imagem em movimento a partir da sucessão de imagens estáticas transmitidas sequencialmente, cuja rápida sucessão projeta uma ilusão. Aumont (2004) salienta que um filme é uma obra plástica recheada de significações que através da imagem se exprime e se conta. O mesmo autor concebe que “plástica” é “[...] toda arte que repousa na formação de um material visível, seja o pigmento pictórico, a matéria esculpida, o espaço da arquitetura e até o da dança – e, é claro, o cinema” (AUMONT, 2004, p. 58 – 59). No mundo cinematográfico essa imagem se materializa no espaço através de planos, enquadramentos, luz e cor que se transforma em linguagem recheada de códigos e significantes.

Para Xavier (2005), no cinema essa imagem se dá por meio da unidade de planos sequencialmente montados e, quando apresentada em tela, ultrapassa o nível denotativo para o nível representativo de significações e valores. Para entender essa imagem representativa é

preciso antes entender a imagem propriamente dita. Segundo Rudolf Arnheim (1969) *apud* Aumont (2011), a relação da imagem com o mundo real possui três valores – da representação, do símbolo e do signo. A maioria das imagens engloba os três simultaneamente, mas, pode apresentar apenas um deles. Assim, algumas delas terão seus valores e significações enriquecidos, a depender de onde apareçam.

Como exemplo simples, tomemos um quadro com tema religioso situado em uma igreja; suponhamos a *Assunção da Virgem*, de Ticiano (1516-1518), na igreja Santa Maria dei Frari, em Veneza, que possui triplo valor: *significa* – modo certamente redundante no caso – o caráter religioso do lugar, pela colocação acima do altar (devemos notar que nesse exemplo, a rigor, o signo está menos na própria imagem do que em sua situação); *representa* personagens dispostos em uma cena que, como toda cena bíblica, é extremamente *simbólica* (aliás, simbolismos parciais, tais como o das cores, estão presentes). (AUMONT, 2011, p.79).

Sendo assim, Aumont (2011) resume as funções da imagem em três: modo simbólico (aquele que representa algo, como as pinturas e esculturas religiosas, associadas às divindades); modo epistêmico (aquele que dá informação visual, como os mapas); e o modo estético (aquele que é desenvolvido com intenção de agradar e trazer sensações específicas para o espectador). No filme *O fabuloso destino de Amélie Poulain* (2001), a análise tentará percorrer os caminhos traçados por Aumont (2011) na busca da “[...] ‘imagem que pensa e se pensa como a imagem’, capaz de produzir pensamentos que nenhum discurso antes delas articulou” (XAVIER, 2005, p.195). Assim, buscar-se-á ressaltar a conotação simbólica da imagem para obter-se melhor compreensão da obra.

O aspecto subjetivo da imagem será melhor apresentado em seguida. Partindo-se da concepção do cinema enquanto transmissor dessa linguagem simbólica, o trabalho seguirá um enfoque semiótico no que tange à análise de formas que designam semelhanças, alegorias, metáforas, simbolismos e significação, entre outros.

1.1. A simbologia da imagem

Seja na vida social, religiosa, cultural ou familiar, o símbolo é um elemento indispensável à linguagem humana. Ele pode ser um objeto, uma imagem, uma palavra escrita, uma pessoa, um som, um evento ou um local que adquira um significado além de si mesmo e, no momento em que for capaz de armazenar um conjunto de ideias, atitudes ou sentimentos, ele terá o valor de comunicar sempre que for usado.

O cinema é concebido como uma linguagem constituída e articulada de signos e significantes que transmitem um conceito ou uma ideia, assim, envolve o simbólico, o qual não se constitui da presença do real, mas, de representantes e significantes que falam através do imaginário. Alguns teóricos tentam explicar o que é o símbolo e também como no cinema ele se constitui através do olhar do espectador que se utiliza de sinais para intermediar sua linguagem e inconscientemente transmitir o pensamento simbólico.

[...] o sujeito é efeito do simbólico, concebido ele mesmo como uma rede de significantes que só adquirem sentido em suas relações mútuas; mas a relação do sujeito com o simbólico não pode ser direta, já que o simbólico ao se constituir, escapa totalmente ao sujeito. (AUMONT, 2011, p. 120).

Na visão de Jacobi (1995), o símbolo é aquele que intermedia a linha do consciente e do inconsciente, não sendo algo abstrato, nem concreto, real ou irreal. Pertence aos dois lados, se manifesta de forma mediadora e sutil que só consegue se expressar verdadeiramente como símbolo. Consoante Boggs e Petrie (2008, p.71), “[...] seja em uma obra de arte ou nas comunicações diárias, um símbolo é algo que significa outra coisa. Comunica outra coisa, acionando, estimulando ou despertando associações e ideias na mente da pessoa que percebe o símbolo”, porém, muitas vezes, para entender o significado de um símbolo é preciso já possuir as ideias e conceitos associados a ele. Um semáforo, por exemplo, comunica uma mensagem simbolicamente para os condutores de veículos e pedestres a partir do uso de suas cores, porém, se a pessoa não estiver inserida no contexto citadino, e não estiver a par do seu significado, o semáforo não lhe comunicará nada. A mesma coisa acontece em um filme, às vezes é preciso ter alguma compreensão da natureza e importância dos símbolos para poder entendê-los.

Jung (1993) explica o símbolo como uma espécie de intermediador entre o consciente e o inconsciente da pessoa, divide os símbolos em dois tipos: os naturais e os culturais. Os primeiros são provenientes dos conteúdos inconscientes da psique humana, que se apresentam como imagens arquetípicas essenciais encontradas desde a sociedade primitiva à atual. Os segundos são os símbolos culturais: muito utilizados para fins artísticos e também pelas religiões, costumam exprimir verdades eternas, provenientes de imagens coletivas aceitas em praticamente todas as sociedades. Assim, levando-se em conta que a psique humana é essencialmente a mesma em todo o mundo, os mitos, os contos e atualmente o cinema estão impregnados dessas imagens arquetípicas.

Os conteúdos arquetípicos são dados à estrutura psíquica do indivíduo, na forma de possibilidades latentes, tanto como fatores biológicos como

históricos. De acordo com as condições proporcionadas pela vida externa e interna do indivíduo, atualiza-se cada vez o arquétipo correspondente e, ao receber forma, ele aparece diante da câmara do inconsciente, ou, como Jung diz, é ‘apresentado’ ao consciente”. (JACOBI, 1995, p. 41).

Desta forma, os arquétipos são ideias de base, um tipo de protótipo psíquico que faz parte da camada mais profunda do inconsciente onde jazem adormecidas as imagens humanas universais e originárias. Essas imagens são os resquícios de experiências constantemente revividas pela humanidade, são as representações das grandes forças e impulsos da alma humana, tais como “[...] o amor, o ódio, os desejos, a coragem, a covardia, o heroísmo, o instinto de sobrevivência, o narcisismo, o egoísmo, a luxúria, a fé [...]” (COELHO, 2003, p. 92). Dessa forma, alguns símbolos relacionam-se, por exemplo, com a transição infância-adolescência, com o amadurecimento físico-psíquico e com a experiência da velhice e da morte que é um ciclo natural da vida.

Sendo o símbolo uma linguagem que fala à mente através da palavra falada-escrita e também por intermédio das imagens, o cinema (imagens em movimento) atualmente surge como um elo reprodutor de símbolos, como um canal repleto de alegorias e arquétipos dotado da capacidade de criar narrativas e inventar histórias. Por sua característica mágica, lida com o estado subjetivo do ser humano, ocasionando uma relação entre projeção e identificação. De acordo com Aumont (2011, p. 122), “[...] toda imagem encontra o imaginário, provocando redes identificadoras e acionando a identificação do espectador consigo mesmo como espectador que olha”.

Na concepção de Gombrich (1995) é a percepção e a compreensão do espectador em relação à imagem que a faz existir. Para ele a imagem se constitui a partir do ponto de vista do seu autor e do espectador, tornando-se um fenômeno que se relaciona com a imaginação. No caso do filme *O fabuloso destino de Amélie Poulain* (2001), Jean-Pierre Jeunet sutilmente também reflete sobre esse olhar, incutindo no filme uma metalinguagem que, ora faz a protagonista assumir o papel do espectador, se identificando com aquilo que assiste, ora a faz assumir o papel do criador, refletindo sobre quem o assiste, como será visto mais à frente.

Morin (1970a) faz uma análise dessa imagem cinematográfica, para quem o cinema é como uma articulação subjetiva entre o sistema sociocultural e o imaginário. Por um lado, uma subjetividade que se refere ao mundo vivido, fruto de um desenvolvimento mais ou menos pessoal resultante da imaginação do criador e que se torna visível na tela, por outro lado, caracteriza a relação estabelecida pelo espectador com o filme, a sua compreensão da

situação representada com base em seus conhecimentos, pressupostos e expectativas – daí a importância da estrutura da imagem do filme e sua capacidade de provocar emoções pessoais serem tão usadas.

O filme é detentor de algo equivalente a um condensador ou a um agente de participação que lhe mime com antecedência os efeitos. Na medida, pois, em que ele executa, por conta do espectador, toda uma parte do seu trabalho psíquico, dá-lhe satisfação, com um mínimo de despesa. Faz o trabalho de uma máquina de sentir auxiliar. Motoriza a participação. É uma máquina de projeção-identificação. E próprio de toda máquina é mastigar o trabalho do homem. (MORIN, 1970a, p. 125).

Enfim, a imagem cinematográfica age como se fosse uma máquina reprodutora de símbolos e conteúdos arquetípicos que se transfigura do real em imagem poética e se expressa através de variadas figuras de linguagem. No filme *O fabuloso destino de Amélie Poulain* (2001), tanto a metáfora como a alegoria aparecem sempre atreladas a um evento ou a algum elemento da narrativa, cenário, cores, arquitetura, jogo de luz, movimentos de câmera, ou mesmo da relação dos objetos com os personagens. Desta feita, emitem ideias e conceitos para que o espectador compreenda a mensagem ou a temática desenvolvida na trama.

1.2. Algumas formas das Metáforas Visuais

O filme *O fabuloso destino de Amélie Poulain* (2001) apresenta um variado repertório de metáforas. Jean-Pierre Jeunet se serve delas para conduzir a trama e apresentar ao espectador conceitos e ideias relativas à temática. Este tópico irá discorrer sobre a metáfora para poder embasar todo o trabalho de análise fílmica e diegese apresentada ao longo dos capítulos. Nesse sentido, inicialmente será abordado o termo da palavra e, em seguida, abordar-se-á como as metáforas visuais podem ser constituídas através de repetições, paralelismos, alegorias, entre outras variantes.

A metáfora tem origem greco-latina e, no sentido literal, significa “transporte”. Sua estrutura básica é a comparação de um termo (A) a outro termo (B) com base num elemento comum, em que uma coisa se assemelha ou compartilha com outra uma qualidade essencial. É uma forma de dizer e ajudar a conceituar o que não pode ser entendido por denominação estrita, principalmente quando se deseja explicitar um sentimento ou um pensamento. Assim, é uma figura de linguagem que retrata uma situação por meio de uma comparação, contudo, há pequenas peculiaridades. Na comparação propriamente dita, a associação aparece mais explícita, como na frase: “A terra é redonda como uma laranja”. Já na metáfora (figura de

semelhança), essa associação estaria mais implícita, como na frase: “A terra é uma laranja azul no espaço”, vê-se que além de um sentido comparativo há uma ideia de transmutação entre imagens (terra-laranja). Assim, imagem e metáfora são duas coisas estritamente ligadas: “A ‘imagem’ ou a metáfora também pode ser um procedimento de expressão extremamente rico, inesperado, criativo e até cognitivo, quando a comparação de dois termos (explícita e implícita) solicita a imaginação e a descoberta de pontos comuns insuspeitados entre eles” (JOLY, 2010, p.22).

Segundo Lakoff e Johnson (2002, p.45), a metáfora está inserida na vida cotidiana através da linguagem, do pensamento e das ações humanas. Ela é utilizada quase que inconscientemente. Às vezes, por já fazer parte da cultura local, ela é muito baseada em clichês, lugares comuns ou alusões que são encontradas a qualquer momento. É muito utilizada por escritores, artistas, publicitários, cineastas e, conseqüentemente, produz efeitos que aparecem na poesia, nos jogos de linguagem, na retórica, no cinema, porém, sua recepção depende de uma convivência entre o falante e o interlocutor.

No cinema os campos de associações seguem estabelecidos pela sobreposição de imagens visuais em que se liga a metáfora, formatada pela justaposição de elementos formalmente análogos, para construir metáforas conceituais. Conforme analisam Vanoye e Goliot-Lété (2013):

[...] A compreensão da metáfora baseia-se na analogia de sentido que existe entre o termo atualizado e o termo ausente que substituiu. No cinema, são as imagens que desfilam e não as palavras. O efeito metafórico pode ser gerado da sucessão de imagens que produzem um sentido que “ultrapassa” o sentido literal. É a associação, mais ou menos estreita, de imagens que rompe o estrito *continuum* narrativo que cria uma configuração metafórica (mais do que uma metáfora “pura”). (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 2013, p.61).

Outrossim, para Boggs e Petrie (2008), a metáfora visual restaura a relação entre as palavras e as coisas através de uma associação enigmática e simbólica que garante a verdade do não-dito, trabalha como uma substituição de uma palavra por outra ou de uma sequência linguística por outra. No cinema, de uma imagem por outra, retomando o sentido de substituição de que trata o símbolo.

Intimamente relacionado ao simbolismo está o uso de metáforas visuais pelo cineasta. Enquanto um símbolo apresenta ou representa algo mais, uma metáfora visual é uma comparação que nos ajuda a entender melhor uma imagem devido à sua semelhança para outra imagem. (BOGGS; PETRIE, 2008, p.78, tradução nossa).

Assim, na análise do filme *O fabuloso destino de Amélie Poulain* (2001), muitas cenas são estudadas a partir desse processo de semelhança entre imagens inseridas na forma fílmica. Contudo, compreender a noção de metáfora cinematográfica, segundo Brito (1995), é imprescindível antes dominar o que engloba diegese e discurso. Nessa relação “[...] diegese em cinema seria tudo o que integra a estória que o filme conta, inclusive aquilo que a câmera não mostra, mas que se sabe ficcionalmente existente” (BRITO, 1995, p.194). Isso implica a comunicabilidade, a onisciência e a autorreflexibilidade da narração. Por sua vez, o discurso diz respeito à maneira como o cineasta explora a estrutura fílmica e constrói as possibilidades poéticas que levam o espectador compreender a obra, como os modos de constituir os enunciados; arquitetar os planos; fazer a movimentação de câmera e os efeitos no espaço; bem como a constituição da *mise en scène* e da montagem.

Frente ao exposto, o trabalho busca analisar as metáforas mais importantes, no sentido de simbolização de vida e morte presentes no filme, ressaltando técnicas, observando as condições de criação, as escolhas plásticas empregadas, como cores, formas, composição, textura, enquadramentos, ângulo, tomada, elementos os quais Joly (2010, p.93) utiliza como referência para compreender a significação da mensagem visual.

Enfim, a decodificação dos símbolos no filme traz interpretações ricas e profundas que possibilitam ao espectador fazer os *insights* necessários para a compreensão da narrativa. Contudo, levando-se em conta as diversas maneiras que as metáforas visuais expressam o pensamento, deve-se analisá-las cuidadosamente, por ser uma figura polissêmica, diversos processos analógicos surgem a partir delas. É o caso da alegoria, que diferentemente da metáfora se forma na totalidade do texto a partir de diversas metáforas interligadas entre si, como será estudada a seguir.

1.2.1. A alegoria

A relação entre metáfora e alegoria é bastante estreita, a diferença está na frequência e na extensão da linguagem simbólica utilizada por cada uma. A metáfora é mais pontual, e se refere a termos mais isolados, já a alegoria é mais extensa e é formada pela interligação de diversas metáforas. Segundo Ferreira, (1975, p. 50), a alegoria é a “[...] exposição de um pensamento sob forma figurada; ficção que representa um objeto para dar ideia de outro; continuação de metáforas que significam uma coisa nas palavras e outra no sentido”.

No filme *O fabuloso destino de Amélie Poulain* (2001), a alegoria se apresenta através das analogias e representações pictóricas criadas pelo diretor, em que elementos narrativos/descritivos se interligam para fazer uma correspondência uma ilustrando uma ideia. Na visão neoformalista de Boggs e Petrie (2008),

[...] uma história em que todo objeto, evento e pessoa tem uma síntese (em oposição a meramente concreto) é conhecido como alegoria. Na alegoria, cada elemento é parte de um sistema interdependente que conta de forma didática, clara, separada e completa, uma história puramente figurativa. (BOGGS; PETRIE, 2008, p.70, tradução nossa).

No filme, um “narrador em *off*” apresenta cada personagem, o que eles gostam e não gostam de fazer e ao longo da trama as características de cada um é traçada. Conforme Martins (2006, p.103) observa, filmes que recebem influência do impressionismo francês sempre exploram o universo interior e psicológico dos personagens. Assim, a protagonista da obra fílmica é apresentada pelo narrador, que está sempre a descrevê-la, o que a torna bastante figurativa, assim, ela serve como uma espécie de alegoria para a temática desenvolvida no filme. Isso é notado na relação desenvolvida em forma de paralelo entre ela e uma personagem da pintura de Renoir².

Outro exemplo disso ocorre quando o cineasta utiliza paralelos entre o papel de Raymond Dufayel com o pintor impressionista e o próprio diretor do filme. A alegoria, portanto, vai estar no meio caminho entre a metáfora e o símbolo, resumindo imagens que efetivamente se transmudam, de forma diferente e criativa, em discurso. É importante mencionar que

[...] um grande problema da alegoria seria a dificuldade de atingir os dois níveis de significado - o concreto e o figurativo, muitas vezes é colocada tanta importância na história figurativa que perdemos o interesse no concreto da história. Infelizmente, características alegóricas, para serem eficazes como símbolos não podem ter muitas características únicas, quanto mais específicos forem os personagens, menos representativos serão. Mas essas dificuldades não necessariamente impedem que a alegoria não seja eficaz na forma cinematográfica [...] (BOGGS; PETRIE, 2008, p.71, tradução nossa).

No que concerne à obra fílmica estudada pode-se ver personagens caracterizados, mas, que não perdem sua conotação alegórica, haja vista Jeunet (2001) construir sua narrativa utilizando a alegoria com o efeito de liberar o caráter exemplar dos personagens e transpor suas aventuras para um plano universal ou transcendente.

² Pierre-Auguste Renoir (1841-1919), pintor impressionista francês que viveu entre 1873-1884 em *Montmartre*, Paris. (DAULTE, 1973, p.24).

No decorrer do trabalho, notar-se-á como a alegoria assemelha-se ao símbolo, ao estar sempre associada a uma ideia. Por outro lado, embora tenha essa relação, “[...] a alegoria distingue-se do símbolo pelo seu carácter moral e por tomar a realidade representada elemento a elemento e não no seu conjunto” (CEIA, 2009, n.p.). Assim, o autor define alegoria como se fosse uma metáfora ampliada na qual é preciso sempre fazer uma leitura intertextual para compreendê-la e extrair seu sentido. Com isso, a imagem alegórica nunca é realmente autônoma por si, ela se serve da metáfora enquanto insiste em uma caracterização.

Uma representação cotidiana que faz lembrar bem essa diferença entre o símbolo e a alegoria vê-se na imagem da Justiça, que é ilustrada sob a forma de mulher segurando uma espada e uma balança, por exemplo. Não obstante, quando os aspectos narrativos dominam, como na alegoria da Caverna de Platão, a história e a ideia transmitida geralmente toma a forma de uma cena.

No filme *O fabuloso destino de Amélie Poulain* (2001), um exemplo disso está na tomada em que a protagonista aparece em um trem fantasma junto a uma caveira (1h10’50’). Jeunet (2001) introduz a famosa alegoria da morte incorporada sob o símbolo de um esqueleto (o retrato da decomposição, da passagem do tempo nos corpos humanos). Essa caveira representa a morte ceifeira que a qualquer momento pode chegar. É uma alegoria que ganha sustentação não somente pela simbologia dos elementos em si, mas pelo jogo visual criado na elaboração da cena, em que a ilustração do cenário se assemelha com a pintura *A morte tocando violino*, de Arnold Böcklin (fig.11 e 12). Somando as conotações preexistentes nas obras desse artista, que sempre retratava temas direcionados à morte, às metáforas visuais criadas pelo cineasta e ao assunto morte, que sempre aparece, a cena ganha um patamar de alegoria, como será visto mais adiante.

É notável como a alegoria emprega simbologias para se expressar e sempre está a ensaiar ou a copiar algo ao se representar. Ao longo da análise fílmica perceber-se-á outras maneiras pelas quais a metáfora e a alegoria podem se estabelecer por meio da intertextualidade e da metalinguagem representadas também por meio de repetições, paralelismos e motivos.

1.2.2. Repetição, paralelismos e motivos visuais

A repetição é uma forma de discurso que permite fazer uma leitura simbólica de alguma coisa ou situação. Ela é uma das maneiras mais óbvias de carregar o objeto de

simbolismo porque ao se repetir acaba chamando atenção para si. Nos conceitos de Gilles Deleuze (S.d., p. 11), repetir é comportar-se, e por meio da repetição o aspecto simbólico do objeto, imagem, ideia ou evento é potencializado cada vez que surge na tela. Em *O fabuloso Destino de Amélie Poulain* (2001), por vezes o assunto da morte sutilmente aparece, ora embutido em forma de analogia, ora em um cenário. Por seu turno, o assunto vida sempre vai estar associado a alguma atitude positiva dos personagens. Assim, a insistência do cineasta em repetir fenômenos e situações relacionadas a essas ideias acabam trazendo um discurso embutido de tanto que se repetem.

É bem sabido que todo discurso visa a persuadir alguém para alguma coisa, assim, os modos de dizer utilizados na obra fílmica criam fórmulas e metáforas carregados de conceitos. Sabendo que as possibilidades de mostrar as coisas na tela são infinitas, é importante destacar que o que está sendo mostrado altera significativamente o sentido narrativo, por isso deve-se ter atenção aos níveis semióticos apresentados para conseguir ler a totalidade da obra. Nesse sentido, descobrir o que está no interior da repetição é um meio de compreender sua exterioridade, seus aspectos gerais e simbólicos. Segundo Deleuze (s.d.), a repetição sempre exprime uma singularidade e surge como potência da linguagem tornando-se uma das forças inconscientes imbricada, por exemplo, na linguagem artística.

Talvez o mais elevado objeto da arte seja fazer com que atuem simultaneamente todas estas repetições, com sua diferença de natureza e de ritmo, seu deslocamento e seu disfarce respectivos, sua divergência e seu descentramento, encaixá-las umas nas outras e de uma à outra, envolvê-las em ilusões cujo "efeito" varia em cada caso. A arte não imita, mas isso acontece, primeiramente, porque ela repete, e repete todas as repetições, conforme uma potência interior (a imitação é uma cópia, mas a arte é simulacro, ela reveste as cópias em simulacros). Mesmo a repetição mais mecânica, mais cotidiana, mais habitual, mais estereotipada encontra seu lugar na obra de arte, estando sempre deslocada em relação a outras repetições com a condição de que se saiba extrair dela uma diferença para estas outras repetições. (DELEUZE, s.d., p.278).

Ainda em consonância com Deleuze (s.d., p. 24), para se dar conta da repetição invoca-se a forma do idêntico no conceito, a forma do Mesmo na representação: a repetição se diz de elementos que são realmente distintos e que, todavia, têm, estritamente, o mesmo conceito. Dessa forma, ao repetir-se através de um mesmo que o represente, apesar de serem elementos distintos, por semelhança, os conceitos serão associados. Vanoye e Goliot-Leté (2013) explicam que normalmente repetições e padrões encontrados em um filme são responsáveis pelas alegorias e pelas metáforas visuais criadas.

[...] Metáforas e redes metafóricas são detectáveis por intermédio da *repetição*, de formas de *insistência* (primeiros planos, planos longos, ângulos insólitos) ou de *ampliação* (deformações visuais, aumentos, efeitos sonoros etc), do grau maior ou menor de *incongruência* desta ou daquela imagem com relação à norma narrativo-realista (da imagem deliberadamente não diegética à figura diegetizada, isto é, plenamente integrada no mundo representado). (VANOYE; GOLLOT-LETÉ, 2013, p. 61).

Assim, conforme referidos autores, repetições que possamos reconhecer são sinais que nos fazem prestar mais atenção para algo. No filme essas repetições aparecem bastantes claras através das cores; da repetição de ideias e conceitos; da forma simétrica no enquadramento das cenas; da intertextualidade; da citação de outras obras; entre outros elementos que o cineasta introduz a fim de construir paralelos significativos.

Relativo ao paralelismo, as principais cenas que aparecem no filme se utilizam desse recurso a partir de construções análogas que se relacionam, desse modo, a narrativa se torna mais clara e a veiculação de informações mais coesas. Sempre no paralelismo há uma repetição de algo e uma simultaneidade visual ou circunstancial que trabalham juntos a mesma ideia no intuito de promover uma significação. Conforme Martins (2006) analisa, o cineasta influenciado pelo cinema vanguardista francês, costuma utilizar esse recurso como solução estilística:

Em French cinema: The first wave, 1915-1929 (O cinema francês: A primeira onda, 1915-1929), Richard Abel (1984) examina o que denomina "vanguarda narrativa" francesa. Para Abel, essa vanguarda governada por Gance, Delluc, Dulac, L'Herbier e Epstein proporcionou "uma série de rupturas, adições e reconstituições dos parâmetros do discurso fílmico e narrativo convencional" (p. 291). O autor verifica a existência de uma estrutura narrativa unânime em estabelecer um **jogo de paralelismos** e/ ou oposições entre as ações (ou linhas diferentes de ações), cujos padrões de continuidade dependem de uma combinação de elementos plásticos, rítmicos e retóricos com outros propósitos que os unicamente narrativos. Tal estrutura narrativa pode envolver um certo grau de descontinuidade espaço-temporal, chegando a dar margem a um discurso disjuntivo. Noutros termos, ela pode não seguir necessariamente uma ordem cronológica e linear ao expor os acontecimentos. (MARTINS, 2006, p. 102-103, grifo nosso).

No caso do filme estudado, quando surge um paralelismo muitas vezes sua aplicação segue não apenas o estilo pessoal do diretor, mas também, cumpre a função de facilitar a diegese fílmica, comparando e relacionando situações e personagens. No longa-metragem isso ocorre de diversas maneiras, através de ocorrências de intertextualidade – com citações e metalinguagem – todas fazendo com que o espectador faça possíveis paralelos e comparações. Um exemplo ocorre na encenação (aos 30'10") na qual Amélie aparece posicionada da

mesma forma que a personagem de uma pintura de Renoir, é como se espelhasse e repetisse a figura do quadro.

No exemplo acima, a intenção do cineasta foi utilizar esse efeito para que, através da comparação entre essas duas personagens, o espectador associasse e identificasse as características da própria Amélie. Nessa construção, o diretor embute, além do paralelismo, uma intertextualidade e uma citação por meio do emprego dessa pintura, bem como uma metalinguagem do ato de criar, como será visto adiante. Assim, na repetição por paralelismo, haverá sempre uma comparação e uma intertextualidade.

Há também algumas repetições que costumam identificar um tema ou uma característica de um personagem, são os chamados “motivos”. Para Boggs e Petrie (2008), certos filmes trabalham formas repetidas, imagens e ideias de maneira tão enfática que esses elementos se tornam uma espécie de padrão ou variações dos aspectos do tema principal. Podem vir empregados tanto nas linhas de diálogos da narrativa quanto na *mise en scène* por meio de padrões recorrentes de adereços, cenografia, figurinos, símbolos e eventos. No caso do filme estudado, percebe-se a recorrência das cores verde e vermelha, contudo aparecem outras tonalidades que, de forma mais secundária, também serviram de significação para a mensagem fílmica. De acordo com Joly (2010, p. 42-43), “[...] reconhecer motivos nas mensagens visuais e interpretá-los são duas operações mentais complementares, mesmo que tenhamos a impressão de que são simultâneas. Por outro lado, o próprio reconhecimento do motivo exige um aprendizado”.

Esse aprendizado é imprescindível para diferenciar os modos de repetição, que simplesmente se apresentam como metáfora, daqueles que se apresentam como motivos. Por exemplo, se determinada imagem aparece de forma significativa e apenas surge poucas vezes, pode ser simplesmente uma metáfora, porém, se aparecer muitas vezes, como no caso das cores verde e vermelho se repetindo do começo ao fim do filme, isso já se torna um padrão, ou seja, um “motivo visual”. Assim, os motivos são aqueles que, de tanto se repetirem, criam uma espécie de assinatura visual tornando-se a identidade do próprio filme. Esses elementos que se repetem seguidamente de maneira geral emitem um discurso que contribui para fixação do tema auxiliando, sustentando e dando significação para a mensagem/história fílmica, como no caso do filme *O fabuloso Destino de Amélie Poulain* (2001), os motivos empregados foram preponderantes para informar as ideias centrais. Todavia, Joly (2010) salienta que nem todo filme utiliza-se dos motivos para sustentar sua tese central.

Joly (2010, p.42) prefere considerar as imagens a partir da premissa de que uma análise se inicia reconhecendo os “motivos” presentes nas mensagens visuais para somente depois decifrar as possíveis significações implícitas. A análise que se contempla em Joly (2010, p. 44), não necessariamente se apoia nas intenções do autor, para ela, o próprio autor não dominar toda a significação da imagem que produz. Com isso, a autora segue uma análise que esteja a serviço do projeto da obra fílmica, entretanto, no filme analisado, as análises seguem essa completude exposta pela autora.

Mediante o que fora explicitado até o presente momento acerca das repetições, dos paralelismos e dos motivos, é possível discorrer no tópico seguinte sobre a *mise en abyme*, um recurso bastante criativo que também se constitui por meio da repetição e é muito utilizado em áreas como a fotografia, mas, que o cinema já se apropriou criando, através dela, estruturas visuais e narrativas significativas para a obra.

1.2.3. O recurso *mise en abyme*

No filme *O fabuloso Destino de Amélie Poulain* (2001) às vezes aparece um recurso estilístico muito utilizado na literatura, na pintura, na fotografia e no cinema conhecido como a *mise en abyme*. Esse é um termo francês que traduzido para a língua portuguesa seria algo como “construção em abismo”, “estrutura em abismo” ou “narrativa em abismo”. É o tipo de história encaixada utilizada para elucidar algum aspecto da história geral. Suas origens remontam às figuras de linguagem quando um jogo de significantes dentro de um texto e de subtextos se espelham.

Ao inserir uma história dentro de outra história, uma reproduz as características da outra que ilustra em formas de narrativas fractais³ em abismo. Para a fotografia, essa técnica aparece como se fosse um abismo, causando um efeito de imagens recursivas e multiplicadas ao infinito, como em espelhos. Na pintura isso ocorre quando uma obra tem dentro de si uma cópia dela mesma de forma que se possa ver um quadro dentro de outro quadro. Um exemplo de artistas que recorreram ao recurso *mise en abyme* foi Diego Velásquez⁴, no quadro *As Meninas* (1856). Nessa obra, além das meninas, aparece também o próprio artista

³ Por fractais se entende quando um objeto, através de suas partes separadas, repete os traços ou a aparência do todo completo formando um padrão repetitivo. Assim, sua principal característica é a autossimilaridade, contendo dentro de si, cópias menores de si mesmo. Essas cópias, por sua vez, contêm cópias ainda menores e assim sucessivamente. (SALLA, 2011)

⁴ Diego de Silva y Velásquez (1590-1660), é um dos maiores pintores de retratos de todos os tempos, a pintura *As Meninas* (1856) é considerada a obra-prima de seus últimos anos.

representando o ato de pintar, promovendo uma autorreflexividade. Da mesma forma, o artista Van Eyck⁵ recorre a essa técnica no quadro *O casamento dos Arnolfini* (1434). Nessa tela há um espelho que reflete e repete os personagens da tela, acrescentado pela imagem do artista.

Esse dispositivo narrativo visual, na sua forma fractal, à medida que se assemelha, se repete e se reduz (estrutura em abismo), multiplica semelhanças, reaproxima e articula eventos e ideias, dividindo e dispersando, ao passo que une, inserindo, assim, uma história dentro da outra reduplicando-se e formando conceitos referentes ao todo narrativo.

Muitas vezes, no cinema, esse recurso aparece como um filme dentro de outro filme, o que acontece bastante em *O fabuloso destino de Amélie Poulain* (2001). Segundo Metz (1977, p. 218), o “filme no filme” é apenas um artifício de exposição ou um truque do roteirista, mas pode ser também uma parte da substância do filme. Na visão do autor, um conteúdo do filme inteiro e sua temática mais profunda são inseparáveis da construção por reflexo, ou seja, *mise en abyme* e reflexividade muitas vezes são consideradas sinônimas. Na película estudada, Jeunet (2001) as utilizam como fortes recursos estilísticos na elaboração da narrativa.

Devemos notar, em primeiro lugar, que a obra de arte reflexiva é uma representação dotada dum grande poder de coesão interna. Dada a sua natureza figurativa, é adequada para *mise en abyme* ficcional, que por si só pode permitir que a reflexão retrospectiva desempenhe sua função de vinculação com relativa facilidade. (DÄLLENBACH, 1989, p.71, tradução nossa).

Segundo Hamel (2011), o cinema oferece uma ficção como realidade e, ao mesmo tempo, esconde os processos que utiliza, porém, a forma reflexiva da *mise en abyme* é uma técnica que revela a própria natureza fictícia de representação. Na visão de Limoges (2008), a reflexividade em abismo implica processos relacionados à produção e à recepção que podem ser divididas em práticas relacionadas à “Reflexividade Cinematográfica” (olhar ou se endereçar para o espectador através da câmera; câmera diegética; *travelling* violento; filme sobre as condições de produção ou sobre a gênese da obra; etc.) e a “Reflexividade Fílmica” (*remakes*, citação, homenagem, pastiche). Enquanto um exhibe o dispositivo, o outro faz o papel de um jogo de espelhos. Alguns teóricos como Lucien Dällenbach (1989) consideram essas práticas infinitas, por isso, deve-se levar em conta que alguns processos relativos à reflexividade envolvem também atividades autorreflexivas.

⁵ Jan Van Eyck (1390-1441), foi um pintor flamengo do século XV, do gótico tardio, é considerado um dos melhores artistas e mais célebres dos flamengos primitivos pelas suas inovações na arte do retrato e da paisagem.

Sob essa óptica, percebe-se que a *mise en abyme*, presente no filme *O fabuloso destino de Amélie Poulain* (2001), cria vários componentes metalinguísticos, como a citação, a autorreflexão e a metaforização. Na citação, a referência ao próprio cinema aparece logo no início da trama na tomada em que Amélie está no cinema. Nela, Jeunet homenageia François Truffaut e a *Nouvelle Vague* através do filme *Jules e Jim* (1962). É nesse filme que uma rua de Montmartre é apresentada. Essa rua situa-se no mesmo bairro no qual se passa a trama de Amélie Poulain, que cita outras ruas desse mesmo bairro.

Eis os caminhos que a *mise en abyme* vai tomando através da sua forma fractal, repetindo de várias formas cenários e situações, um filme citando outro filme, um bairro citando outro bairro (é o mesmo onde Amélie mora; e seguidamente, onde mora também o diretor Jean-Pierre Jeunet – onde se passa a cena *O almoço dos barqueiros*, de Renoir, que também morou ali). Vê-se, assim, como imagens e situações são construídas, afunilando-se como num abismo, segundo Dällenbach (1989, p. 54), “[...] a *mise en abyme* constitui um enunciado que se refere a outro enunciado e, portanto, uma marca do código metalinguístico; enquanto parte integrante da ficção que resume, torna-se o instrumento dum regresso e dá origem, por consequência, a uma repetição interna”.

Outro tipo de *mise en abyme* contemplado no filme está relacionado aos movimentos autorreflexivos da própria linguagem cinematográfica, quando um recurso técnico denuncia a si próprio, como nos casos dos movimentos de câmera que, ao capturar a cena, se apresentam tão artificiais que se tornam perceptíveis para o espectador. Outro exemplo de quebra do naturalismo ocorre nos momentos em que Amélie endereça seu olhar para a câmera entregando a artificialidade cinematográfica. Isso acontece quando ela está no cinema e dirige sua fala ao espectador do filme *O fabuloso destino de Amélie Poulain* (2001) comentando o quanto gosta de observar a expressão dos espectadores enquanto eles assistem:

Seq. 15, int. noite.

Voz em off: Às vezes, sexta-feira à noite, Amélie vai ao cinema.

Voz de Amélie (sussurrando para o espectador): Eu gosto de me virar no escuro e contemplar a rostos de outros espectadores...

(Ouve-se dezenas de rostos espantados com a mesma expressão de alegria)

Voz de Amélie: E então eu gosto de ver os pequenos detalhes que ninguém nunca vai ver ...

(Vê-se um trecho de *Jules e Jim*. No final do filme, um voar em um copo parece entrar na boca de Jeanne Moreau. Um círculo vermelho o envolve.)

Voz de Amélie: *No entanto, não gosto de filmes americanos antigos, quando os motoristas não estão olhando para a estrada ...*

(Filmado diante de um retrovisor, Bogart dirigindo, conversa e nem olha para o para-brisa...) (JEUNET; LAURANT, 2001, p.19, tradução nossa).

Essa observação da jovem é como um eco que ressoa claramente as reflexões do próprio diretor a respeito do olhar do espectador, originadas de teorias cinematográficas a respeito da pulsão escópica, ou seja, da necessidade de ver de cada espectador e que na obra foram utilizadas de forma sutil e criativa através das observações de Amélie.

Lacan diz que o olhar é um objeto pequeno a (seja mais ou menos um objeto parcial de desejo, ou ainda um objeto da pulsão). Se olhar é um desejo do espectador, este entra em um jogo intersubjetivo complexo, que implica por um lado o dispositivo espectador como máquina habilitadora e censuradora ao mesmo tempo, e por outro os olhares trocados no interior da diegese, no jogo dos quais o espectador pode ser apanhado imaginariamente; enfim, os olhares dirigidos da tela para a sala (sempre imaginariamente). (AUMONT, 2011, p.128).

Sendo assim, este fato da jovem estar no cinema, refletir a respeito dos espectadores, assistir a filmes em que cenários surgem como intertextos de outros cenários vividos por ela, caracterizam um duplo, um espelho do diretor, representado pelas reflexões e pelo olhar de Amélie. Novamente, percebe-se como é próprio da *mise en abyme* esse modo de se repetir e multiplicar-se refletindo a si mesmo como objeto do olhar. Deleuze (s.d., p. 192) afirma que a repetição é esse lançar das singularidades, sempre num eco, numa ressonância que faz de cada uma o duplo da outra, que faz de cada constelação a redistribuição da outra. Nesse sentido, o olhar sobre o abismo se revela via repetição de imagens, narrativas e ideias fragmentadas na qual servem, segundo Diener (2012), para representar o próprio meio da *mise en abyme*, ou seja, o cinema no cinema.

A partir dos estudos de Diener (2012), pôde-se constatar outra autorreflexividade encontrada, ocorre quando uma câmera de vídeo aparece captando uma imagem e direcionando-a para uma televisão. O fato desse objeto (câmera) aparecer gravando e direcionando sua imagem para um aparelho seria a cópia (repetição) das ações da cinematografia.

Esse efeito caracterizaria o recurso da estrutura em abismo, ou seja, os elementos de cena se repetindo e duplicando-se. No filme em questão, isso acontece inúmeras vezes. Exemplo disso é a cena em que Amélie Poulain visita seu vizinho Raymont Dufayel. O artista costuma filmar o relógio que tem do outro lado da rua e transmitir as horas em tempo real para a TV.

Figura 01 - Fotograma do filme *O fabuloso destino de Amélie Poulain* (2001)



Fonte: Capturada do filme (28'30")

Na cena da figura 01, a autorreflexividade acontece inserindo as formas de produção cinematográfica. Contudo, há no filme outros exemplos que serão expostos adiante, os quais revelam como a repetição de elementos, objetos e ideias é um procedimento constantemente utilizado na trama. Para Diener (2012), esse modo de utilizar a metalinguagem e a repetição são alguns dos exemplos de como o olhar sobre o abismo pode servir como referência para a narrativa da obra audiovisual.

Para Hamel (2011), as narrativas em abismo autorreflexivas não necessariamente se prendem à filmagem propriamente dita, mas, podem aparecer desafiando o próprio processo, encenando o próprio trabalho criativo em outro trabalho, ou experimentando apenas a gênese disso. Assim, podem aparecer sequências associadas também ao trabalho do diretor de forma metaforizada.

No filme *O fabuloso destino de Amélie Poulain* (2001), é possível ver os personagens tomando conta de algum processo criativo, fazendo colagens, montagens, filmando, reproduzindo cópias de vídeos, inventando estratégias entre outros. Amélie, por exemplo, aparece montando um plano para entregar uma caixinha perdida para seu dono sem ser reconhecida. Em outro momento da trama, a personagem surge copiando extratos de cartas para fazer a montagem de outra com o teor desejado. Ela aparece, ainda, montando estratégias para devolver o álbum de fotos para Nino. Para tanto, ela se desdobra numa aventura digna de um roteiro para fazer a entrega.

Na sequência da narrativa fílmica, Amélie retira o anão de jardim que está na casa do seu pai e leva até uma empresa de fotomontagem para enviar para ele as fotos do anão viajando pelo mundo e incentivá-lo a fazer o mesmo. Ela também faz armadilhas no

apartamento do senhor Collignon para se vingar dele; edita e envia um vídeo com histórias positivas e de superação para animar o seu vizinho artista, que sofre de uma doença; e, em outro momento da trama, esse mesmo vizinho também lhe envia um vídeo com uma mensagem crucial para Amélie. Ocorre ainda, no final do filme, uma cena em que na casa do pintor, Lucien filma Amélie beijando Nino. Essas são algumas das situações que se assemelham e repetem a formação do processo criativo de um diretor e ao mesmo tempo metaforizam suas ideias por meio de imagens.

Vários cineastas, interessados por esta reflexão sobre seu trabalho, desenvolvem histórias nas quais os personagens estão ligados à criação de um filme. Eles fazem o papel de diretor, roteirista, ator, produtor, etc. [...] É um recurso bastante utilizado no cinema do autor, onde se pode exigir do espectador um certo posicionamento da história fincando uma dupla reflexão. (HAMEL, 2011, p.48, tradução nossa).

Essa forma metaforizada da *myse en abyme* aparece também na cena em que Amélie assiste a um documentário na televisão (aos 37'20"). A história do documentário alude às ideias apresentadas por Jeunet para construir sua temática. Nessa construção em abismo a narrativa principal é entrecortada a partir do documentário por uma narrativa menor que se torna uma metassignificação que projeta o relato apresentado em metáforas do próprio tema.

Seq. 39, programa de TV.

Enquanto come, ela "assiste", ela "imagina" um programa por Frédéric Mitterrand sobre o destino de uma estrela mítica que não é outra senão ela mesma: Amélie Poulain ...

Voz de Frédéric Mitterrand: *Em uma daquelas noites cintilantes de outubro, quando os moradores da cidade permanecem no calor de um final de verão ...*

Vemos fotos dos anos cinquenta de uma cidade durante o verão, fogos de artifício, pessoas nos terraços de cafés, crianças brincando na rua...

Amélie Poulain, também conhecida como madrinha dos deixados para trás, ou a Madonna dos não amados, morreu sozinha em casa, a poucos passos da água melancólica do lago Enghien ...

Centenas de pessoas chorando fazem fila diante do pavilhão suburbano. Uma enorme pilha de buquês se amontoa em frente ao portão, enquanto os visitantes oficiais descem de carros pretos.

Estranho destino dessa jovem mulher desprovida dela mesma, mas tão sensível aos encantos discretos das pequenas coisas da vida ...

Vemos Amélie mergulhando a mão em um saco de arroz, sob os aplausos, sorrindo para a câmera e ricocheteando pedras no Sena, sob os flashes dos fotógrafos ...

Como Dom Quixote, ela resolveu enfrentar o implacável moinho de todas as aflições humanas ...

Amélie serve sopa para uma longa fila de vagabundos de Montmartre. Na cabeça, dela "quem não trabalha aos domingos". Então, vestida como enfermeira, ela empurra Raymond Dufayel, empacotado em uma cadeira de rodas, de frente para um majestoso

Cadeia de montanhas...

Finalmente, nós a vemos cuidar, com um ator lírico, os pés de um cego, com cabelos, maquiagem e figurinos como em um filme de Hollywood.

Na sala de estar.

Amélie enxuga os olhos com um lenço enquanto soluça.

Voz de Frédéric Mitterrand: *Combate precocemente perdido, que destruiu sua juventude e consumiu sua vida prematuramente. Aos vinte e três anos Amélie Poulain, exausta, depois de ter deixado sua curta existência murchar no remorso com os problemas do universo, escolheu terminar seus dias sozinha...*

Mas foi lá, nesta solidão resignada, que esperava o arrependimento de ter deixado seu pai morrer, sem nunca tentar retribuir a esse homem asfixiado, o sopro de ar que ela conseguiu dar a tantos outros... (JEUNET & LAURANT, 2001, p.48-50, tradução nossa).

Para Dällenbach (1989), esse tipo de construção causa uma oscilação entre o interior e o exterior da narrativa promovendo uma ruptura da sua linearidade, todavia, é um recurso que mesmo de maneira fragmentada é uma forte produtora de sentido, pois, oferece pistas da temática abordada. Como um quebra-cabeça em que as peças vão se alinhando e se desenhando em direção a uma imagem maior trazendo a ideia de um todo. Com isso, Dällenbach (1989, p. 57), explica que, como um signo secundário, a *mise en abyme* não apenas enfatiza as intenções significantes do signo primário (a narrativa que a contém), como também, deixa claro que a narrativa primária é também (apenas) um signo, como todo tropo deve ser.

No filme analisado, a técnica *mise en abyme* é utilizada transpassando diferentes estilos e suportes com intuito de trazer significação para a mensagem fílmica. Igualmente, os capítulos seguintes mostrarão como a produção de sentidos da imagem cinematográfica pode se constituir por meio da montagem e da *mise en scène*.

1.3. A produção de sentidos da imagem através da montagem

O estudo da montagem também se revela imperativo para compreender-se como, no filme *O fabuloso destino de Amélie Poulain* (2001), algumas cenas ganharam significação por meio de metáforas construídas através da montagem, fruto do trabalho intelectual de Jean-

Pierre Jeunet, que utilizou esse recurso de forma dinâmica, incorporando ideias e conduzindo o tema de sua obra de maneira a facilitar a compreensão do espectador.

A montagem é uma sequência de fotografias organizadas que dota a imagem fílmica de significação. É construída fomentando um conjunto de associações e justaposições internas entre planos, ações ao passo que confere um sentido à narrativa. Com ela, a imagem cinematográfica é construída e o cineasta imprime na tela sua poética. Assim, a significação emitida pela montagem não advém de uma imagem específica ou de um plano apenas, mas, da forma de articulá-la, trabalhá-la e combiná-la.

Na montagem, as cenas fílmicas são organizadas no intuito de conseguir transmitir uma ideia ou uma sensação através da justaposição de imagens, nesse interim, muitas metáforas podem ser desenvolvidas. Para o entendimento de como ocorre esse processo é bom relembrar como alguns teóricos conceberam a imagem cinematográfica. Nos anos 1920, o professor e cineasta soviético Kulechov iniciou uma experiência cognitiva com seus alunos para provar uma teoria que ficou bastante conhecida como “Efeito Kulechov”, ou “Efeito K”.

A princípio o citado cineasta focou em apresentar uma sequência de imagens aos estudantes e pedir que lhes dissessem qual era a expressão do ator. A primeira imagem era um prato de sopa e a segunda aparecia o ator em semblante sério. Após apresentar as imagens e perguntar qual era a sensação do ator, todos os alunos respondem que ele tinha fome. Kulechov, então, segue com sua segunda série de imagens: a primeira representava um caixão com uma garotinha dentro, depois aparece a mesma imagem do ator. Ele novamente pergunta aos estudantes o que exprime o ator e os alunos responderam: aflição. Por fim, ele mostra a imagem de uma moça bonita deitada em um *recamier* trajada com um vestido leve. Ele novamente pergunta sobre a expressão do ator e os estudantes respondem que ele sente desejo por ela. Curiosamente nos três casos a imagem do ator era a mesma, porém, isoladamente era fácil ver que o ator expressava uma total apatia, certa ausência de sentimentos. Com isso, conforme a teoria do referido professor, seria a encenação que habilitaria a expressão do ator e não estritamente a atuação do ator.

Partindo-se desse pressuposto, chegou-se à conclusão que as imagens separadas não emitiriam sentidos, mas, editadas receberiam outra impressão. Com isso, Kulechov nota que o plano do cinema era algo mais profundo, para ele, “o plano cinematográfico não é uma fotografia (estática). O plano é um signo, uma letra para a montagem” (KULECHOV. 1929, p. 80 *apud* XAVIER, 2005, p. 48). Logo, em Kulechov, no cinema de narração o mais

importante é a relação subjetiva que o público estabelece entre as imagens ou os planos, de forma a perceber o significado da cena.

Kulechov não confia na imagem isolada como algo eficiente na produção dos efeitos em cinema. O plano tem de ser o mais curto possível; uma unidade mínima de informação, que deve ser simples e clara de modo a permitir uma decodificação imediata – ele vai chamar esta unidade de plano-signo. (XAVIER, 2005, p.48).

Curiosamente, também é a partir de meados dos anos 20 que os conceitos e técnicas do diretor russo Sergei Eisenstein, particularmente sua abordagem sobre a montagem, faz burburinho e muito sucesso no desenvolvimento do cinema. Eisenstein se opôs a Kulechov. Para este, o objetivo da montagem era a progressão rítmica de fotos relacionadas, para aquele, a montagem se destinava a operar a justaposição de várias fotos, contrastá-las e causar um efeito.

Conforme Eisenstein (2002b) a simples justaposição dos planos não determina o impacto de um filme porque os elementos em si; não contêm muita representatividade, mas, se forem criteriosamente justapostos e montados, sim. Com a associação intelectual dos planos surgiria uma nova imagem carregada de conceitos e, assim, a justaposição das imagens tornar-se-ia algo dialético. Então, mesmo que a montagem fosse construída a partir de imagens separadas e sem relações entre si, se estivessem bem combinadas, seriam capazes de fornecer uma nova representação. Daí advém a produção da metáfora extrínseca e intrínseca no interior da montagem. As intrínsecas são aquelas presentes no contexto da própria cena. São mais naturais e mais sutis que as metáforas extrínsecas. Estas últimas, porém, normalmente advêm de imagens fora do contexto da cena.

Em um filme realista ou naturalista, as metáforas extrínsecas podem parecer forçadas, pesadas ou até ridículas, destruindo um senso de realidade que pode ser muito importante para o filme. Por outro lado, filmes de comédia ou fantasia podem usar tais imagens livremente, assim como filmes sérios que enfatizam um ponto de vista interior ou subjetivo. (BOGGS; PETRIE, 2008, p.79, tradução nossa).

É nesse ponto que a imagem se constitui no filme *O fabuloso destino de Amélie Poulain* (2001). Nas vezes em que o uso de metáforas aparece em forma de trocadilhos visuais, animações, pensamentos, citações, telas divididas, entre outros. Nessas cenas são utilizados recursos técnicos editados, como é possível perceber em uma das tomadas finais (fig. 02) da obra fílmica, na qual Amélie aparece em seu apartamento imaginando em pensamento a possibilidade de uma relação romântica. Nota-se que são realizadas duas filmagens diferentes para a mesma cena, dividindo-as na tela.

Figura 02 - Fotograma do filme *O fabuloso destino de Amélie Poulain* (2001)



Fonte: Capturada do filme (01h49'21")

Eisenstein (2002a) vê esses recursos como partes básicas da arte cinematográfica, concretizadas através de uma produção intencional que tenta obter determinados efeitos sobre a atenção e a emotividade do espectador conduzindo-o para a substância do filme de maneira tal que transpareça seu conteúdo por meio de construções que denunciem o tema central desenvolvido pelo autor.

Diante da visão interna, diante da percepção do autor, paira uma determinada imagem, que **personifica emocionalmente o tema do autor**. A tarefa com a qual ele se defronta é transformar essa imagem em algumas representações parciais básicas que, em sua combinação e justaposição, evocarão na consciência e nos sentimentos do espectador, leitor ou ouvinte a mesma imagem geral inicial que originalmente pairou diante do artista criador. (EISENSTEIN, 2002a, p. 28, grifo nosso).

Essa imagem geral que Eisenstein (2002a) explica perpassa várias cenas analisadas nesse trabalho e estão coerentemente correlacionadas à temática do filme. Eisenstein defende uma montagem que exprima a própria alma do filme, ou seja, o tema percorrendo toda a trama através de ideias distribuídas de forma orgânica e invisível nos planos. Desse modo, deve-se observar na análise fílmica uma estreita noção referente ao discurso que as técnicas cinematográficas forjadas pelo cineasta emitem e as veias estilísticas que ele utiliza para construir as metáforas transformá-las em discurso, despertando a consciência do espectador.

O estilo é a textura tangível do filme, a superfície perceptual com a qual nos deparamos ao escutar e olhar: é a porta de entrada para penetrarmos e nos movermos na trama, no tema, no sentimento – e tudo mais que é importante para nós. E já que os diretores são extremamente cuidadosos no aperfeiçoamento dos meandros de seu estilo, nós nos sentimos compelidos a mergulhar nos detalhes. Uma discussão completa sobre um filme não pode se deter só no estilo, mas este deve ser alvo de minuciosa atenção. (BORDWELL, 2008, p. 57-58).

Cabe destacar que se tomou como base os conceitos da montagem de Eisenstein e a concepção da *mise en scène* de Bordwell (2008) na análise do filme em questão. Dito isso,

mencionamos que o próximo capítulo se aprofunda na análise da *mise en scène* do filme para que se compreenda como a imagem foi constituída. Para tanto, contemplou-se variados autores que discutem o assunto encenação, como David Bordwell (2008), cuja abordagem assemelha-se à de Eisenstein no tocante à encenação dentro do quadro da imagem cinematográfica; e da montagem, no encadeamento dos planos como aspectos que potencializam a situação dramática e o impacto expressivo. O citado autor leva em conta a maneira como a *mise en scène* se exprime e forja a forma fílmica materializando a poética do cineasta e construindo sua estilística, entretanto, o estudo dará continuidade ao aspecto relacionado à significação da imagem presente na forma fílmica.

CAPÍTULO 2 – A NARRATIVA CONTADA ATRAVÉS DA *MISE EN SCÈNE*

A *mise en scène* é a constituição cênica da imagem cinematográfica. Através dela a história é encenada e narrada. Ela engloba o universo visual fílmico que, por meio de variados elementos, emitem um discurso para a história. A palavra tem origem no francês e significa "entrar em cena". Era utilizada na prática de dirigir peças teatrais. Com o passar do tempo essa expressão foi estendida à direção cinematográfica e ao modo como o diretor controla o que aparece no quadro do filme.

Poucos termos da estética do filme são tão polivalentes como esse. Em francês, significa o que, em inglês, chamamos de 'direção' e suas origens estão no teatro. *Mettre en scène* é 'montar a ação no palco' e isso implica dirigir a interpretação, a iluminação, o cenário, o figurino etc. Desde Bazin, alguns críticos passam a tratar a *mise en scène* simplesmente como o processo inteiro da direção de um filme, incluindo a encenação, a montagem e a trilha sonora. Contudo, os críticos dos *Cahiers* preferem reduzir o significado do termo. Reafirmando Bazin, instituem a dicotomia *mise en scène*/montagem (concebida como montagem agressiva ou montagem padronizada da continuidade). A tendência do diretor de *mise en scène* é minimizar o papel da montagem, criando significado e emoção principalmente por meio do que acontece dentro de cada plano. (BORDWELL, 2008, p. 33).

No filme *O fabuloso destino de Amélie Poulain* (2001) isso chama bastante atenção uma vez que Jeunet (2001) trabalha a significação do visual fílmico nos meandros entre montagem e *mise en scène*. A "substância" do filme inevitavelmente influencia sua estrutura narrativa e consequentemente sua forma cinematográfica. Assim, ao fazer uma análise fílmica é preciso estudar sua *mise en scène* e não reduzir a narrativa apenas a sua enunciação linguística, mesmo que ela também seja igualmente importante.

É sabido que no cinema uma história não é contada apenas através de diálogos e cenas de ação, mas também, por meio de diversas escolhas decididas a partir da *mise en scène*, da imagem, do som, do enquadramento, dos ângulos de visão, da atuação dos atores, do trabalho sobre luz e cores, tudo isso ajuda a moldar e a enriquecer a narrativa fornecendo eorquestrando informações de vários tipos.

Bordwell (2008, p.36) analisa a iluminação, o cenário, o figurino, a maquiagem e a atuação dos atores dentro do quadro. Para ele, o conjunto de todas essas disposições, relativas à ação e as situações que possam ocorrer em torno da movimentação, garantem a harmonia geral da expressão fílmica. Por outro lado, há autores que consideram que a organização do

movimento da câmera também faz parte disso porque o modo como o espaço é filmado muitas vezes se torna tão importante quanto à encenação em si.

No filme analisado, a imagem apresentada por meio da *mise en scène* é bastante marcante. Os elementos que fazem parte da composição visual trabalham a conotação simbólica dando força à história, contudo, o cineasta recorre também à tecnologia para trabalhar o visual filmico, seja acrescentando vivacidade às cores que fazem parte do cenário, ou dando vida a elementos do universo do fantástico (fotografias falam, anão de jardim viaja, pinturas de animais opinam e até abajur ganha vida).

Montmartre, o bairro considerado um dos mais charmosos de Paris é também apresentado de forma encantadora, assim como a própria cidade. Imagens originais dos bistrôs, igrejas, monumentos e metrô foram utilizadas a fim de trazer à memória aquela Paris dos sonhos. Para tanto, a arquitetura se atrela fortemente à narrativa trazendo uma atmosfera toda particular. Assim, os elementos relacionados à *mise en scène* tornam-se especiais, pois, é nesse espaço que a experiência do espectador é construída.

O filme gira em torno de Amélie Poulain, começa com a voz de um narrador em *off*, que situa o espectador na história da jovem. Inicialmente uma tragédia marca a vida dela quando perde a mãe e vive solitária com um pai indiferente. Em seu confinamento, Amélie acaba desenvolvendo uma imaginação fértil. As cenas dessa primeira parte apresentam o contexto no qual Amélie está inserida. As cenas acontecem entre um ritmo fragmentado e acelerado.

Em um segundo momento da trama, Amélie toma uma decisão, quando se torna adulta, ela se muda para o emblemático bairro parisiense de *Montmartre* e vai trabalhar como garçonne. Sua história, marcada pela morte da mãe, muda quando encontra uma caixinha com brinquedos e a entrega ao seu dono, isso a faz repensar a vida, a partir daí ela se propõe a trazer pequenas alegrias às pessoas encontrando um sentido para a vida.

O filme é uma comédia romântica lançado em 2001, criada pelo diretor Jean-Pierre Jeunet (história e cenário), Guillaume Laurant⁶ (em coautoria no roteiro) e Bruno Delbonnel⁷

⁶ Guillaume Laurant (1961-) é um roteirista e romancista francês, bastante premiado, conhecido por suas colaborações com Jean-Pierre Jeunet, em particular para os filmes *Le Fabuleux Destin d'Amélie Poulain* (2001) e *Un long dimanche de fiançailles* (2004).

⁷ Bruno Delbonnel (1957-), é um diretor de fotografia francês, bastante premiado, sendo indicado cinco vezes ao Oscar de Melhor Fotografia por *O Fabuloso Destino de Amélie Poulain*, *Eterno Amor*, *Harry Potter* e o *Enigma do Príncipe*, *Inside Llewyn Davis*, dentre outras premiações e indicações que alcançou ao longo de sua carreira. (ALBERT, c1998-2021)

(com a cinematografia). Talvez pelo fato das suas experiências na linguagem publicitária e comercial, as produções de Jeunet exploram bastante o universo visual e imagético utilizando a *mise en scène* para trabalhar a narrativa. A respeito dessa força que a *mise en scène* proporciona Aumont (2004) salienta que

Toda uma nova linguagem dos gestos, tanto quanto cenário, é elaborada. Entra-se em uma nova era do teatro, tanto quanto da pintura [...]. A cultura clássica constrói a cena que corresponde à sua visão determinada do mundo. Ela encara o homem como um microcosmo onde se reflete, em sua essência, toda a aventura humana [...]. (FRANCASTEL *apud* AUMONT, 2004, p. 160).

Percebe-se que a capacidade de produzir cenários diz respeito à maneira do ser humano raciocinar e constituir seu imaginário. No cinema isso acontece através de importantes narrações que mediam a relação do homem com o mundo e com ele próprio, tendo na *mise en scène*, o local de organizar as mensagens mais significativas para a história.

Seguindo o fio da história, somos incentivados a nos concentrar nos personagens – posturas, expressões, gestos e os objetos que manipulam. E como o cinema é formado por imagens, o diretor deve usar dicas pictóricas para nos guiar. Ele pode manipular o movimento, o tamanho das figuras no quadro, as diferenças de tonalidade e o desenho da composição como um todo. (BORDWELL, 2008, p. 81).

Essas dicas que Bordwell (2008) propõe acontecem no cinema quando o cineasta emprega uma luz mais quente ou mais fria com a intenção de transmitir um estado de espírito da personagem; ou um movimento de câmera que possa fazer o espectador prestar atenção em algo importante para a mensagem; ou, ainda, o uso de uma cor que possa representar uma ideia, por exemplo. No filme em questão, essas dicas pictóricas também se observam na própria atuação dos personagens identificando características relacionadas à paixão, à caridade, à vida e à morte.

Na cena em que Amélie está na banca de revistas local (aos 49'38''), o ambiente está todo revestido de notícias sobre a morte da princesa Diana, da bancada até as paredes em volta. É nesse local que a jovem se dá conta de uma pequena notícia relacionada à morte que chama sua atenção e faz com que ela tenha uma ideia para alegrar sua vizinha viúva. O mais importante nessa cena é a constituição da *mise en scène* e o diálogo das personagens. Elementos visuais e atuação trazem à tona o assunto morte que sutilmente aparece no filme, seja por meio de um acontecimento, um cenário ou um diálogo.

Seq. 47, ext. noite, rua.

[...]Amélie para para comprar um jornal. O quiosque está impregnado de consagrações à princesa Diana. Salvo um que atrai imediatamente a atenção

de Amélie: "Uma expedição de alpinistas acabou de descobrir, em uma geleira, uma antiga mala postal de trinta anos que desapareceu em um acidente de um avião postal no final dos anos sessenta". Amélie compra esse jornal. Enquanto ela paga, a comerciante suspira olhando para uma foto de Lady Di.

Comerciante: Que pena! Pela primeira vez uma princesa foi jovem e linda.

Amélie: Você quer dizer que se ela fosse velha e feia, seria menos grave?

Comerciante: Bem, sim... Olhe Madre Teresa...

(JEUNET; LAURANT, 2001, p. 59-60, tradução nossa).

Nesse diálogo o cineasta traz uma reflexão em torno do tempo, da vida e da morte. Essa situação acontece em um curto período de tempo, entre o acidente da princesa e a morte da Madre Tereza de Calcutá. Ambas eram personalidades bastante conhecidas no mundo, no entanto, a mídia focou apenas o romper da vida da princesa. O diálogo das personagens nos induz a questionar se a morte de uma pessoa jovem e bonita torna o evento mais dramático do que o falecimento de uma pessoa mais velha. Sendo assim, todo cenário constituído pelo cineasta conflui para as ideias traçadas; até o figurino de Amélie, vestida com um tom preto e vermelho pálido remetem a um momento mais sóbrio.

Frente ao exposto, retoma-se Bordwell (2008, p. 57) para quem “[...] o que é considerado conteúdo só nos afeta pelo uso de técnicas cinematográficas consagradas. Sem interpretação e enquadramento, iluminação e comprimento de lentes, composição e corte, diálogo e trilha sonora, não poderíamos apreender o mundo da história”.

No estudo da *mise en scène* a interpretação da mensagem é determinada pela composição cenográfica, bem como pela disposição dos personagens em cena e as representações figurativas que aparecem servindo como recursos para que o espectador faça o *insight* da mensagem. Ou seja, o filme se conduz por meio de técnicas desenvolvidas dentro da *mise en scène*, onde o cineasta vai embutir as mensagens e as temáticas trabalhadas na narrativa. É nessa busca de sentidos que David Bordwell (2008) observa a construção estilística da imagem dentro do plano, observando os aspectos formais da obra fílmica.

Os tópicos seguintes explicam particularmente aspectos da constituição da *mise en scène* relacionados aos cenários externo e interno, também há uma explanação a respeito dos movimentos de câmera que auxiliam na significação da imagem cinematográfica. Desta forma, as análises das cenas fílmicas da pesquisa levarão em conta esses conceitos relacionados à *mise en scène*.

2.1. Cenário externo: a Arquitetura

Se a cena é, em primeiro lugar, uma construção, uma ‘skéne’, a cenografia é, antes de tudo, a arte de desenhar em perspectiva essas construções, e geralmente, todos lugares habitáveis. (AUMONT, 2004, p. 159).

Desde os primórdios do cinema a representação do espaço urbano se fez presente, como na “*Chegada de um trem à estação da Ciotat*” (1895), em que as cenas traziam pessoas desembarcando em uma estação. Apesar de antigo, até hoje muitos filmes continuam retratando o cotidiano e seu espaço local. Para muitos cineastas a arquitetura tornou-se muito importante porque, assim como os diálogos dos atores, ela pode também influenciar e direcionar as cenas, contextualizar a história no espaço - tempo, na vida social e política, e também contextualizar estados psicológicos. Dessa forma, a arquitetura em um filme apresenta forte significação. Junto à narrativa contribui para transmitir a mensagem fílmica.

A imagem arquitetônica ganha corpo e ajuda a delinear a natureza dos filmes, a função das ações e a atmosfera das locações. Da conjunção destes fatores se define a importância do papel da arquitetura no cinema. A arquitetura deve saber transitar no imaginário fílmico para construir estruturas capazes de resgatar o espírito de uma época ou lançar o de outras. Se em seus primórdios os cenários dos filmes de estúdio estavam mais para “panos de fundo”, agora o cinema permite à arquitetura o desempenho de um papel mais ativo. (ALLON, 2016, p. 22).

Dessa forma, o que importa é que a arquitetura dialogue com a proposta da narrativa e seja uma referência para a estética de cada período histórico. Assim, a cenografia interage diretamente com as personagens, ora indicando seus estados psicológicos e seus gostos, ora ditando seu estilo de vida, prevendo suas atitudes e participando como indutora de comportamentos. Para Allon (2016), esse elo entre cinema e cidade é representado simbolicamente.

Fatores de ordem cultural, econômica, política e social também estão intrinsecamente ligados à forma como as ideias e os espaços fílmicos são representados. Moldam-se, desta maneira, símbolos banhados por tais valores e que influenciam de modo real a configuração espacial arquitetônica e urbana e o cotidiano de seus habitantes. (ALLON, 2016, p. 48).

Assim, quando se trata de cenografia, o cinema não hesita em recorrer à arquitetura, reinventando-se e apropriando-se de sua arte. A partir da história do filme define-se a necessidade de um lugar porque algumas narrativas fílmicas requerem cidades específicas para entrelaçar a trama, porém, há histórias em que a narrativa pode ser filmada em qualquer cidade do mundo que não altera sua mensagem e nem suas ações consequentes. Ainda em consonância com Allon (2016, p.28), o cinema dá vida nova à arquitetura em representação e a arquitetura dá sentido ao cinema, conformando o espaço e indicando contextos.

Destarte, através do cinema, a arquitetura transporta o espectador a lugares inimagináveis, tornando a paisagem urbana o próprio espetáculo, em que muitas vezes a cidade assume um papel tão importante que pode ser compreendida como mais uma personagem. O cinema utiliza a arquitetura para expressar-se, trazendo magia e encanto, trabalhando bem a ordem da representação do universo imaginário humano.

No filme *O fabuloso destino de Amélie Poulain* (2001), todo cenário externo foi rodado “*in loco*” em *Montmartre*. O bairro é considerado um dos mais charmosos de Paris e é apresentado de maneira encantadora, assim como a própria cidade. Imagens originais de bistrôs, igrejas, monumentos e metrôs foram utilizadas a fim de trazer à memória aquela Paris dos sonhos. Dessa forma, a maioria das cenas apresenta-se como ícones que já fazem parte do imaginário popular e, assim, faz com que o público sinta uma forte identificação com a cidade.

O sentimento de pertença e o reconhecimento das locações cinematográficas podem facilmente ser explorados pela utilização daqueles elementos iconográficos. Capazes de chamar a atenção do público e de recriar toda uma atmosfera, permitem o desencadeamento de associações mentais que reconstróem a paisagem. [...] A repetição de signos e símbolos facilita a decodificação dos filmes e de seus espaços por parte do público. A maioria dos clichês urbanos advém da metrópole do fim do século XIX: monumentos, meios de transporte, arranha-céus e população numerosa. Prédios históricos, igrejas, praças e acidentes naturais são também elementos emblemáticos dos quais se vale o cinema, impregnando-os com seu discurso e suas técnicas para determinadas intenções (ALLON 2016, p. 58).

Nas cenas externas apresentadas no filme, é possível notar várias tendências arquitetônicas de diferentes épocas, a saber: a Catedral de *Notre Dame*, (estilo Gótica) aparece logo no início do filme quando Amélie e sua mãe vão rezar; a estação *Gare du Nord*, onde Amélie pega o trem para visitar o pai, seu interior típico do século XIX construído em ferro e vidro com fachada Neoclássica, é uma das principais estações ferroviárias da Europa, seus trens interligam o norte da França, Inglaterra, Bélgica, Alemanha e Holanda, estando aberta desde 1846, recebeu o título de monumento histórico da cidade; a *Gare de L'Est* (no estilo Art Decó), nela está a famosa cabine de fotos, um local bastante enigmático para os protagonistas; o Canal *Saint-Martin*, onde Amélie tem o costume de passar o tempo jogando pedras (neste local, normalmente as pessoas descansam depois do trabalho para tomar uma bebida); a lanchonete em que a personagem trabalha, *Café des 2 Moulins* (o nome faz referência ao *Moulin Rouge* e ao *Moulin de la Galette* que ficam próximos e situam-se no mesmo bairro boêmio); a quitanda próxima ao apartamento da protagonista onde ela faz compras, *L'épicerie Maison Collignon* (conhecida hoje como *Au Marche de La Butte*); a *Foire du Trône*, uma feira de diversões do 12º *arrondissement* onde Amélie procura Nino que está a trabalhar

dentro de um trem fantasma; a Basílica de *Sacré Cœur* (uma das melhores vistas panorâmicas de Paris, inspirada na arquitetura romana e bizantina); as elegantes entradas em *Art Nouveau* das estações do *Métropolitain* (metrô) que lembram a *Belle Époque* da cidade entre a passagem dos séculos XIX e XX. Apesar da infinidade de locações que ressaltam a cultura parisiense, a época que se desenvolve a história se baseia em 1997, ano e mês de morte da princesa Diana.

No filme, a cidade se torna o lugar de todas as possibilidades na vida de Amélie, desde sua infância até a fase adulta. A arquitetura parisiense reforça a mensagem da narrativa, ao passo que, em outras cenas, ela é utilizada de maneira meramente estética, ou aparece ricamente fotografada através de cenas urbanas que tornam *O fabuloso Destino de Amélie Poulain* quase um cartão postal da cidade. A decoração interior, de forma coerente, situa o espectador na Paris desse imaginário coletivo, enriquecendo e multiplicando os elementos simbólicos do filme.

2.2. Cenário interno: o design de interiores

O cenário interior do filme se concentra na decoração do apartamento de Amélie Poulain. Apesar da trama se passar no ano de 1997, é possível observar, através de alguns objetos, aparelhos, quadros e vestuários da personagem, que o filme assume um estilo mais “retrô”. Todavia, o que chama atenção são as cores da decoração com muitos tons de vermelho que dominam praticamente todo o apartamento, sendo claro apenas o banheiro. Percebe-se nas cenas cores mais pesadas e toques de verdes aqui ou ali, luzes amareladas oblíquas (típico da decoração francesa) e pontos azuis por meio de abajures para contrabalancear esse peso que o vermelho trouxe para o ambiente. Nota-se uma identidade própria para o local que analisaremos posteriormente.

No tocante aos objetos que aparecem no apartamento, Bordwell e Thompson (2014) explicam que alguns elementos que participam da decoração são particularmente importantes. Para os autores, “quando um objeto faz parte de uma decoração é destinado a ter um papel ativo em curso, podemos o designar sobre o nome ‘acessório’” (BORDWELL e THOMPSON 2014, p.198). Assim, à medida que a história avança, um acessório pode se tornar também um motivo, no filme em questão, ficam marcados: os momentos em que o aparelho televisivo aparece motivando alguma situação emblemática; os abajures que surgem repetidamente; as

luzes; as cores e as pinturas que decoram as paredes do ambiente. Quanto aos acessórios Metz (1980) observa que

[...] o cinema é uma linguagem ‘compósita’ desde o nível da matéria de expressão. Não só tem possibilidade de comportar vários códigos, mas várias linguagens que, de certo modo, contém em si próprio; linguagens que se distinguem entre si pela sua própria definição física: fotografia móvel em sequência, som fonético, musical, ruído. (METZ, 1980, p. 39).

Percebe-se que no cinema várias linguagens se misturam e enriquecem a cena fílmica. Posto isso, no próximo tópico apresentar-se-á como a movimentação da câmera possui uma linguagem própria para narrar a história e ressaltar situações importantes. Partir desse olhar ajudará a compreender de maneira mais clara a forma que o cineasta explorou os recursos técnicos e forjou mensagens na obra estudada.

2.3. Os movimentos de câmera

A imagem no cinema não é estática. Mesmo que alguns planos não necessitem de movimento, a câmera continuará sendo uma poderosa ferramenta para o diretor do filme criar uma emoção específica ou se comunicar. Parte-se do entendimento de que o trabalho da câmera requer um princípio igualmente inteligente e autoconsciente por parte do diretor. No filme *O fabuloso destino de Amélie Poulain* (2001), por exemplo, a câmera apresenta-se como testemunha e auxilia a interpretação da história.

Segundo Brito (1995), é fundamental na análise da imagem cinematográfica conhecer os procedimentos técnicos da filmagem, pois, eles são fundamentais para compreender o enfoque semiótico presente em uma cena. Para ele, a primeira coisa a fazer é começar analisando o plano, que “[...] pode ser definido como a imagem enquadrada entre uma tomada e outra, a distância entre câmera e objeto filmado, o ângulo escolhido, bem como o tempo de duração da filmagem, variando de um mínimo a um máximo” (BRITO, 1995, p. 212). Assim, conforme explica, é preciso compreender como a câmera capta o espaço e, a partir da distância entre câmera e objeto filmado, definir os tipos de planos básicos.

[...] geral ou de conjunto, quando se enquadra um amplo espaço, como uma paisagem inteira; médio, quando se filma, por exemplo, o espaço total de um compartimento, as pessoas sendo vistas por inteiro; americano, quando se enquadram os atores pela cintura; próximo ou close, quando se enquadram os atores em torno do rosto; e, finalmente, primeiríssimo plano, quando se mostram, para continuar dando exemplos com a figura humana, pequenos detalhes, como a orelha de um ator. (BRITO, 1995, p. 212).

Brito (1995) ainda comenta sobre o ângulo da câmera. Esse elemento é um fator importante na composição cinematográfica visto que apresenta o ponto de vista de quem vê, ou seja, a câmera seria o olho que vê, o ponto de vista subjetivo de um participante da ação ou a interpretação na visão do diretor. Para o referido autor, o ângulo em que a pessoa é filmada já constitui um discurso e toda a escolha do realizador são marcas do “[...] discurso sobre a diegese que é oferecida ao público” (BRITO, 1995, p. 204). No âmbito dos ângulos, o autor cita dois básicos: o *plongée* (de cima para baixo) e *contraplongée* (de baixo para cima), bem como “[...] de frente, de costas, de perfil, inclinado etc” (BRITO, 1995, p. 212).

Quanto aos movimentos de câmera, existem dois tipos de composição, a saber: os movimentos internos (quando a câmera está parada e filma-se o objeto) e os externos (quando a câmera se move e o material fílmico permanece parado). Entre eles os mais conhecidos são: o Plano Sequência; o Plano Fixo, a Panorâmica; e os *travellings*.

Os *travellings* são constantemente utilizados no filme *O fabuloso Destino de Amélie Poulain* (2001). Esse movimento da câmera permite uma variedade muito ampla de movimentos, já que a câmera pode teoricamente se mover para qualquer ponto de uma cena e seguir qualquer rota. Com isso, a trajetória de um *travelling* pode ser frontal (*travelling* para frente ou para trás); lateral (para a direita ou esquerda); e reta ou não. No filme, esses *travellings* geralmente aparecem nas primeiras tomadas que introduzem as cenas, ora dando um breve interlúdio antes que a ação principal ocorra, ora contextualizando os personagens.

Assim, logo no início do filme, os personagens são apresentados por um narrador em *off* e pelos movimentos de câmera, que explica as características de cada personagem. Ao descrever o pai de Amélie, Raphael Poulain, a cena inicia-se com um plano geral e um *travelling* frontal para frente que se aproxima de seu rosto, nesse momento uma legenda explica o porquê do homem costumar manter os lábios cerrados (aos 3’36”). Na tomada seguinte, um *travelling* horizontal (da esquerda para direita) esclarece coisas que ele não gosta de fazer. Do mesmo modo, na cena subsequente há um *travelling* vertical, com uma inclinação de cima para baixo, que ressalta seus sapatos e explica uma situação que o constrange. Por fim, na quarta cena, quando Raphael Poulain sai de uma piscina, o *travelling* vertical acompanha seu movimento de subida. Nesse caso, o *travelling* se torna tão descritivo quanto a fala do narrador em *off*, visto que, enquanto este narra com a palavra, aquele o faz com “um olhar”.

De maneira análoga, a mãe de Amélie, Amandite Poulain, é apresentada (fig.03). Enquadrada em uma composição simétrica em um plano aberto e em perspectiva, por meio de um *travelling* frontal de aproximação, chega-se a um primeiríssimo plano quando o narrador em *off* a caracteriza e a descreve enquanto a imagem se aproxima e o espectador nota seus tiques e humor. Segundo Bordwell e Thompson (2014), essa maneira peculiar da câmera se movimentar é um elemento estilístico presente no filme que obedece a certas técnicas cinematográficas trazendo significação para a narrativa.

Figura 03 – Fotogramas do filme *O fabuloso destino de Amélie Poulain* (2001)



Fonte: capturada do filme (04'23'')

Da mesma forma, outros personagens também são descritos no início do filme, a partir do jogo de planos e câmeras enquanto o narrador comenta o que eles gostam e o que não gostam. A técnica desses movimentos permite mostrar as pequenas sensações dos personagens e ações ao redor do lugar. Com os movimentos de câmera chega-se a alma do sujeito, haja vista que se “[...] arranca do filme a significação a partir do que o espectador vê, compreende e interpreta no espaço específico da tela” (BRITO, 1995, p.183). Dessa maneira, nota-se que as técnicas de câmera também criam um contexto de controle para a atuação do ator, que no cinema se difere da atuação teatral. Assim, os ângulos de câmera também comunicam tipos especiais de informação dramática e atitudes emocionais.

O filme tem maneiras únicas de carregar e sublinhar símbolos e fornecer pistas de que um objeto deve ser visto como um símbolo. A ênfase visual

pode ser alcançada através de cores dominantes, *close-ups* persistentes, ângulos incomuns da câmera, alterações do foco nítido para o suave, congelamento de quadros ou efeitos de iluminação (BOGGS; PETRIE, 2008, p.76, tradução nossa).

Outros movimentos que assumem papéis importantes são aqueles que se comportam de maneiras tão performáticas que perdem a naturalidade e revelam-se para quem o assiste. Isso acontece diversas vezes no filme. A título de exemplo, cabe mencionar uma delas em que Amélie está na *Gare de Lyon* (aos 42'00"), folheando o álbum de fotos que achou, a câmera, a partir de um plano aberto, segue com um *travelling* aproximando-se, subitamente sobe com um giro e dá um close nas páginas do álbum que a jovem folheia. Esses *travellings* violentos trazem uma dinâmica para a cena despertando a curiosidade do espectador com a mesma intensidade sentida por Amélie, mas, ao mesmo tempo, denotam recursos estilísticos autorreflexivos.

Diante disso, fica claro que, na obra fílmica estudada, a movimentação de câmera, os ângulos, os closes, etc., ressaltam aspectos da imagem e norteiam o espectador a respeito das características a serem observadas. À primeira vista, a interação entre todos os elementos do filme e a atuação dos atores devem estar alinhadas com a câmera, pois, o olhar da câmera é determinante para descrever e transmitir o sentido do filme e as sensações dos personagens. Nota-se, ainda, como a câmera está presente no universo da *mise en scène* fabricando significação para a obra.

Ao longo do trabalho, em muitos momentos a movimentação de câmera será analisada em conjunto com outros elementos que constituem a *mise en scène*, como objetos e luzes, cores e texturas. No capítulo que segue, dar-se-á maior enfoque à maneira como as pinturas presentes no interior do apartamento da protagonista trabalharam simbologias importantes para o universo visual do filme.

CAPÍTULO 3 – A PINTURA NA COMPOSIÇÃO VISUAL DO FILME

Querendo fazer tudo da pintura, e fazê-lo melhor do que ela, o cinema provocou, ao longo de sua história, incessantes paralelos entre um vocabulário formal do material pictórico, formas e cores, valores e superfícies, e um vocabulário – sempre a ser forjado – do ‘material’ fílmico. O fílmico quis absorver também o pictórico. (AUMONT, 2004, p. 168).

Muitas pinturas ressaltadas no cinema são como um recurso que alguns cineastas utilizam para fazerem, de forma indireta, referências à temática do filme, a conceitos ou mesmo apenas trabalhar a estética. No filme *O fabuloso Destino de Amélie Poulain* (2001), a composição de arte é muito bem elaborada, as obras utilizadas nas cenas são recheadas de significações que ressaltam situações e sentimentos vividos pela protagonista. Aparecem obras do brasileiro Juarez Machado e do ilustrador alemão Michael Sowa. Pinturas de Renoir, como o *Almoço dos Barqueiros* (1881), fazem paralelos com o modo de ser de Amélie Poulain. Cenas emblemáticas trazem à baila imagens que podem ser consideradas metáforas visuais, como a que se relaciona a tela do artista suíço Arnold Böcklin, *A morte tocando violino* (1872), que trazem associações a mensagens embutidas na narrativa.

Para Fidalgo (2005), uma forma de investigar as artes é analisá-las sob a luz da semiótica comparando-as à linguagem e decodificando as mensagens que possam conter. Conforme o autor, “[...] por as artes visuais serem atividades eminentemente simbólicas do homem, atividades em que este utiliza materiais, formas, cores e sons, representa e significa algo para lá das entidades físicas concretas que servem de suporte às realizações artísticas.” (FIDALGO, 2005, p. 135). Outrossim, segundo Santaella e Nöth (2012, p.100), uma boa maneira de compreender a imagem seria também a semiótica, especificamente no estudo da iconologia que cuida de interpretar o significado intrínseco que constitui o mundo dos valores simbólicos da obra. Para os autores, é interessante também observar a dimensão semântica da arte e como os artistas concebem sua obra.

Em sua concepção teórica, os pintores nunca tiveram a ‘ótica natural’ de um ‘olho inocente’. Ao contrário, como mostra a história da pintura, sua visão do mundo sempre foi determinada e mediada por aquilo que O define como schemata – o modo estilístico e outros convencionais –, ou, como diriam os semioticistas, códigos da percepção e da representação. (SANTAELLA; NÖTH, 2012, p.101).

Joly (2010, p. 40) assevera que qualquer imagem é representação e, se elas são passíveis de serem compreendidas por alguma pessoa que não seja seu autor, é porque existe uma convenção social que torna possível sua significação a partir do símbolo. Para Aumont e

Marie (2013), uma boa maneira de compreender a relação das pinturas no filme estudado seria observar sua composição pictórica, ou seja, considerar as formas, a composição, as cores, a textura e suas relações com os aspectos formais trabalhados nas cenas, o que não é diferente do que propõem os semiólogos quando examinam os signos plásticos das imagens.

Sendo assim, esses autores entendem a pintura como um código pictorial que, uma vez ressaltada no espaço fílmico, pode servir como um sistema intertextual de leituras promovendo um discurso. No entanto, as obras analisadas nesse trabalho seguem as observações de Aumont e Marie (2013) quando relacionam o emprego de certas pinturas na forma fílmica à dependência com o tema.

Quando vê pela primeira vez qualquer pintura, o olho tem de enfrentar uma situação inédita: deve orientar-se, encontrar uma estrutura que possibilite ao espírito compreender o significado dessa pintura. Se o quadro for figurativo, a primeira tarefa é compreender o seu tema. Mas o tema depende da forma, da disposição das formas e das cores – a qual surge em estado puro nas obras “abstratas”, não miméticas.

[...] é sobretudo importante lembrarmo-nos de que um filme é também uma obra plástica, que busca, pelo menos parcialmente, um certo tipo de prazer dos olhos, e a seguir, estender à forma fílmica a noção de uma dependência do tema em relação à forma. (AUMONT; MARIE, 2013, p. 158).

Assim, uma pintura pode ser interpretada internamente por si mesma, porém, quando ela se insere na *mise en scène* de um filme, ela será lida externamente, suas características formais transbordarão para fora da tela pintada em direção à tela filmada, ou seja, de forma mútua entre o objeto e sua representação, associando-se à verossimilhança presente nas ideias do filme. Essa continuidade aproxima-se, em conformidade com Eisenstein (2002a), dos conceitos de montagem e do ato criativo empregados pelo cineasta que as aplica. Dessa maneira, essas pinturas presentes no cenário servem como recursos visuais para “ficcionalizar” a obra fílmica.

‘Ficcionalizar’ significa apreender qualquer um dos termos da operação pictórica, para integrá-lo à história narrada ou a *mise en scène*, e isso, por sua vez, pode levar a muitos pretextos e se produzir sob muitos modos, desde o pintor instituído como personagem até a pintura erigida como objeto de olhar e ao ato pictural como cena. (AUMONT, 1995b, p. 31, tradução nossa).

No decorrer deste trabalho, será possível observar como o cineasta consegue conceber essa relação quando, igualmente, traz variadas formas de diálogos entre pinturas e narrativa fílmica. Demonstrar-se-á como pinturas foram utilizadas para ilustrar assuntos da narrativa e ficcionalizar personagens e paralelos com a própria imagem fílmica. Assim, para descobrir o elo entre as pinturas escolhidas e a trama, as principais obras que aparecem no filme são

apresentadas juntamente com uma possível interpretação feita a partir dos elementos formais e simbólicos presentes, bem como a verificação do emprego dos recursos utilizados pelo diretor para construir analogias entre esse universo pictórico e a protagonista.

3.1. Análise do estilo de Juarez Machado

Na cena do quarto de Amélie (fig. 04), na parede da cama, aparecem quatro pinturas de dois artistas diferentes. As telas do canto direito e esquerdo serviram para a concepção visual do filme, trabalhando a *mise en scène* e a paleta de cores. Essas telas não são ressaltadas no filme produzindo uma metáfora específica como a de outros pintores, mas, segundo o diretor de fotografia do filme, Bruno Delbonnel, foram elas que inspiraram a equipe do filme *O fabuloso destino de Amélie Poulain* (2001). Elas pertencem ao artista brasileiro Juarez Machado⁸ que há mais de 30 anos reside em Paris, e fazem parte da mostra intitulada “A festa continua”. Nelas aparecem muitos casais se divertindo, dançando, andando de bicicleta e outras temáticas que o artista gosta de pintar, sempre numa ode à alegria.

Figura 04 – Fotograma do filme *O fabuloso destino de Amélie Poulain* (2001).



Fonte: capturada do filme (57'39")

⁸ Juarez Machado (1941-): nascido em Joinville-SC, esse artista é pintor, cenógrafo, decorador, escultor, desenhista, jornalista, ator, escritor, mímico, caricaturista, ilustrador e cartunista. Atualmente mora em Paris na rua das Abbesses no bairro de Montmartre, onde é reconhecido pelo leve surrealismo e por explorar figuras femininas em suas obras.

Amélie é uma história feliz, é uma história em que o visual influi muito, com cores berrantes mesmo quando é escuro, tem de brilhar a seu modo. Usamos muitas cores. Quando começamos a pré-produção Jean-Pierre me mostrou muitas pinturas e vimos filmes juntos. O principal foi um pintor brasileiro chamado Machado, pois ele usa bastante vermelho e verde, mas sempre há, em algum local da pintura uma outra cor. (DELBONNEL, 2001, 00'33'').

Em conformidade com o que elucida Delbonnel (2001), é perceptível como o cenário no filme analisado reproduziu fielmente as pinturas de Machado (figs. 04 e 05), não somente os tons de vermelho fechado e os verdes, mas também, as luzes amareladas no estilo ocre utilizadas na paleta do artista e o azul pontual que aparecem em algumas de suas obras. São características que vão se estendendo a alguns outros detalhes como a decoração de interiores e, explicitamente, as texturas dos papéis de parede que se assemelham bastante. Nota-se nas telas do artista não somente a influência nos cenários e cores, mas também, o estilo de alguns personagens.

Figura 05 – Pinturas de Juarez Machado que inspiraram as cores e a decoração do apartamento de Amélie.



Fonte: (D'ALAMA, 2015).

As pinturas de Juarez Machado dão a impressão de percorrer o filme através da representação daquela Paris do imaginário coletivo, a Paris de mulheres como Amélie Poulain. Diener (2012) compara a Amélie de Jeunet às personagens femininas de Machado, normalmente apresentando um olhar vago sob as janelas (fig. 06), se assemelhando tanto nos pontos físicos quanto na maneira de se vestir e de se portar. A partir dos ângulos de câmera utilizados por Jeunet, focalizando Amélie da janela de seu apartamento, nota-se a referência a essa mulher parisiense pincelada por Machado, com cabelo chanel e pele branca, bem como nas roupas, texturas e decoração interior no estilo retrô (fig.05 e 06). Em entrevista com Juarez Machado, o artista fala da similaridade de Amélie Poulain com suas figuras femininas.

-Você consegue identificar características de seus quadros nos filmes do Jeunet?

-A cor, com certeza. O vermelho e o verde fechados. O preto muito preto, aveludado. E a personagem, a Tattou, não tem olhos, como as minhas figuras. É uma bola preta, não tem íris. Não tem a menina dos olhos. Acho que até usaram uma lente de contato preta para negar os olhos. (MACHADO. 2005, p. 43).

Figura 06 - Pintura “Minha vida, minha sorte”. 1997. Juarez Machado.



Fonte: (SANTOS, 2008)

Ao longo da análise fílmica fica evidente o predomínio das cores citadas. A carga vermelha, principalmente nas cenas internas, e a verde, nas externas. Há, ainda, os pontos azuis que Delbonnel fala e que aparecem desde o início quando dois carros se batem na frente de Amélie (um deles azul) até meados da trama através de pequenos objetos.

Ao longo do filme numa ou noutra cena também está presente uma luz amarela quente no estilo Juarez Machado (fig.04). Esses são elementos importantes que se repetem e formam uma estrutura rítmica e coesa. Conforme Bordwell e Thompson (2014, p. 117) é esse tipo de repetição que os cineastas gostam de utilizar para criar motivos visuais e fixar os temas mais importantes do enredo. No tocante ao filme e às telas de Machado isso se constitui principalmente através do estilo, da cor e de algum evento que, ao se repetir, contribui para a forma global do filme. Ainda nas análises dos autores é através dessas repetições e variações estruturais que o desenvolvimento da trama irá se constituir.

As pinturas de Machado, conforme ressaltou Delbonnel (2001) a respeito das escolhas pré-produção fílmica, foram escolhidas principalmente pelo seu aspecto estético que criou no filme um visual bem peculiar. Nesse sentido, vê-se como é importante definir os aspectos

essenciais ao se conceber um filme e decidir os elementos a serem explorados desde a escolha de um objeto até os filtros de cores utilizados na pré e pós-produção, a fim de trazer o estilo desejado pelo cineasta.

Segundo Santaella e Nöth (2012) é através daquilo que o espectador vê que a mensagem é compreendida, pois, “[...] a imagem é um argumento, já que ela representa, do ponto de vista do conteúdo, não somente de forma proposicional, mas também constitui uma estrutura narrativa e argumentativa complexa” (SANTAELLA; NÖTH, 2012, p.157). Diante do exposto, cabe destacar que a construção da imagem fílmica analisada não se resumiu a um aspecto restrito de escolha estética porque essa mesma escolha emitiu significações dentro da *mise en scène*. Nesse sentido, as análises que seguem, acerca das pinturas da cena, contemplam um viés menos estilístico e mais simbólico.

3.2. Análise das pinturas de Michael Sowa

Considerado um pintor surrealista, o artista alemão Michael Sowa⁹ participou da produção fílmica em questão com suas pinturas, além disso, foi autor de personagens do universo do fantástico que aparecem na trama, como o jacaré que Amélie brinca e o abajur em forma de porco. O filme é recheado de situações que remetem a esse mundo (fotografias falam, anão de jardim viaja e pinturas de animais opinam). No quarto de Amélie aparecem dois quadros de Sowa na parte central da parede: *Pavoa com pérolas* e *Cão com Cone*, e mais outros dois que surgem dispostos ao longo do apartamento – *Herbet* e *Urso*.

A *Pavoa com pérolas* (Fig. 07) e *Cão com Cone* (Fig. 08), que aparecem acima da cama de Amélie, interagem na trama como se fossem personagens (fig. 04). Em uma cena, quando a protagonista resolve dormir, os quadros, que até então estavam estáticos, começam a opinar sobre a jovem juntamente com o abajur em forma de porco. Fica perceptível, nesse contexto, um tipo de representação do gênero maravilhoso contemplado em Todorov (2012, p.48). Ele explica que o espectador que assiste a esses objetos inanimados em movimento entra em um acordo para que o universo do maravilhoso seja aceito. Entretanto, é preciso admitir novas leis da natureza para que o fenômeno possa ser explicado. Assim, segundo o mesmo autor, na narrativa maravilhosa, o sobrenatural é perfeitamente possível, tudo pode

⁹ Michael Sowa (1945-) é um artista alemão conhecido principalmente por suas pinturas, que são caprichosamente variadas, surreais ou impressionantes. Suas pinturas geralmente apresentam animais e são intituladas em inglês e alemão. Sua arte está amplamente disponível como pôsteres, *notecards*, cartões postais e calendários.

acontecer, o sobrenatural não é algo estranho. Abaixo, é perceptível como essa narrativa foi aplicada, por exemplo, através das falas da Pavia no quarto de Amélie.

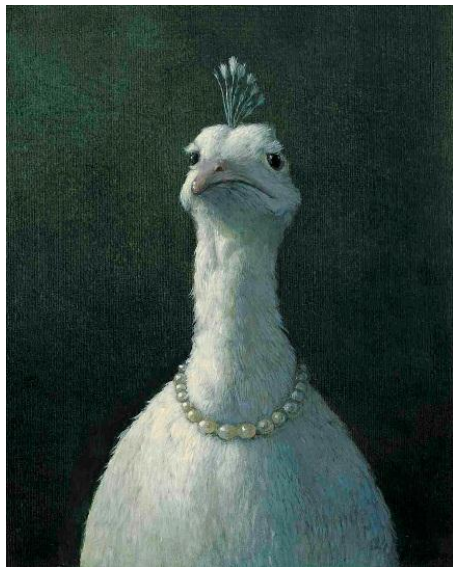
A Pavia (voz baixa):

Digam... ela não estará apaixonada?

Sobre a mesa está uma estatueta de um porco com ar plácido. Eles se animam igualmente, se voltando para ela, suspira e balança a cabeça. Agarra a corrente e apaga a luz. (JEUNET & LAURANT, 2001, p.76, tradução nossa).

Acima se vê uma interação entre o universo da personagem e as representações das pinturas de Sowa. Ao fazer uma leitura dessas telas várias significações podem surgir. O quadro *Pavia com pérolas* (Fig. 07) é uma pintura simples em que uma pavia (fêmea do pavão) aparece centralizada com ar plácido, penugens brancas e um colar de pérolas sob o pescoço. Segundo Santella e Nöth (2012, p.155), “[...] imagens se tornam símbolos quando o significado de seus elementos só pode ser entendido com a ajuda do código de uma convenção cultural”.

Figura 07 – Pintura “Pavia com pérolas”. Michael Sowa.



Fonte: MICHAEL [s.d.]

Figura 08 – Pintura “Cão com Cone”. Michael Sowa.



Fonte: MICHAEL [s.d.]

O Dicionário de Símbolos de Chevalier e Gheerbrant (2009) contextualiza sentidos e significações referentes a alguns elementos destes quadros. Em relação à pintura *Pavia com pérolas*, os autores explicam que o pavão é “[...] o símbolo da beleza e do poder de

transmutação” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p.693). Já, segundo Bruno Bettelheim (2010, p.109), pássaros brancos simbolizam o superego da pessoa.

Analogamente, a utilização das pérolas no pescoço da ave pode estar relacionada simbolicamente aos aspectos da personalidade da própria Amélie, pois, a pérola representa a feminilidade e “[...] evoca o que é puro, oculto, enfiado nas profundezas, difícil de se atingir” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p.713). Assim, quando no filme a pavoia alerta aos outros sobre possivelmente Amélie estar apaixonada, isso é o indício de uma transmutação e o surgimento de um sentimento puro despertado na protagonista e do qual ela ainda não se deu conta.

A tela *Cão com Cone* (Fig. 08) é uma pintura na qual aparece um cachorro de meio perfil centralizado na tela em um fundo liso claro iluminado por uma luz oblíqua à esquerda. Sob seu pescoço está um cone conhecido como “colar elisabetano”. Na tela, a aparência do animal é um pouco desolada e apreensiva. Na prática, a função desse cone é impedir que ele consiga alcançar com a boca regiões de seu corpo e protegê-lo de se machucar. Possivelmente essa ilustração represente algum impulso da personagem.

Conforme Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 176) o cão traz em si um símbolo feminino, oculto, sexual e relacionado ao inconsciente, dessa forma, vê-se um paralelo com Amélie, apresentada no filme como uma jovem mulher meio retraída para se relacionar, principalmente quando se sente apaixonada desenvolve uma forte ansiedade e um medo paralisante, como acontece quando se interessa por Nino. Isso que ocorre pode ser um “mecanismo de defesa”¹⁰ próprio do psicológico da personagem (desde pequena os sentimentos a faziam sofrer, visto que, quando estava com o pai, ficava tão nervosa que o coração palpitava, assim, o pai achava que ela tinha alguma doença no coração e, por isso, a privava de uma vida mais social, preferindo que sua mãe a alfabetizasse em casa).

Esse paralelo relacionado às privações da personagem é retirado da voz do próprio narrador ao comentar sobre Amélie em uma das cenas, a saber: “estranho o destino dessa jovem mulher, privada dela mesma, porém, tão sensível ao charme das coisas simples da vida.” (JEUNET; LAURANT, 2001, p.49). Assim, esse cachorro pode representar o que a psicanálise chama de Id. O “id é com frequência retratado sob a forma de algum animal que faz as vezes de nossa natureza animal” (BETTELHEIM, 2010, p.109). Sendo assim, o cão

¹⁰ Mecanismo de defesa é uma denominação dada por Freud para as manifestações do Ego diante das exigências das outras instâncias psíquicas (Id e Superego), ou seja, são ações psicológicas que buscam reduzir as manifestações iminentemente perigosas ao Ego. (FERRARI, s.d.)

com o cone pode representar, então, as instâncias da psiquê humana de Amélie que representam a impulsividade, a racionalidade e a moralidade que a jovem tenta controlar (representação do cone).

Ainda no filme há uma repetição sobre a presença desse animal. Na tela *Herbert* (Fig. 09), por exemplo, aparecem dois personagens, ambos se apresentam em meio perfil. Trata-se de uma pessoa segurando um cachorro que, curiosamente, tem as mesmas expressões dos olhos da imagem anterior, a diferença é que nesta imagem o olhar está dirigido ao espectador. Bordwell e Thompson (2014, p. 122) ressaltam que é preciso ficar atento ao trabalho da semelhança e da diferença em um filme, porque se faz necessário procurar as principais progressões entre eles, isto é, descobrir aquilo que faz passar de uma parte para a outra.

Figura 09 – Pintura “Herbert”. Michael Sowa



Fonte: MICHAEL [s.d.]

Para Bordwell e Thompson (2014, p.116) essa maneira de se repetir e variar ao longo da obra vai se seguindo como o ritmo de uma música ou como a métrica de uma poesia: se repetindo, se assemelhando e se modificando a cada pulsação, a cada frase, e assim vai emitindo novas significações. Assim, essas semelhanças e repetições duplamente representadas nas telas que aparecem em cena sempre escondem uma razão. Interessante notar que, quando a tela *Herbert* surge, há um destaque: a tomada da cena (aos 37'14'') se inicia com um *close-up* na pintura. Em seguida, o movimento da câmera se faz com uma inclinação vertical da pintura na parede e desce até a posição que Amélie está assentada na poltrona assistindo televisão e imaginando-se no documentário que assiste (plano médio).

Na realidade, todo espectador, de acordo com sua individualidade, a seu próprio modo, e a partir de sua própria experiência – a partir das entranhas de sua fantasia, a partir da urdidura e trama de suas associações, todas condicionadas pelas premissas de seu caráter, hábitos e condição social –, cria uma imagem de acordo com a orientação plástica sugerida pelo autor, levando-o a entender e sentir o tema do autor. É a mesma imagem concebida e criada pelo autor, mas esta imagem, ao mesmo tempo, também é criada pelo próprio espectador (EISENSTEIN, 2002b, p. 29).

A partir dessa construção percebe-se uma relação entre essa tela e Amélie. Jeunet começa com sua câmera sobre *Herbet* e aprofunda-se até a imaginação da protagonista que está assistindo a um documentário. Amélie está na posição de um espectador comum, mas, nesse momento, ela se autoprojeta nas cenas. Em sua fantasia, o que se passa na TV é a morte dela mesma, apresentando-a como uma grande personalidade conhecida mundialmente por seu altruísmo. Na verdade, parte das filmagens do documentário que ela assiste é do funeral da atriz francesa Sarah Bernhardt (1923), que causou grande comoção popular na França. Nota-se mais uma vez Jeunet abordando a morte de uma personalidade francesa. Nessa relação, Amélie se vê como protagonista do próprio documentário que, entre outras cenas, retrata também a vida altruísta de Madre Teresa de Calcutá (que também tinha falecido dias após Lady Di), contudo, novamente, uma personalidade é transfigurada para o imaginário de Amélie que agora se vê ajudando os pobres e necessitados.

Através da repetição, Jeunet vai traçando um motivo referente a ideia da morte. Ao longo da narrativa, há o narrador em *off* relatando a morte do amigo de Eugene Koler; a tentativa suicida do peixe; o suicídio da turista canadense que matou a mãe de Amélie; o noticiário da morte de Lady Di e o comentário do falecimento de Madre Teresa de Calcutá na banca de revistas. Vê-se, ainda, o documentário com trechos do funeral de uma atriz famosa na qual Amélie se projeta.

Em relação a essa projeção que a jovem assume, Morin (1970a) explica que as imagens fílmicas trazem consigo modelos importantes para psique humana, através delas o mundo se reflete no espectador como um espelho, e assim, “[...] na medida em que identificamos as imagens do écran com a vida real, pomos as nossas projeções-identificações referentes à vida real em movimento. Em certa medida vamos lá efetivamente encontra-las” (MORIN, 1970a, p.112-113).

Nesse contexto, a imagem não é considerada apenas a tela que separa o real do imaginário, ela é a constituição simultânea da realidade e do imaginário. É importante destacar que, por imaginário, se entende a capacidade dos homens de se apresentar e

representarem simbolicamente os sentimentos, sendo é um produto cultural que nasce das imagens. Com isso, o filme seria o lugar onde o ser humano reencontraria

[...] a imagem sonhada, enfraquecida, diminuída, aumentada, aproximada, deformada, obsedante, do mundo secreto para onde nos retiramos, tanto na vigília, como no sono, dessa vida maior que a vida onde dormem os crimes e os heroísmos que jamais realizamos, onde se afogam nossas decepções e germinam nossos desejos mais loucos. (POISSON, *apud* AUMONT, 1995a, p. 237).

Coerentemente, na pintura que aparece atrás de Amélie (fig.09), a cor azul da roupa que o personagem *Herbert* veste, também é um motivo visual que combina com a cena. Segundo Chevalier e Gheerbrant (2009, p.107), o azul desmaterializa tudo aquilo que dele se impregna. É o caminho do infinito, onde o real se transforma em imaginário. Uma definição bem apropriada para Amélie Poulain, uma pessoa na qual toda sua realidade se constrói por meio de sua imaginação.

Através da ilustração da identificação de Amélie com o documentário, o cineasta sutilmente teoriza a relação espectador-filme. Na tomada da pintura *Herbert*, essa identificação ocorre de forma bastante simbólica, associando formatos diversos, a exemplo dos paralelos entre a morte fictícia da personagem, “bondosa e altruísta”, uma “heroína civilizadora” e a simbologia do animal que aparece na tela. Tendo em vista outra representação do cão, segundo Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 176, 178), este se relaciona ao seu papel de companheiro na vida, “um herói civilizador que conduz o homem na morte”.

Uma série de intertextos emergem através de repetições e paralelos entre uma imagem e outra que, através da mistura de cenas do documentário e a fala de um narrador em *off*, traz à baila o imaginário da protagonista: “Amélie Poulain, também conhecida como madrinha dos deixados para trás ou a Madonna dos não amados, morreu sozinha em casa, a dois passos das ondas melancólicas do lago Enghien [...]” (JEUNET & LAURANT, 2001, p.49, tradução nossa). Outro ponto que merece ser mencionado refere-se ao próprio nome da pintura *Herbert*, que significa em sua origem germânica “guerreiro glorioso e ilustre” (DICIONÁRIO, c2008, n.p.), sustentando ainda mais a ideia relacionada às projeções de Amélie. Assim, a cena termina com Amélie chorando e enxugando suas lágrimas (aos 37’50”).

Para Bordwell (2008), a encenação é o grande terreno da análise fílmica, então, da forma como o quadro *Herbert* é destacado atrás de Amélie e, na atuação da mesma frente ao documentário assistido, encontramos pistas, através da *mise en scène*, da Amélie que Jeunet

quer retratar. Assim, o cineasta está explicitamente comentando sua personagem com um simples movimento de câmera, da pintura à personagem, da montagem à cena, da cena ao conteúdo narrativo.

Nas análises de Eisenstein (2002b) a forma fílmica criada pelo cineasta tem a ver com a construção do discurso pictórico da cena, que visa montar um ponto de vista no espectador a partir de múltiplas ações. Para ele, a função principal da montagem é a “[...] necessidade da exposição coerente e orgânica do tema, do material, da trama, da ação, do movimento interno da sequência cinematográfica e de sua ação dramática como um todo. Sem falar no aspecto emocional da história, ou mesmo da sua lógica e continuidade” (EISENSTEIN, 2002b, p. 13-14). Dessa forma, o cineasta utiliza uma maneira surpreendentemente eficaz de mostrar o isolamento de Amélie, enfatizar sua solidão, mostrar sua sensibilidade e abordar a temática. Em entrevista o próprio diretor confirma essas pistas acerca de sua obra, a saber:

Durante muito tempo, tomei várias notas. Amélie Poulain também era uma coleção de notas que precisavam ser coletadas e organizadas. Levei muito tempo para encontrar o tema central do filme. E então, um dia, percebi que esse tema vinha de uma das ideias que havia anotado: a de alguém que ajudou os outros porque sua vida estava estragada. (JEUNET, 2014, tradução nossa).

Assim, é notável como a *mise en scène* trabalha no filme através dos símbolos extraídos dessas pinturas e a atuação da personagem, o jogo diegético da cena. E ainda, com o narrador em *off* e os movimentos de câmera, obtém-se a construção de um discurso a serviço do todo da obra.

É notar importante notar também como as outras telas que aparecem no filme seguem esse viés. O *Urso* (Fig.10 e 11), outra pintura de Sowa, é destacada quando Amélie Poulain fixa o bilhete para encontrar o dono do álbum perdido. Na ilustração aparece uma paisagem de uma floresta, um lago, uma menina vestida de azul e um urso. Segundo os conhecimentos folclóricos da Idade Média, a floresta se refere às regiões escuras e impenetráveis, um lugar enigmático e estranho, que por sua obscuridade e seu enraizamento profundo representa, segundo Chevalier e Gheerbrant (2009, p 439), o inconsciente. Desse modo, a floresta representa o mais profundo do espírito humano.

Desde os tempos antigos, a floresta quase impenetrável em que nos perdemos simbolizou o mundo escuro, escondido e quase impenetrável de nosso inconsciente. Se perdemos o vigamento que dava estrutura à nossa vida passada e agora devemos encontrar nosso próprio caminho para nos tornarmos nós mesmos, e se penetramos nesse ermo com uma personalidade ainda não desenvolvida, no momento em que conseguirmos encontrar nossa

saída emergiremos com uma humanidade muito mais desenvolvida. (BETTELHEIM, 2010, p. 135).

Nesse caso, a floresta pode estar associada ao inconsciente da protagonista, haja vista não ser coincidência muitos personagens, em tantos contos, encontrarem a si mesmos ao atravessar os perigos da floresta. No caso de Amélie, ela tenta lidar com o mundo e com seus medos. Ao mesmo tempo, o urso tem uma ideia similar, segundo Chevalier e Gheerbrant, (2009, p. 925) representa o “aspecto perigoso do inconsciente”, mas, na pintura a menina parece em sintonia ao caminhar com o urso. O que se passa nesse interim na narrativa é Amélie arquitetando uma ideia para entregar o álbum ao seu dono sem ser vista, apresentando certo medo de simplesmente chegar e devolver o objeto. Esse cuidado da moça mostra um jeito introspectivo de ser, pois, não sabe demonstrar seus desejos. Infere-se, portanto, através da simbologia desses elementos, o reflexo do mundo da jovem que tenta lidar com seus medos e seus impulsos. Em relação ao lago imenso que toma a parte central da pintura, apresenta símbolos que também acompanham a coerência narrativa.

Os lagos são também considerados como palácios subterrâneos de diamantes, de joias, de cristal, de onde surgem fadas, feiticeiras, ninfas e sereias, mas que atraem os humanos igualmente para morte. Tomam então a significação perigosa de paraísos ilusórios. Simbolizam as criações da imaginação exaltada; é o que o fr. coloquial reteve na expressão *tomber dans le lac* (cair no lago) = cair numa cilada. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 533).

Fig. 10 - Fotograma do filme *O fabuloso destino de Amélie Poulain* (2001)



Fonte: Capturada do filme (57'47'')

Fig. 11 – Pintura “Urso”. Michael Sowa.



Fonte: MICHAEL [s.d.]

Essas obras remetem a muitas significações, ao funcionamento psíquico de Amélie, a uma luta entre o medo, o desejo, a ansiedade, o perigo, o encantador, a vida e a morte. Assim, os símbolos presentes nos quadros convergem para os anseios de Amélie, seu imaginário fértil e suas limitações.

É curioso notar ainda como os personagens das pinturas *Herbert* e *Urso* igualmente vestem cores azuis. Nos estudos da psicologia das cores, de Eva Heller (2012), o azul se mostra como uma cor ligada ao feminino e pode estar associada também a melancólica, a simpatia e a fantasia, se encaixando perfeitamente ao modo de ser Amélie. Porém, para a autora, ao analisar essas cores deve-se levar em conta o significado relacionado ao contexto cultural utilizado.

No filme, a cor azul está relacionada a várias situações e ao estado de espírito da personagem, como a simpatia, mas também, a introspecção, a solidão e ao seu mundo imaginativo. Se compararmos as cenas em que aparecem os dois quadros vemos que, quando a pintura *Herbert* surge, Amélie se apresenta melancólica e chorosa. Por seu turno, na cena em que aparece o quadro *Urso*, ela surge pensativa e introspectiva, mas, apresenta-se solícita e impulsiva para com o dono do álbum perdido. Para Costa (2011, p. 70), “[...] certos elementos da *mise en scène*, como a decoração, a cor, os gestos e a composição dos elementos no enquadramento, são proeminentes nessa forma de discurso porque elas realçam o caráter emocional e psicológico da narrativa”.

Enfim, nota-se que essas pinturas vão se entrelaçando à narrativa simbolizando o espírito de Amélie. São quadros que não surgem por acaso, mas que possuem elementos visuais que se correlacionam com o universo da personagem dando pistas, premeditando situações ou marcando um traço de sua personalidade. Assim, as pinturas no filme vão destacando a maneira de ser Amélie, contudo, é com a pintura de Renoir, que seu vizinho a ajuda a superar suas dificuldades.

3.3. Análise da cena com o Almoço dos Barqueiros, de Renoir

Com Raymond Dafayel, o "homem de vidro", Jean-Pierre Jeunet (2001) cria um pintor como personagem, o ato de pintar como palco e a pintura como um objeto (de olhar). Não necessariamente um olhar pictórico, mas um olhar para além da tela, a qual a pintura serve como um avatar de ideias. Essa continuidade no olhar abre margem para tratar o conceito de montagem e do ato criativo defendido por Eisenstein, em uma relação não regulada

simplesmente pela colagem, mas marcada por diferentes linguagens e metáforas. Vê-se, assim, pintura e cinema trabalhando a significação narrativa através da *mise en scène*.

No filme, o cineasta faz uma homenagem ao impressionismo de Pierre-Auguste Renoir quando cria o personagem de Raymond Dufayel, um pintor fã do artista que se debruça a reproduzir todos os anos a mesma pintura – *Almoço dos Barqueiros* (Fig. 12). A citação a essa obra é bastante emblemática porque a partir dela é construído um intertexto e uma metalinguagem do fazer artístico através de metáforas visuais, exposição de ideias e caracterização da protagonista. Sendo assim, vislumbram-se na película estudada os três tipos básicos de *mise en abyme* (citação, metalinguagem e metaforização) a partir da inserção dessa tela na cena.

Figura 12 – Pintura “Almoço dos Barqueiros”, Renoir (1881).



Fonte: CUMMING (1996, p. 88-89)

Nessa tomada (aos 29’10”), o modo repetitivo e fractal da *mise en abyme* é ilustrado quando o pintor mostra à Amélie as cópias da pintura que fez ao longo de dezenove anos, na cena as telas são apresentadas como que no infinito. Apesar disso, Dällenbach (1989) afirma que esse recurso pode oferecer para a narrativa um potencial semântico muito maior do que aquele apresentado no contexto da cena.

Não se há de espantar que a função narrativa de toda *mise en abyme* ficcional se caracteriza fundamentalmente por um acúmulo de propriedades comuns da iteração e do enunciado de segundo grau, isto é, a atitude de dotar a obra de uma estrutura forte, de assegurar melhor sua significação, de fazê-la dialogar consigo mesma e de provê-la de um aparelho de auto-interpretação. (DÄLLENBACH, 1989, p.76).

Figura 13 - Fotograma do filme *O fabuloso destino de Amélie Poulain* (2001)



Fonte: Capturada do filme (29'05'')

Ainda em consonância com o autor, a significação emitida por esse recurso vai atravessar toda obra de Jeunet e, à medida que a personagem vai sendo estudada, isso vai se confirmando. Assim, a partir do ponto em que o pintor comenta com Amélie sobre o fato de nunca conseguir capturar o olhar da mulher com copo (personagem de sua reprodução), os sentidos vão se articulando. Nessa pintura será interessante notar como o processo de repetição de itens como o copo apresentam autossemelhanças que evidenciam uma natureza intertextual da linguagem. Dessa forma, a relação da tela *O Almoço dos Barqueiros* com o filme se dá através de uma comparação do diálogo que Dufayel faz com Amélie (29'55''), a saber:

Amélie contempla em um cavalete a reprodução de uma pintura quase terminada. Dufayel reaparece, com um copo na mão.

Amélie: Obrigada. Eu realmente gosto dessa pintura.

Dufayel: É o "almoço dos barqueiros" de Renoir.

Ele abre um armário.

Dezenove reproduções são empilhadas ...

Dufayel: Eu tenho feito um por ano durante vinte anos.

Amélie permanece sem palavras.

Dufayel (na frente de um dos armários): A parte difícil são os olhares. (...)

Dufayel: Depois de todos esses anos, o único personagem que ainda não consegui captar é a garota a copo de água. Ela está no centro e, no entanto, está do lado de fora.

Amélie: Talvez ela seja diferente dos outros.

Dufayel: Em quê?

Amélie : Eu não sei.

Dufayel: Bem, eu vou te contar ... (ele continua intuitivamente sem soltar os olhos de Amélie). Quando ela era pequena, ela não brincava com frequência com as outras crianças. Talvez nunca.

Amélie, de repente confusa, não encontra nada para responder. Ela coloca a tigela e vai até a janela para tomar um ar. (JEUNET & LAURANT, 2001, p.42, tradução nossa).

É perceptível a alegoria que surge através do bate-papo/cena. Nesse momento, são traçados paralelos entre a moça da pintura e a jovem Amélie. Essa semelhança é desenhada não apenas pelas analogias na fala do pintor, mas também, através de um objeto que se duplica e se repete – Amélie e a personagem da pintura seguram um copo na mão (Fig. 14). De acordo com Rockenbach (2017), alguns filmes utilizam a repetição no intuito de evidenciar uma cena, uma imagem, uma cor ou um som. No entanto, essa similaridade entre as imagens do quadro de Renoir e a cena na qual Amélie se insere, diferentemente das repetições que destacam um motivo, se configura como o tipo de cópia que faz emergir um intertexto, isto é, um paralelo que age como pista para que o espectador compreenda a simbologia implícita na trama.

Cineastas algumas vezes usam repetição de detalhes para criar paralelos. Um paralelo surge quando dois personagens, eventos ou localidades são comparados através do uso de um elemento narrativo ou visual ou sonoro. Quando isso ocorre, espectadores são encorajados a considerar suas similaridades e diferenças. (PRAMAGGIORE, WALLIS *apud* ROCKENBACH, 2017, s.p).

Figura 14 – Fotogramas do filme *O fabuloso destino de Amélie Poulain* (2001)



Fonte: captura do filme (30'10")

A garota da pintura, no contexto fílmico, serve como uma representação de Amélie e sua vida. Quando ela e Raymond discutem sobre a personagem da tela eles estão de fato falando sobre Amélie, que se prontifica em justificar a vida e a solidão da mulher. Há aqui uma transposição de personagens e sentimentos. Através dessa pintura, Amélie que é tímida e

não sabe falar sobre suas emoções é capaz de se expressar, e o artista é capaz de lhe dar conselhos. Assim, essa cena mostra uma conversa entre duas pessoas que debatem sobre a personagem de uma pintura, mas, que em verdade discutem sobre a própria protagonista da trama.

Nesse tipo de construção no interior da cena vê-se ainda a influência do cinema intelectual de Eisenstein, em que a forma fílmica instiga a percepção do espectador fundindo o sentir e o pensar através de uma percepção visual organizada. Contudo, nessa cena, estaria aplicada a forma mais suave da montagem Eisensteiana, quando as imagens são organizadas dentro da própria *mise en scène*. Para Machado (1993), esse procedimento seria o tipo de metáfora intrínseca, quando o sentido é construído a partir de imagens contidas no próprio plano com “[...] duas imagens para sugerir uma nova relação não presente nos elementos isolados; e assim, através de processos de associação, chega-se à ideia abstrata e invisível” (MACHADO, 1993, p.12).

Boggs e Petrie (2008, p. 79) explicam que essas metáforas intrínsecas emergem diretamente do contexto da própria cena, sendo geralmente mais naturais e mais sutis que as metáforas extrínsecas. Isto é, nessa cena, a montagem criada por Jeunet justapõe imagens da própria *mise en scène* para forjar a metáfora (intrínseca). Se, por outro lado, a metáfora fosse extrínseca, a imagem surgiria de fora do contexto da cena. Vale mencionar que Bordwell (2008, p.30) não trata com tanta distinção certos aspectos da montagem com a *mise en scène*, pois, para ele, certos padrões presentes entre um e outro se ajustam e se correspondem porque, sempre que tentam apresentar uma ação na imagem fílmica, a encenação e a pictórica estarão envolvidas.

Na tomada em que aparece o *Almoço dos barqueiros*, a construção da *mise en scène* forja (através do efeito de comparação e semelhança) a metáfora visual fazendo o espectador entender melhor a situação posta. Aumont (2004) explica como essa relação pintura/filme acontece na obra:

Mise en scène, no cinema, na pintura: levar alguma coisa para a cena para mostrá-la (os dois tempos da representação teatral), mesmo que, no cinema, e sobretudo em pintura, esses dois tempos sejam produzidos no mesmo lance, o pensamento do segundo já estando presente nas escolhas do primeiro. (AUMONT, 2004, p. 158-159).

Percebe-se, dessa maneira, que não foi por acaso que o diretor acrescentou o copo à mão de Amélie na cena. O copo representa o elo entre elas, o destino ainda embaçado e turvo que o artista tenta captar e definir em sua personagem – a dificuldade do criador em definir

sua criatura. Nesse aspecto, ao passo que Jeunet constrói a significação da cena, embute uma metalinguagem do fazer artístico através da analogia entre tela de pintura e tela de cinema, pintor e cineasta, personagem de Renoir e personagem de Jeunet plasticamente representadas. Para Aumont (1995b, p. 31), a utilização de personagens-pintor no cinema são quase sempre figuras emprestadas pelos cineastas que se veem como artistas. Dessa maneira, toda construção se apresenta bastante significativa.

O cruzamento destas referências rápidas subterrâneas é bastante simbólico: cineasta/pintor, cineasta/ator, diretor/criatura, e a questão da cor que surge obliquamente. Mas é apenas uma maneira de lê-la: a cor está no quadro como o evento está no filme, e ambos são uma questão de aparência e mão. (AUMONT, 1995b, p.32, tradução nossa).

Segundo Aumont (1995b), normalmente a maioria dos cineastas-autores fazem alusão, quase que involuntariamente, ao pintor de vanguarda, principalmente aqueles que trabalhavam com a cor como objeto de seu trabalho. Coincidentemente ou não, Jeunet também assim o faz e potencializa o elemento cor na sua obra. Ainda conforme o citado autor, é comum os cineastas homenagearem as pinturas que ganharam status no seu repertório cultural. De maneira análoga, para Boggs e Petrie (2008, p.243), “[...] como os pintores costumam estar associados a certos períodos, os cineastas algumas vezes tentaram obter uma noção do tempo passado, usando a aparência de um pintor conhecido da época”.

Assim, a pintura de Renoir presente na cena não se configura apenas como uma homenagem ao artista, mas, se torna um elemento pictórico que potencializa a construção de sentido desejado para a obra fílmica. Desse modo, fica perceptível como a *mise en scène* trabalha viabiliza fortes conotações simbólicas e torna os conflitos da narrativa simbólicos também. Vê-se, com isso, Jean-Pierre Jeunet ilustrando simbolicamente através de dois personagens e uma pintura a ideia do indivíduo *versus* sociedade. Dufayel, o vizinho de Amélie (também chamado “homem de vidro” porque possui uma doença nos ossos que o impossibilita de sair de casa), conhece a jovem, que assim como ele é uma pessoa privada de si mesma e do convívio social.

3.4. Amélie no trem fantasma e a pintura de Arnold Böcklin

Entre tantas referências que *O fabuloso Destino de Amélie Poulain* (2001) faz ao mundo da arte, esse tópico trará à luz uma imagem que habilmente o cineasta elaborou. Diferentemente das outras imagens analisadas, em que pinturas traziam uma significação para

o enredo, aqui o estudo se dará a partir dos fotogramas de uma cena comparando-a com uma pintura que não aparece no filme. A partir da concepção do cenário/enquadramento, Jeunet trabalha um jogo de imagens que traz à lembrança uma obra de Arnold Böcklin¹¹(fig 15 e 16).

Figura 15 – Fotograma do filme *O fabuloso destino de Amélie Poulain* (2001)



Fonte: capturada do filme (01h10'53'')

Figura 16 – Fotograma do filme *O fabuloso destino de Amélie Poulain* (2001)



Fonte: capturada do filme (01h11'06'')

Essa cena enigmática ocorre quando Amélie Poulain está à procura de Nino no trem fantasma (fig. 15 e 16) e ele aparece para assombrá-la vestido de caveira. Na cena, de mansinho ele vai se posicionando, inclinando a cabeça e aproximando-se da face dela (1h10'50''). Nesse momento da cena, se congelar a imagem, o espectador que conhece as pinturas de Böcklin logo se lembrará da obra *Autorretrato com morte tocando violino* (fig.17). Esse tipo de associação, conforme Bordwell e Thompson (2014), é um processo inato

¹¹ Arnold Böcklin (1827-1901) foi um pintor suíço enquadrado no movimento artístico do Simbolismo e de grande influência no posterior movimento surrealista.

que cada espectador traz do seu repertório cultural e de sua capacidade de fazer inferências para perceber as indicações formais do filme através de seus conhecimentos.

Figura. 17 - Autorretrato com Morte tocando violino (1872), Arnold Böcklin.



Fonte: GUSTAVO (2018)

Para o espectador, as indicações da forma artística da obra nascem das indicações internas da obra e de sua experiência adquirida. Se nossa capacidade de reconhecer as indicações formais pode ser inerente, nós chegamos também diante da obra com hábitos e atenções particulares, determinados por outras experiências – da vida cotidiana ou de outras obras. (BORDWELL; TOMPSON, 2014, p. 104).

Para Aumont (2011), o trabalho de reconhecimento quando não se dá inicialmente no todo, imagetivamente o cérebro esquematiza o que consegue e assimila produtivamente “[...] uma reserva de formas de objetos e de arranjos espaciais memorizados: a constância perceptiva é a comparação incessante que fazemos entre o que vemos e o que já vimos” (AUMONT, 2011, p. 82). No caso, mesmo que as formas sejam um pouco mais abstratas, o sistema visual tem a capacidade de codificá-las e identificá-las.

De modo geral o trabalho do reconhecimento aciona não só as propriedades ‘elementares’ do sistema visual, mas também capacidades de codificação já bastante abstratas: reconhecer não é constatar uma similitude ponto a ponto, é achar invariantes da visão, já estruturados, para alguns, como espécies de grandes formas. (AUMONT, 2011, p. 82).

Esse tipo de reconhecimento na arte representativa vem da rememoração. Segundo Aumont (2011), a imagem codificada vem esquematizada na mente, e de forma simples como

que rascunhada, têm suas formas evoluídas e adaptadas no tempo e no espaço através do aspecto cognitivo. Sendo assim, para conseguir associar a obra de Böcklin à cena fílmica em questão, a mente aciona o aspecto cognitivo e experimental no qual “[...] está também presente no próprio interior da arte representativa.” (AUMONT, 2011, p.86).

Para Aumont (2011), “[...] a imagem tem por função primeira garantir, reforçar, reafirmar e explicitar nossa relação com o mundo visual: ela desempenha papel de descoberta do visual” (AUMONT, 2011, p.81). Assim, através do “reconhecimento” e da “rememoração” é possível identificar a imagem, ou seja, a “re-conhecer”. Para Aumont (2011, p. 254-255), a imagem representativa, portanto, costuma ser uma imagem narrativa, mesmo que o acontecimento contado seja de pouca amplitude. Já que se deseja agora saber o que a imagem representa, é lógico que se comece por indagar qual é sua relação com a narratividade em geral.

Dessa maneira, a concepção da cena suscita uma pintura que mostra a morte ao lado do artista lhe dando inspiração (fig.17), uma mensagem que sutilmente aciona concepções relacionadas a ideias presentes na narrativa ou mesmo ao fazer artístico do diretor. Como se viu, o filme se inicia com eventos relacionados à morte, inclusive o falecimento da princesa Diana, em 1997, o que talvez tenha inspirado o cineasta a conceber sua trama. Forjadas dessa maneira, metáforas foram construídas para conferir duplo sentido às imagens.

Comparando o quadro de Böcklin com a cena criada por Jeunet (2001), percebe-se que a pintura se apresenta a partir do primeiro plano (o personagem é enquadrado do busto para cima evidenciando a pessoa), enquanto no filme a imagem surge a partir de uma tomada que se inicia num plano aberto, em seguida, há uma movimentação de câmera e a cena se enquadra no primeiríssimo plano, mostrando o rosto inteiro da personagem do ombro para cima, definindo a carga dramática do ator. Por fim, há um close na hora que Nino inclina a cabeça e se aproxima da face de Amélie (Fig. 15 e 16).

Martin (2005, p.47) afirma que deve haver adequação entre o plano e seu material, por um lado (o plano é tanto maior ou próximo quanto menos coisas há para ver), e seu conteúdo dramático, por outro lado (o tamanho do plano aumenta conforme sua importância dramática ou sua significação ideológica). Na visão de Brito (1995, p. 202), alguns recursos de câmera são utilizados pelos cineastas como estratégia para auxiliá-los a descrever ou narrar. No episódio descrito acima, esse efeito serviu para evidenciar os atores mostrando suas características e criando um suspense.

Assim, a posição que Nino e Amélie se apresentam (Fig. 15 e 16) são como espelho dos personagens na tela de Böcklin (Fig. 17). A construção da cena fílmica reflete uma imagem exata da pintura, tanto no que diz respeito à postura da jovem atenta à presença da morte ao seu ouvido, quanto à postura do pintor atento escutando a melodia da morte ao seu ouvido. Aqui a analogia que se faz entre tela de pintura e tela de cinema se torna uma metáfora vívida a partir do duplo sentido que se dá às imagens: a caveira como personificação da morte ao ouvido de Amélie (representando o artista/o diretor), que a percebe próxima e misteriosa.

Essa é uma das cenas mais simbólicas que Jeunet utilizou para mais uma vez marcar sua narrativa trazendo a ideia da morte como um fenômeno inseparável da vida. Sob a óptica de Brito (1995, p. 194), tudo o que integra a estória que o filme conta, inclusive aquilo que a câmera não mostra, mas que se sabe ficcionalmente existente, faz parte do aspecto *diegético* da obra. Aumont (2004) também analisa essa relação com o que está fora da tela, nessa cena conseguimos compreender o que o autor discorre sobre a possibilidade de pensar o “fora de campo”. Para ele, na imagem fílmica o sentido não se concentra apenas no que foi enquadrado (fig. 15 e 16), antes, pode viajar além do espaço-tempo criando relações de sentido e significação.

Em Böcklin a temática “morte” também é recorrente. Sua biografia traz histórias cercadas por fatos trágicos e suas telas mais famosas relacionam-se a esse tema. No *Autorretrato a morte tocando violino* (1872), o artista faz uma imagem de si (Fig. 17). Na pintura, o preto toma parte do quadro e a personagem da morte surge por detrás do artista tocando um violino com uma corda só, próxima ao seu ouvido. Contudo, igualmente como Jean-Pierre Jeunet (2001), Arnold Böcklin também sofreu influência de sua cultura e dos fatores sociais de sua época. Sua pintura também faz alusão a outras obras, como por exemplo, a gravura *A Morte como Estranguladora* (1851), de Alfred Rethel, que representou o primeiro surto de cólera em um baile de máscaras, em Paris de 1831. Através da ilustração de vários personagens, a morte aparece ao meio, tocando também uma espécie de violino. Assim, da mesma forma que na pintura de Böcklin, na cena do filme, Amélie (Fig.15 e 16) aparece com a morte sussurrando ao seu ouvido com apenas um murmúrio de Nino: “huuuuu” (1h10’50’’).

Seq. 76, int. trem fantasma.

Eis Amélie em um vagão trêmulo de metal.

Ela anda no escuro, entre os monstros mais ou menos fluorescentes. Esqueletos desarticulados surgem em caixões de ferro, aranhas de plástico caem do teto, enquanto gritos de agonia e risos cavernosos abafados ...

De repente, a imagem fica mais lenta e os sons desaparecem.

Nino, vestido com um macacão preto remendado, o rosto escondido sob um capuz, sobe silenciosamente para a parte de trás do carrinho ... Sussurrando ao seu ouvido como um fantasma, ele acaricia o pescoço dela ...

Amélie, petrificada e perturbada, deixa-se terminar fechando os olhos.

Voz em off:

Que a mão de um homem que mal a toca seja capaz de arrepiar as raízes dos cabelos, Amélie não pode superar isso. A vida de repente parece tão emocionante como um saltar de pedra no rio.

(JEUNET & LAURANT, 2001, p.92, tradução nossa).

Nessa alegoria criada por Jeunet, a ideia do tempo fugidio e da morte que rodeia o ser humano é apresentada através dessa cena que dialoga com essa pintura, bem como perpassa toda a trama. Eco (1991, p.215) assevera que, na alegoria, o particular conduz ao geral, no símbolo estético realiza-se a presença simultânea e o jogo mútuo de ambos os procedimentos. Na película, por exemplo, a relação da morte como destino aparece de variadas formas, a saber: a trama inicia com Eugene Koler, um cidadão parisiense, retornando do sepultamento do seu amigo; há as tentativas suicidas do peixe de Amélie; o suicídio da turista canadense; a morte da mãe da jovem; os noticiários da morte de Lady Di; os comentários do falecimento de Madre Tereza de Calcutá; a morte de um dos “Bredoteau” que Amélie procurava; os documentários televisivos de personalidades mortas que Amélie reporta a si, entre outras recorrências. É um assunto que se repete e que se torna uma espécie de motivo criado pelo diretor para passar ao espectador uma mensagem.

Sob essa perspectiva, o filme (película), ou o quadro (pictórico), adquire um papel evocativo. Ele (o filme, o quadro) quer conduzir a outra coisa, que não é exatamente o que se apresenta ao olhar direto. A intenção – o conteúdo, de acordo com Panofsky, - é a criação de um entre-lugar, no que há de universo entre a imagem que residia na mente do autor, a obra realizada, o espectador e o que se cria em sua mente em contato com a obra. (EZEQUIEL, 2007, p. 11-12).

Esse “entre-lugar”, que cita Ezequiel (2007), viabiliza um discurso relativamente autônomo, em que a metáfora se alinha dando significação à imagem, convidando a negligenciar a materialidade da pessoa que aparece para fazer alusão a outrem. Isso acontece porque, segundo Rockenbach (2017, s.p.), personagens de histórias de cenários simbólicos se tornam simbólicas também, assim como os conflitos que acontecem. Vê-se, assim, o lugar da experiência estética como passagem para o sentido.

A construção da cena de Amélie e Nino no trem fantasma, fazendo alusão à pintura *A morte tocando violino* (1872), invoca uma imagem fora do contexto fílmico que lembra a metáfora extrínseca defendida por Eisenstein (2002), quando uma imagem fora do contexto emerge para produzir um sentido. Conforme explica Alain Badiou (2002, p. 107) isso é algo comum, pois, muitas vezes na montagem, os planos e as sequências não são constituídos seguindo um tempo, mas, podem seguir um princípio, como o da lembrança, por exemplo. Então, o efeito procurado é que a ideia visite o sensível e dela emita uma significação.

Como foi explicado anteriormente, o espectador pode trazer à memória essas imagens, na visão de Peirce (1998), essa forma arbitrária da montagem ao associar uma imagem à outra faz com que ela dependa de uma abstração para que o plano se projete em discurso transformando-se em natureza simbólica.

[U]m símbolo é essencialmente um objetivo, quer dizer, é uma representação que procura tornar-se a si mesma mais definitiva, ou que procura produzir um interpretante mais definido que ela própria. Na verdade, a totalidade da sua significação consiste em ela determinar um interpretante; de forma que é do seu interpretante que ela deriva a atualidade da sua significação. (PEIRCE, 1998, p. 208).

Reforçando a constituição da metáfora construída a partir da mistura entre filme/pintura, Badiou (2002) comenta que o cinema é como uma arte impura que se constitui a partir de imagens que vem de outras linguagens, assim as transferências sógnicas e semióticas advêm também de diferentes campos das artes. Assim, “[...] a citação alusiva às outras artes, constitutiva do cinema, arranca-as delas mesmas, e o que permanece é justamente a margem desfalcada por onde a ideia terá passado, tal como o cinema, e só ele, autoriza sua visitação” (BADIOU, 2002, p.108).

Depreende-se assim, uma estreita passagem entre cinema e pintura, uma tomando a outra de empréstimo numa construção mista de visualidade plástica. Esses recursos escolhidos pelo cineasta fazem parte de seus conhecimentos no mundo da arte e criatividade técnica, fazendo com que a citação a essas obras seja o sinal de um “coleguismo criativo” de artistas situados em épocas e plataformas diferentes. Sendo assim, a busca dos cineastas por equivalências visuais é o sinal de uma visão comum partilhada com o pintor.

São notáveis as contribuições que as pinturas utilizadas por Jeunet (2001) trouxeram para o filme forjando significados à trama e ajudando a plasmar a linguagem visual. Cânone da pintura como Renoir evidenciaram as influências do cineasta, que conduziu o espectador para compreensão de temas relacionados à vida e à questão da morte. No próximo capítulo,

um aprofundamento em relação à simbologia das cores mostra como os cineastas forjam as metáforas visuais por meio das cores empregadas.

CAPÍTULO 4 – A SIMBOLOGIA DAS CORES NO FILME

4.1. As cores no cinema

As cores sempre fascinaram os homens. Desde as pinturas rupestres até os pintores renascentistas diversas sociedades as utilizaram para representar alguma coisa. Elas já foram utilizadas pelas religiões, nos antigos rituais de passagens, na mitologia, nos contos de fadas e, hoje, com o advento das telas digitais, elas continuam servindo como elemento de significação.

Segundo Aumont (1995b), inicialmente a cor no cinema teve inspiração na pintura e foi se tornando uma colaboradora em potencial para os filmes coloridos. Quando a cor se tornou uma possibilidade no universo cinematográfico, ela “[...] não foi de início objeto de uma experiência, mas, a afirmação de um problema ou a oportunidade de propor uma ideia, e essa afirmação ou esta proposição se baseou na existência prévia da cor, do cromático” (AUMONT, 1995, p.31, tradução nossa). Assim, até sair do preto e branco e passar para o colorido causou algumas apreensões, foi necessário que os cineastas tivessem uma visão mais positiva acerca das oportunidades oferecidas para uso em películas. Desse modo, tornou-se necessário antes compreender algumas questões relativas a ela.

No campo da física descobriu-se que cada pessoa percebe as cores de uma forma diferente e que os tons mudam de olhar para olhar. Conforme Pedrosa (2009), o olho humano percebe as cores de forma variada porque elas podem ser mutáveis e dependentes de fatores internos e externos que nos rodeiam. A “[...] cor não tem existência material: é apenas sensação produzida por certas organizações nervosas sob a ação da luz – mais precisamente, é a sensação provocada pela ação da luz sobre o órgão da visão”. (PEDROSA, 2009, p.20). Deve-se, então, considerar quais são os estímulos que causam as sensações cromáticas. Elas podem ser, tanto a cor-luz, quanto a radiação luminosa visível (a luz branca) como, por exemplo, a luz solar ou a cor-pigmento que é a substância material palpável. Com isso, cada corpo tem uma capacidade “x” de receber uma quantidade de luz branca, a qual será a responsável por definir se uma cor será verde, azul ou amarelo.

As cores e a iluminação – A interpretação das cores e da iluminação, assim como a das formas, é antropológica. Como qualquer percepção, sua percepção é cultural, mas talvez nos pareça mais ‘natural’ que qualquer outra. No entanto, essa mesma ‘naturalidade’ que pode nos ajudar, afinal, a interpretá-las. De fato, a cor e a iluminação tem um efeito psicofisiológico sobre o espectador porque, ‘percebidas oticamente e vividas psiquicamente’, colocam o espectador em um estado que ‘se assemelha’ ao de sua

experiência primordial e fundadora das cores e da luz. Luz oblíqua, da manhã, da tarde ou de inverno e os humores vinculados a ela. Luz zenital e as impressões do verão. Sol ou fogo, lâmpada ou projetor. Força e violência do vermelho do sangue e do fogo, azul aéreo do céu ou verde apaziguante dos brotos das folhas. Tantas referências que, com um pouco de memória, são reativadas pelas escolhas feitas para a imagem, é claro, com seus ajustes socioculturais. (JOLY, 2010, p. 100-101).

Através do círculo cromático (Fig. 18) tem-se uma ideia de como as cores são percebidas pelo olho humano. A partir do triângulo, veem-se as cores primárias azul, vermelho e amarelo. São elas que formam as cores secundárias do hexágono em volta (laranja, roxo e verde). No círculo, todas as cores estão expostas, inclusive as terciárias, formadas a partir da junção das primárias como as secundárias. Vê-se também que as cores complementares (Fig. 19) são aquelas opostas as outras no círculo cromático e são chamadas assim porque se reforçam mutuamente e se aprimoram; cada uma das cores aproxima a outra, por exemplo, o vermelho é mais vermelho se for acompanhado de verde e assim por diante.

Figura 18 – Círculo Cromático



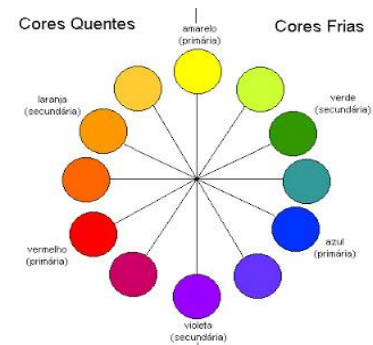
Fonte: PEDROSA (2009)

Figura 19 – Cores Análogas e Complementares



Fonte: PEDROSA (2009)

Figura 20 – Temperatura das cores.



Fonte: LIMA (2015)

Boggs e Petrie (2008) explicam que as cores funcionam de diferentes maneiras quando aparecem juntas, assim, os diretores trabalham-nas tentando combiná-las seguindo as orientações do próprio círculo cromático (Fig. 18). Certos esquemas de cores, quando utiliza um tom monocromático (Fig. 19), terá o projeto de cores baseado em suas variações de intensidade. Quando se combina cores complementares, aquelas diretamente opostas umas às outras no círculo cromático, como o vermelho e o verde utilizados no filme, o resultado será uma sensação de vibração e de harmonia porque as cores complementares reagem umas às outras mais vividamente. Por seu turno, cores são análogas umas às outras (aparecem no círculo cromático de forma adjacente), confere uma imagem suave e um pouco de contraste que a altera gradativamente (Fig. 19). Por fim, na harmonia da tríade (Fig.18), usa-se três

cores equidistantes entre si, como as cores primárias vermelho, amarelo e azul. Consoante os referidos autores, essas são as principais maneiras de se combinar esteticamente as cores.

As cores também podem ser classificadas como “quentes” ou “frias” (fig.20). As primeiras são as cores que estão relacionadas ao sol, que produzem sensações de calor e excitação, como o amarelo e o vermelho, que possuem maior visibilidade e atratividade ao olhar do espectador. As últimas referem-se às gradações que podem trazer sensações psicológicas de frio e calma, são os tons azulados, violáceos ou esverdeados. Contudo, para Pedrosa (2009), o fenômeno da percepção da cor seria algo ainda mais complexo porque lida com dados psicológicos que alterariam a qualidade do que se vê. Em consonância com esse pensamento, Moura (2016, p. 128) afirma que muitas vezes a cor se altera a depender do próprio ambiente, assim, o que é certo é que não existe a “cor de”. Mesmo antes de a correção de cor digital existir, já era difícil ter certeza do “de qual cor é”. Sempre houve a questão “estético-filosófica” de saber qual a “verdadeira cor” de alguma coisa. Assim, há variação de cor a depender de quem a vê, da luz, e de como ela está inserida no contexto.

Tendo em vista essas peculiaridades, a cor se torna bastante relativa e, em um filme, essa definição da cor pode ser bastante alterada. A princípio ela pode ser combinada pelos diretores e definida pelo colorista que a manipulará a partir de três variáveis básicas: tom (comprimento da onda), saturação (saturação ou pureza da cor) e luminosidade (luminosidade ou brilho). Conforme Moura (2016, p.131), essas cores são conhecidas como HSL. Tom ou matiz (Hue) é o que se chama de cor primária ou cores básicas, ou cores vetores; Saturação (Saturation) é a quantidade de branco misturada à cor; Luminosidade (Luma) é o que se define como o mais claro e o mais escuro – quando a cor pode ficar mais intensa, mais brilhante ou forte sem ficar branca, aumentando o brilho e dando força. Dessa forma, profissionais como o diretor de fotografia e o colorista são essenciais para equalização e definição das cores no filme.

Conforme Boggs e Petrie (2008), todo filme tem uma paleta de cores específica que pode variar a depender do gênero fílmico ou do perfil e escolha do cineasta.

[...] diretores com consciência de cores geralmente têm uma visão clara da cor-tom ou tipos de harmonia de cores que eles querem incorporar ao filme, e transmitem essa visão ao diretor de fotografia, ao designer de produção, e durante um extenso período de planejamento de pré-produção. Efeitos especiais de cor precisam ser fornecidos pelo laboratório de filme durante o processo de impressão, técnicos de laboratório também podem ser consultados. Porque diferentes tipos de filmes respondem às cores de diferentes maneiras. (BOGGS; PETRIE, 2008, p. 233).

Nessa etapa, o papel do colorista é imprescindível. Segundo Moura (2016), este profissional é o responsável pelo toque final do filme, por isso, ele precisa possuir bons conhecimentos técnicos e artísticos, bem como conhecer também os grandes mestres da pintura para ter mais propriedade sobre requisitos como iluminação e equilíbrio das cores. De acordo com o autor, tudo o que se vê na tela foi manipulado pelo colorista, que utiliza as cores em prol da narrativa porque “[...] ninguém quer ver imagens apenas retratando o real. Assim como na Poética de Aristóteles, queremos mais: vilões mais cruéis, heróis mais ‘super’ e... looks mais radicais!” (MOURA, 2016, p. 102). Assim, com todas essas novas possibilidades de manuseio da fotografia digital e da correção de cor para alcançar o efeito desejado, muitos têm explorado as cores a fim de trazerem maiores significações às tramas fílmicas.

O uso da cor no cinema envolve associações em diferentes níveis: (1) físico no modo como a cor pode afetar o espectador dando-lhe a sensação de prazer; (2) psicológico, pois a cor pode estimular respostas psicológicas; e (3) estético, pois as cores podem ser escolhidas de forma seletiva conforme o efeito que é capaz de produzir, considerando o balanceamento, a proporção e a composição no filme. A cor ainda pode representar uma ‘melhoria’ no realismo, e também pode se libertar da sombra do realismo, dando à luz a um conjunto maior de possibilidades de significação, se colocando como um elemento que pode ser usado com propósitos distintamente não-realistas (COSTA, 2011, p.31).

O fabuloso destino de Amélie Poulain (2001) seguiu esse caminho, as cores foram utilizadas para retratar a Paris dos sonhos. Assim, o papel de profissionais como o colorista, o fotógrafo e o diretor de arte, entre outros, foi de extrema importância para criar o efeito desejado pelo cineasta. Com todas as novas possibilidades de manuseio da fotografia digital e da correção de cor o cinema tem descoberto um elemento bastante eficaz para ressaltar suas narrativas, contudo, é preciso saber que “[...] não é a origem tecnológica que é decisiva, mas antes o emprego da cor em um sistema narrativo”. (BRANIGAN, 1984, p. 94 *apud* COSTA, 2011, p. 39).

Debruçar-se sobre a forma objetiva da cor e como ela é produzida, torna mais fácil a compreensão de sua forma subjetiva. O fenômeno cor é percebido por nosso cérebro a partir das informações transmitidas pelo olho, a partir daí, a psicologia das cores tem particular interesse em seu uso. Sob a perspectiva de Costa (2011), o artista deve tirar proveito das implicações psicológicas e emocionais da cor para aumentar o poder e o impacto da cena realçando com as cores o caráter emocional e psicológico da narrativa. Assim, a cor torna-se um elemento visual bastante forte. Além da pura beleza pictórica e da qualidade do entretenimento da cor, um conteúdo emocional e um senso preciso também estão associados à

maioria das cores e tons, por isso, o estudo da psicologia das cores tem sido explorado e utilizado pelos cineastas contribuindo para auxiliar as situações e os momentos importantes do filme.

Nas pesquisas realizadas por Berthomé (2007), as funções da cor no cinema são sete. A primeira seria reproduzir a realidade que nos rodeia. A segunda, facilitar a leitura da imagem. A terceira, constituir um signo visual formidável e eficaz para que possamos interpretar símbolos que muitas vezes não conseguimos explicar com palavras. A quarta função, seria a eficácia da cor no momento da ação e no encadeamento das diferentes cenas. A quinta, dar respeito à capacidade de expressar-se metaforicamente e simbolicamente. A sexta, reproduzir estímulo emocional alimentando a dramaticidade. Por fim, a sétima função, seria participar do projeto estético do filme. No filme *O fabuloso Destino de Amélie Poulain* (2001), pôde-se perceber que a paleta de cores foi usada de forma a obter essa variedade de funções.

Patti Bellantoni (2005) defende que é interessante empregar uma paleta de cores que trabalhe várias funções na narrativa. Segundo a autora, alguns cineastas empregam a transformação de uma cor para mostrar a evolução de um personagem ou para trabalhar algumas mudanças específicas. Por exemplo, no filme *O fabuloso destino de Amélie Poulain* (2001), isso ocorre em momentos distintos, a paleta de cores explora em geral o verde e o vermelho, mas, há ocasiões em que esses tons mudam a depender da conotação simbólica presente. Bellantoni (2005) explica que, se de mais de uma cor é explorada no filme, ela será listada sob a de maior influência para a história enquanto as outras serão classificadas apenas como cor de suporte.

Bellantoni (2005) faz várias análises do uso das cores em filmes. De acordo com suas pesquisas, geralmente quando aparece a cor roxa ou algum tom similar é porque alguém vai morrer ou ser transformado. Se for o vermelho, algo violento ou relacionado à paixão vai surgir. Quando os alaranjados sobressaem, normalmente um momento de tensão está acontecendo ou está por vir. Porém, quando tons azuis predominam, normalmente acontece um momento de serenidade ou confiança. Já o verde aparece quando se quer falar da esperança, da morte ou da vida. O branco, quando se precisa representar a pureza ou a frieza. Enfim, uma infinidade de significações deve ser observada ao aplicar uma cor, assim, é necessário considerar sempre as relações dessas cores com os símbolos existentes nas culturas e no tempo. De tal modo, Bellantoni (2005) adverte que os cineastas precisam ter cuidado

para não fazerem escolhas de cores com base unicamente em uma noção intelectual ou abstrata.

Por fim, no filme em questão, o uso das cores envolve muitos propósitos que precisam ser considerados para que seja possível avaliar a conotação simbólica existente. Portanto, nos tópicos seguintes, buscou-se apresentar como, a partir da construção estética, as metáforas foram constituídas no filme.

4.2. A questão estética e simbólica das cores

No filme *O fabuloso destino de Amélie Poulain* (2001), o vermelho e o verde se destacam da paleta de cores empregada adquirindo uma linguagem estética e simbólica própria. Essas cores vibrantes se associam à narrativa auxiliando a fixação de temas relacionados principalmente às ideias de vida/morte, criando uma atmosfera propícia à ação e tornando-se bastante atrativa para o espectador.

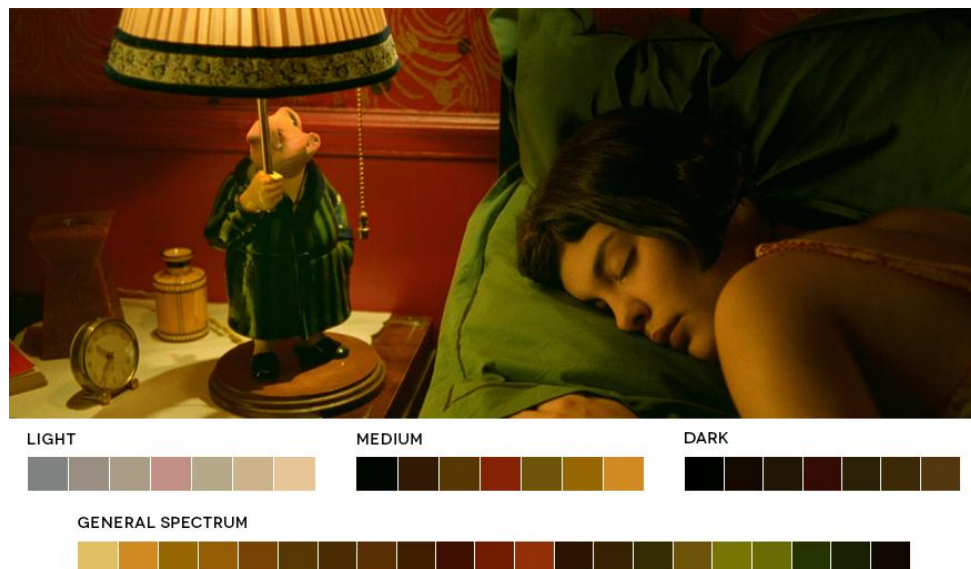
Em geral é aceito que as cores normalmente possuem significados e valores emocionais específicos. Elas podem estimular ‘sensações’ diferentes e até produzir uma reação psicológica inconsciente. Como consequência, a combinação de cores pode resultar em uma composição ‘harmônica’ – que dá prazer àquele que vê – ou ‘desarmônica’ – quando a composição das cores afeta o olho de modo desconfortável. É necessário explicar, contudo, que essa percepção ‘harmônico-desarmônica’ é, de fato, um produto da cultura, e é estabelecida por e sujeita a convenções culturais. (COSTA, 2011, p. 118).

É sabido que cor e luz estimulam os sentidos e despertam emoções fazendo dessa combinação um dos aspectos mais importantes em uma decoração, sendo assim, torna-se importante criar o tipo certo de clima para o estilo de vida de cada pessoa e suas necessidades emocionais. Diante disso, Jeunet (2001) pensou as várias possibilidades de escolha das cores ao conceber o cenário fílmico. Para o ambiente interno, ele trouxe tons mais avermelhados e, para as cenas externas, tons mais esverdeados.

De acordo com o diretor de fotografia Bruno Delbonnel, ele e Jeunet tentaram trazer para o filme um efeito de “explosão de cores”. Para tanto, utilizaram um recurso de pós-produção fotográfica no qual filtros sobrepõem as cores de acordo com a concepção desejada. Nesse caso, a apropriação do vermelho e do verde, das pinturas de Juarez Machado, adequou-se tanto que se tornou a marca registrada da película. No entanto, cabe mencionar que, para não se tornarem cansativas, foram também acrescentadas as cores azul e amarelo da paleta do artista, obtendo um resultado mais confortável, “[...] já que há um padrão, no caso, o

vermelho e o verde, para equilibrar a pintura é preciso inserir outra cor diferente. Geralmente, há azul em suas pinturas. Um ponto azul. Ou um ponto amarelo, bem brilhante. Ou mesmo branco, assim a pintura fica com um visual equilibrado” (DELBONNEL, 2001, 01’16”).

Figura 21 – Paleta de cores do filme *O fabuloso destino de Amélie Poulain* (2001)



Fonte: SHUTTERSTOCK (2014)

A utilização do vermelho e do verde (cores complementares), em todo o filme, vai combinando também com o azul e o amarelo. Esteticamente, essa escolha segue o esquema de harmonia da tríade (fig. 18), porém, não foi utilizada em todas as tomadas para não se tornar bastante previsível. Nesse contexto, apesar do vermelho e do verde estarem presentes em praticamente todo o filme, em algumas cenas aparecem também pontos azuis e amarelados, obtidos através da iluminação. Isso fica perceptível nas cenas das figuras (22, 23 e 24) que seguem:

Figura 22 – Fotograma do filme *O fabuloso destino de Amélie Poulain* (2001)



Fonte: capturada do filme (01h22’24’’)

Figura 23 – Fotograma do filme *O fabuloso destino de Amélie Poulain* (2001)



Fonte: capturada do filme (37'50'')

Figura 24 – Fotograma do filme *O fabuloso destino de Amélie Poulain* 2001)



Fonte: capturada do filme (48'50'')

O emprego da citada paleta no filme está sempre associado a alguma situação, ora traz uma significação para a compreensão geral da trama, emitindo uma metáfora, ora exprime algo relacionado a algum personagem. Vale mencionar que muitas vezes a mesma cor pode variar de sentido e interpretação. A título de exemplo, o apartamento de Amélie, onde se passa parte das ações, é um local em que verdes, amarelos, azuis e vermelhos estão dispostos não somente por uma questão estética, mas também, por uma questão simbólica. Desse modo, ao decorrer da trama é possível observar como Jeunet imprime nesse lugar as cores que dão o tom para os momentos mais emblemáticos da personagem.

Inicialmente, ao se analisar o verde e o vermelho, nota-se que essas cores juntas trazem interpretações um pouco diferentes de quando são feitas separadamente, visto que, juntas, elas trazem à tona um aspecto dualista referente à morte e à vida. Assim, corrobora-se

à afirmação de Aumont (1995b, p. 184) para quem a paleta de cores pode ser considerada uma linguagem na medida em que organiza elementos significativos dentro de arranjos organizados. Na película em tela, as cores verde e vermelho aparecem do início ao fim da obra e, de tão repetitivas, tornam-se um motivo que reflete ideias do tema. Abaixo, um extrato do narrador em *off*, apresentando as cenas iniciais do filme, ilustra morte e vida como um processo natural da existência humana:

Séq. 1, ext. & int.

Voz off :

[...] Ao mesmo tempo, em Nova York, ao sul de Manhattan, Joseph Polonski, retorna do funeral de seu melhor amigo Wendel Curtis, apagou o nome do livro de endereços ... (O velho triste sopra a poeira da borracha voando para longe)

Enquanto isso, sempre às doze horas e vinte oito minutos e trinta e dois segundos, um espermatozoide com um cromossomo X, pertencente ao Sr. Raphaël Poulain afastou-se do pelotão para alcançar um óvulo pertencente à senhora Poulain, Amandine Fouet.

(Imagens científicas de espermatozóides em pleno andamento. Um deles é cercado por um círculo vermelho)

Nove meses depois, nascia Amélie Poulain. (A mão da parteira pega o bebê viscoso). (JEUNET & LAURANT, 2001, p.09-10, tradução nossa).

Mais adiante, as análises das cenas vão elucidando esses motivos concernentes à dualidade eminente da existência humana. Jeunet (2001) as utiliza para trazer mensagens que falam de um despertar, sobre o aproveitar a vida e buscar a felicidade, pois, o tempo é um sopro e a morte nos rodeia. Segundo Bordwell e Thompson (2014, p 97), essa forma como Jeunet desenha em sua obra metáforas e motivos visuais para passar uma mensagem, faz parte de uma estrutura criada pelo artista para fazer o espectador se envolver e despertar a curiosidade, tornando-o coparticipante da experiência cinematográfica.

Nosso espírito está pronto para discernir motivos estruturados nas coisas - os rostos nas nuvens, um ritmo musical no barulho das gotas de chuva. As obras de arte dependem dessa qualidade dinâmica e totalizadora do espírito humano. No romance os eventos são estruturados para gerar um suspense ou a surpresa; na pintura, essas estruturas são engendradas pela composição da cor. Toda obra de arte, qualquer que seja seu suporte, reclama atenção, antecipação de eventos futuros, a construção de um todo a partir de suas partes, e produzir reações emocionais àquelas estruturas que ajudamos a criar. (BORDWELL; THOMPSON, 2014, p. 97-98).

Quanto ao verde no filme, a cor aparece tal como essa estrutura que os autores explicam, ela se torna um motivo visual que se remete a várias representações. A depender da

tonalidade e do contexto da cena, ora representa a vida, ora representa a morte. Mais especificamente, verdes claros se relacionam com a vida, ao passo que os escuros com a morte. Por outro lado, sob a óptica de Pastoureau (1997, p. 158), os momentos em que o verde aparece de forma clara e vívida também podem representar a permissão e a liberdade, abrindo caminho para mudanças na vida de Amélie, o que combina com a nova vida que ela leva na cidade. Outrossim, essa cor pode significar também a própria imaturidade da jovem moça. Conforme a voz do narrador *off*, aos vinte e um anos ela vai se descobrindo na metrópole.

Seq. 16, int. noite.

Voz off:

Amélie não tem homem em sua vida. Ela bem que tentou uma ou duas vezes, mas o resultado não foi à altura de suas expectativas.

Quando ela perde a virgindade, seu olhar se fixa em dois ventiladores de teto enquanto transa.

Seq. 17, ext. & int.

Voz off:

Em compensação, cultivou um gosto particular pelos pequenos prazeres: enfiar bem fundo as mãos em um saco de grãos (Passando pelo supermercado, ela desliza discretamente a mão em um saco até embaixo), fazer ricochetear pedras no Sena, ou quebrar a crosta do *crème brûlée* com a ponta da colher... (JEUNET; LAURANT, 2001, p.92, tradução nossa).

O narrador vai descrevendo como a jovem vai conhecendo e sentindo o mundo a sua volta, o que gosta e o que não gosta de fazer, suas sensações, desejos e esperanças. Desse modo, ele expõe uma Amélie ainda imatura e sonhadora, assim, os verdes que a jovem veste e que aparecem no seu apartamento ou sobre os locais em que anda, normalmente são aqueles verdes claros que fazem alusão ao broto quando desponta e cresce. Segundo Chevalier e Gheerbrant (2009, p.939), isso se relaciona ao “*despertar da vida*”; já Pastoureau (1997, p. 158 e 159) traduz esse despertar como características inerentes à juventude, à esperança e ao destino, ou seja, as esperanças que a jovem deposita no seu destino.

A imagem a seguir (fig.25) exemplifica isso. Nela, Amélie tem sua imagem refletida no próprio espelho. A cenografia do seu apartamento na imagem traz: luzes oblíquas, verdes pontuais e o vermelho que toma conta de tudo. No local, esta cor é tão impregnante que “devora” a própria forma fazendo o ambiente interior se transformar no próprio objeto da narrativa. Conforme Andrew (1976, p. 79) observa, enquanto todos os seres humanos transformam o mundo de estímulos brutos em um mundo de objetos e eventos, o artista vai além, abstraindo desses objetos e eventos suas características gerais. Contudo, para Bazin

(2014, p. 34), isso só acontece quando a forma não tem mais importância imitativa e se torna uma espécie de motivo visual criando significação para obra. Então, esse apartamento avermelhado serviria para representar algo, seria o coração de Amélie? Nesse caso, sim, haja vista o local insinuar, de forma simbólica, a força impulsiva da personagem. O vermelho, por aparecer com mais frequência e tomar conta de todo o apartamento, representa em alguns momentos da trama um estado de carência afetiva (fig. 23), ao passo que por vezes também evidencia uma sensibilidade aguçada da protagonista (fig. 22), ou mesmo, uma ideia presente na história (fig. 25).

Figura. 25 – Fotogramas do filme *O fabuloso destino de Amélie Poulain* (2001)



Fonte: capturada do filme (01h48'54'')

No que diz respeito ao vermelho, para Chevalier e Gheerbrant (2009, p.945), o vermelho é a imagem de ardor e de beleza, de força impulsiva e generosa, de juventude, de saúde, de riqueza. Nesse sentido, a presença dessa cor reflete o estado de espírito de Amélie e seu modo de ser, essa força impulsiva que a leva a estar sempre tramando algo para ajudar alguém. Desse modo, é notável como a significação da cor consoa com suas ações no filme revelando muitas características da personagem através desse motivo visual.

Já ao analisar o azul, Chevalier e Gheerbrant (2009, p.107) explicam que se essa cor for aplicada a um objeto, esteticamente ela tem o poder de suavizar as formas. No filme esse tom surge em alguns momentos: nas cenas externas na maioria das vezes está presente em um item aleatório, seja uma sacola, um cartaz ou um carro e, nas cenas internas, aparece, por exemplo, através dos abajures (fig. 23 e 24). Apesar de ser uma cor fria, quando ela surge, contrabalança com a cor quente do vermelho do espírito impulsivo de Amélie. Chevalier e

Gheerbrant (2009, p. 107) caracterizam esse tom como um dos mais puros e frios que simboliza a tranquilidade, o ideal, o sonho e a nobreza. Além disso, também é a cor do espírito e do pensamento e, por isso, expressa o estado de espírito de Amélie, que, apesar de ser enérgica e apaixonada, também se revela sonhadora e às vezes tímida. Assim, quando se mistura com o vermelho pode representar introspecção e pulsão.

Os tons amarelados empregados no visual do apartamento da personagem (fig. 22, 23 e 24) também apresentam significância na obra. Há uma cena em que Amélie aparece remendando cartas (fig. 22), em outra está assistindo TV (fig. 23). Essas são imagens bastante avermelhadas nas quais luzes amareladas encontram-se presentes de forma indireta proporcionando equilíbrio a todo o cenário.

Ainda no que tange à significação das cores, a cena da figura 22 apresenta Amélie em plena produção executando uma ideia que trará felicidade a sua vizinha. Apesar da associação entre luz e ideia já ser um símbolo clichê, nas cenas em que a cor amarela se destaca sempre há uma relação desse teor em torno dela. O amarelo está ainda relacionado à cor do sol; associada a uma poderosa energia vital que atinge a toda humanidade. Amélie, no contexto descrito anteriormente, está envolvida em uma missão altruísta: contribuir para a felicidade de todos a sua volta.

Segundo Eisenstein (2002b, p.29), o amarelo representa a cor mais próxima da luz, conotando pureza. Ele afirma que ela sempre carrega a natureza da claridade, e tem um caráter sereno, alegre, suavemente excitante. Já, nas interpretações de Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 570 e 571), a luz simboliza constantemente a vida, a salvação e a felicidade dadas por Deus, bem como o desabrochar de um ser pela sua elevação. Observa-se, assim, que a presença dessas luzes no apartamento da protagonista, além de se associarem ao seu estado de espírito, também significa algo maior que contribui para a completude da trama: o desabrochar, a elevação do ser humano ao fazer coisas boas e o encontro da felicidade a partir da valorização das pequenas coisas.

Como foi possível perceber, no filme *O fabuloso Destino de Amélie Poulain* (2001), a cor desempenha papel narrativo, acompanhando diretamente as ações dos personagens e carregando as cenas de simbologias. No capítulo seguinte dar-se-á continuidade a essas análises levando em consideração o comportamento da paleta de cores nas cenas, em conjunto com outros recursos estilísticos importantes para a compreensão da obra.

CAPÍTULO 5 – AS MENSAGENS EXPRESSAS ATRAVÉS DA FORMA FÍLMICA

Até o presente momento viu-se como o universo visual do filme foi construído; como a partir da imagem, metáforas foram criadas e como recursos técnico-estilísticos serviram para expressar a narrativa. Esse capítulo é uma continuação de todos os outros que analisaram a significação na cena, porém, este, busca concluir as ideias centrais do filme mediante observação dos aspectos formais que contribuíram para elucidar o tema.

Nas estruturas do filme *O fabuloso destino de Amélie Poulain* (2001), Jean-Pierre Jeunet trabalha os elementos formais de um jeito bastante peculiar. Para Bordwell e Tompson (2014, p. 100) isso acontece porque as escolhas feitas pelo cineasta reconfiguram a base dos assuntos trabalhados, e assim, o conteúdo do filme é regido pelo contexto formal. Fica visível que o modo de dizer influencia a dinâmica da história, a maneira como as ideias serão transmitidas e, conseqüentemente, concebidas pelo espectador. Por isso, ao se buscar a temática na trama, analisa-se também a forma fílmica.

A arte pode nos oferecer experiências extremamente atraentes. [...] Essas maneiras de falar indicam que as obras de arte envolvem nossos sentidos, nossos sentimentos e nosso espírito dentro de um processo. Esse processo aguça nossa curiosidade, força nossa participação, nos põe a ir adiante. Por quê? Porque o artista criou uma estrutura. As obras de arte despertam o desejo de forma própria do ser humano e satisfazem o desejo. Os artistas concebem suas obras – eles lhes dão forma – de maneira esta para que tenhamos através delas uma experiência estruturada. (BORDWELL; TOMPSON, 2014, p.97, tradução nossa).

Sendo assim, a forma fílmica acaba se constituindo como um sistema global e estruturado que guia e conduz o espectador fazendo-o sentir, inferir e experimentar – mesmo que abstratamente – as ideias que permeiam a trama. Boggs e Petrie (2008, p. 20) aconselham a identificarmos qual é o foco especial que unifica a obra, pois, é nesse terreno que se acha o tema do filme. Porém, deve-se levar em conta que um cineasta ao constituir seu tema pode optar por se concentrar tanto em uma ideia quanto em um elemento do filme (que pode ser algum efeito emocional ou de humor, algo relacionado ao caráter, ou mesmo ao estilo e a textura fílmica). É preciso saber que um deles sempre vai predominar mais.

Trama, efeito emocional ou humor, personagem, estilo ou textura ou estrutura, e ideias são as preocupações centrais da maioria dos filmes. Existem exceções, no entanto filmes que não se concentram exclusivamente em nenhum elemento e filmes que se concentram em mais de um. Em nossos esforços para identificar o tema, também devemos estar cientes de que **certos filmes podem possuir, além da preocupação central unificadora**

que definimos como tema, outras áreas de ênfase menos importantes chamadas motivos. São imagens, padrões ou ideias que são repetidas ao longo do filme e são variações ou aspectos do tema principal. Acima de tudo, devemos lembrar que **a afirmação do tema não pode transmitir todo o impacto do próprio filme.** Apenas esclarece nossa visão do filme como um trabalho unificado e aprimora nossa apreciação de seus elementos temáticos, pois eles funcionam juntos em um único todo artístico. (BOGGS; PETRIE, 2008, p. 32, tradução nossa, grifo nosso).

Nas análises que faremos nesse capítulo, aspectos temáticos relacionados ao estilo/textura/estrutura serão revistos para elucidar as formas de repetições que o cineasta criou fornecendo padrões e motivos visuais poderosos, conduzindo assim símbolos e significações, deixando mais claro o conteúdo do filme. Nesse caso em particular, Jeunet (2001) imprime por meio das repetições as ideias centrais da trama.

Em um número relativamente pequeno de filmes, o diretor conta a história de uma maneira tão diferente que o estilo, a textura, ou a estrutura do filme se tornem dominantes e os aspectos mais memoráveis, causando um impacto mais forte em nossas mentes e sentidos do que qualquer um dos outros elementos temáticos. Tais filmes têm uma qualidade que define separadamente - aparência, toque, ritmo, atmosfera, tom ou organização que ecoa de forma única em nossas mentes e sentidos muito depois de deixarmos o teatro. O único estilo, textura ou forma permanente no filme (não apenas segmentos isolados) e todos os elementos cinematográficos são entrelaçados em uma rica tapeçaria. (BOGGS; PETRIE, 2008, p. 23, tradução nossa).

No filme *O fabuloso destino de Amélie Poulain* (2001), a paleta de cores tece a textura da trama de forma orgânica conduzindo as metáforas que perpassam o contexto formal fílmico. Seguindo esse viés, conceitos dualísticos referentes à morte e à vida são tencionados através do emprego das cores verde e vermelha, que se contrastam e ao mesmo tempo se completam. Porém, esse padrão vai se constituindo como um aspecto relacionado ao tema principal, o que será melhor analisado adiante neste capítulo.

Como já foi visto anteriormente, no filme há muitos destaques para ideias que nascem a partir de incidentes ou por uma declaração de um personagem em particular. As ideias-chave que se concentram entre Amélie e o pintor Raymond Dufayel, por exemplo, continuarão sendo abordadas nos tópicos seguintes, haja vista, através da protagonista, o tema fílmico ir se constituindo. Conforme Boggs e Petrie (2008) explicam, nos filmes a ação e os personagens tem um significado além do contexto em si,

[...] no entanto, a ideia é apresentada de forma mais sutil, e somos desafiados a encontrar uma interpretação que achamos que se encaixa melhor no filme como um todo. Essa abordagem indireta aumenta a probabilidade de interpretações variadas, mas interpretações variadas não são necessariamente contraditórias. Elas podem ser igualmente válidas, declarações complementares dizendo essencialmente as mesmas coisas em termos

diferentes ou se aproximando da mesma ideia de diferentes ângulos. (BOGGS; PETRIE, 2008, p.25-26, tradução nossa).

Boggs e Petrie (2008) orientam que o passo mais simples para se achar a ideia central e identificar o tema em um filme seria procurar saber do que se trata o assunto síntese e os conceitos implícitos ou explícitos da narrativa. Até o momento, muitas cenas foram analisadas de maneira fragmentada, ressaltando alguns conceitos. Nos próximos tópicos, o trabalho em tela seguirá observando essas ideias-síntese e tentando unificá-las em direção ao tema. Pode-se dizer que o filme começa com um sonho e uma tragédia e nele há a busca pela vida e a presença inesperada da morte. É nesse interim que a personagem principal vai se descobrindo e tendo seu destino alterado ao ajudar as pessoas a sua volta.

5.1. Cena do suicídio da turista canadense

Logo no início da trama, a Catedral de *Notre-Dame* de Paris é retratada, porém, a cena é trágica. Amélie, ainda criança, vai com sua mãe até o local fazer uma prece para que sua progenitora engravide. A cena dentro da igreja mostra mãe e filha rezando e acendendo velas, contudo, no momento em que as duas saem da igreja, uma turista canadense pula do alto da torre matando a mãe de Amélie.

Para analisar a forma como a cena foi construída far-se-á uma interpretação a partir dos elementos plásticos observados por Aumont (2011, p.140), destacando a superfície da imagem; a composição; a gama de cores e suas relações de contrastes; e os elementos gráficos que contribuiriam para uma conotação abstrata da imagem. Além disso, conceitos relacionados à construção da *mise en scène* e os aspectos relacionados à montagem e à movimentação de câmera ganharão significação e destaque. Para Bordwell e Thompson (2014), essa estrutura é criada para que a forma fílmica imprima os efeitos que afetem o espectador.

Seja qual for a estratégia adotada para iniciar um filme, ela terá um efeito importante sobre o espectador. As escolhas se resumem a um problema de forma: se trata de questionar a maneira pela qual as partes que compõem os filmes, contribuem, juntas, para criar o efeito global. Um diretor ou um roteirista continua tomando decisões referentes à forma, decisões as quais o espectador reage a cada instante. (Bordwell; Thompson, 2014, p. 97, tradução nossa).

Figura 26 - Fotograma do filme *O fabuloso destino de Amélie Poulain* (2001)



Fonte: capturada do filme (08'50'')

Para David Bordwell (2008), cada elemento dentro de um quadro simboliza algo e emite um significado, no caso particular dessa catedral é curioso notar como a arquitetura acompanha simbolicamente a narrativa (fig. 26). Sua parte frontal possui três portais, entre eles, a cena se desenvolve no Portal da Virgem¹². A composição é feita de forma simétrica tendo centralizada, entre duas portas, Maria segurando um bebê: o menino Jesus. Ao lado esquerdo, há as quatro estações, e há a sua direita, as quatro eras da vida, lembrando os fiéis entrando no ritmo da vida.

Sob o pír e acima da imagem de Maria, em baixo relevo, outras representações fazem alusão a algumas passagens bíblicas. A respeito dessas esculturas em volta das portas Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 736) analisam sua importância afirmando que na arquitetura romana, o frontispício desempenhava um papel preponderante, como se fosse uma espécie de síntese, suficientemente própria para oferecer um ensinamento. Desse modo, torna-se evidente que esse portal não foi enquadrado aleatoriamente na cena, mas, escolhido para reforçar o sentido da ação, uma vez que o filme, assim como no portal, traz ideias relacionadas à passagem do tempo, ao transcorrer da vida e ao destino.

Quer seja uma localização espacial fictícia ou real, o lugar sempre está presente como legitimador da transcorrência temporal. Nota-se, portanto, que desde os seus primórdios as paisagens naturais e as cidades representadas já se incorporavam ao movimento, à narrativa e aos trabalhos visuais aprofundados pelo cinema em busca de um realismo. (ALLON, 2016, p.48).

¹² O portal da Virgem evoca, segundo a tradição da Igreja, a morte de Maria, a sua assunção ao paraíso e a sua coroação como rainha do céu. É configurado por volta de 1210-1220.

Nesse cenário, Amandite Poulain é transcendida a outro patamar de existência, isso consoa com as representações no portal, onde aparece a escultura de Maria com Jesus ascendendo ao céu e as portas laterais refletindo o tempo e a vida. Essa cena dialoga com as análises antropológicas de Gennet (2011, p.37-38) referentes aos ritos de passagem. Conforme o autor, há pórticos rituais quando neles se encontram “guardiãs da soleira”, que são divindades por quem os fiéis dirigem as preces e os sacrifícios. Além disso, travessias entre portas de templos também são associadas aos “ritos da soleira”, que se vinculam aos “ritos de separação” do mundo anterior e aos “ritos de agregação” ao novo mundo, em que “potências especiais”, como divindades, são encarregadas de mostrar o caminho aos mortos ou de conduzi-los. Consoante Gennet (2011, p.37), atravessar a soleira significa ingressar em um mundo novo. Desta forma, há caracterizada na cena uma espécie de rito de passagem que transmute Amandite do plano material para o espiritual.

De acordo com Chevalier e Gheerbrant (2009, p.734 e 736), há toda uma simbologia em torno da significação de porta/portais. Em determinado contexto, pode significar o local de passagem entre dois estados, entre dois mundos, bem como a possibilidade de acesso a uma realidade superior. Esse foi o cenário escolhido para retratar a morte da mãe da protagonista: enquanto ela pedia um bebê, uma vida, o destino a surpreende com a morte.

Esse momento apresenta um forte potencial *diegético*: numa cena interior, mãe e filha estão na igreja pedindo uma vida, ao passo que, na cena exterior, uma turista deseja sua própria morte e salta matando a mãe da protagonista. Ao analisar o efeito de sentido decorrente da justaposição de dois planos, Brito (1995, p. 203) explica que na montagem de Eisenstein o confronto de um plano-tese com um plano-antítese seria responsável por um efeito de síntese junto à sensibilidade do espectador, o qual captaria a mensagem do realizador através desse processo dialético. Dessa forma, surge embutida na construção fílmica, de forma fragmentada, um assunto que trata a vida e a morte como fatos inerentes à existência humana, tornando essa cena emblemática, em que o destino de Amélie começará a ser traçado.

Neste caso, cada fragmento de montagem já não existe mais como algo não-relacionado, mas como uma dada representação particular do tema geral, que penetra igualmente todos os fotogramas. A justaposição desses detalhes parciais em uma dada estrutura de montagem cria e faz surgir aquela qualidade geral em que cada detalhe teve participação e que reúne todos os detalhes num todo, isto é, naquela imagem generalizada, mediante a qual o autor, seguido pelo espectador apreende o tema. (EISENSTEIN, 2002b, p.18).

Essa opção arquitetônica participa da *mise en scene*, e a montagem da cena organiza os planos mostrando uma edição produtiva: atrás, a catedral como palco; à frente, as personagens que saem da igreja; acima, a turista canadense que pula do prédio ocasionando as mortes; e os movimentos de câmera que causam a sensação da queda. Essas imagens são vistas separadamente, em um momento se tem a visão do ponto de vista de Amandite Poulain (fig. 27), seguidamente, do ponto de vista da turista (fig. 28), e isso faz com que o espectador se sinta dentro naquela pavorosa cena. Essas imagens justapostas envolvem um trabalho de edição projetada não apenas como um *continuum* cronológico e narrativo, mas como uma série de fotos individuais com uma relação cinematográfica entre elas.

A reciprocidade entre encenação e montagem não deveria surpreender-nos, porque ambas são táticas para guiar nossa atenção. A maioria dos diretores europeus (e alguns dos seus colegas americanos) emprega a montagem não como uma alternativa absoluta à encenação em profundidade, mas como um complemento dela, frequentemente, como um instrumento dela. De maneira geral, a decupagem americana depois de 1915 subordina a encenação à edição. (BORDWELL, 2008, p. 102).

A justaposição é algo que lidamos cotidianamente, “[...] encontrado sempre que lidamos com a justaposição de dois fatos, dois fenômenos, dois objetos. Estamos acostumados a fazer, quase que automaticamente, uma síntese dedutiva definida e óbvia” (EISENSTEIN, 2002b, p. 14). Eisenstein explica ainda que a montagem dos planos é governada por uma atração que rege a continuidade de uma imagem em relação a outra, em que ele chama de “atrações individuais”. Para ele, isso só acontece a partir desse limiar entre duas imagens que, se estivessem isoladas do plano, não produziriam significações necessárias para o espectador.

No ponto de vista de Ismail Xavier (2005, p. 133): “[...] para Eisenstein, a perspectiva correta é produzir choques – um plano conflitando com o outro – para arrancar o espectador da ‘atitude cotidiana’”. Portanto, nessa cena, cenografia e montagem trabalham juntas para produção da significação.

Junto com a construção da *mise en scène* / montagem, os movimentos de câmera atuam também no impacto da cena para trazer a sensação real do momento trágico. Quando Amélie e sua mãe saem da igreja elas são enquadradas em um plano geral; enquanto se movimentam, a câmera também o faz através de um *travelling* frontal que as aproximam até ouvirem um grito que faz Amandite parar e olhar para a torre da catedral de onde a turista salta. Nesse instante, a câmera, que até então seguia em *travelling*, muda seu ângulo e se movimenta verticalmente para cima tomando o lugar do olhar da mãe de Amélie. Desse jeito, a câmera que antes obtinha apenas um papel de testemunha da narrativa, abandona sua função

passiva e se mistura aos personagens protagonizando a ação, ora ela se torna o olhar de Amandite, ora se torna o olhar da turista canadense em queda.

O espectador parece estar testemunhando o que vê um personagem específico, e com frequência como este vê. A posição da câmera, com seus dispositivos formais, pode assim tomar controle sobre as respostas perceptivas do espectador e enfatizar a impressão de realidade. Essas convenções são os mecanismos pelos quais imagens são organizadas em um sistema distinto de significados, sendo diferente daquele de outras formas representacionais. (COSTA, 2011, p. 28).

Assim, a partir desse impacto e dessa montagem, verifica-se “[...] pontos de vistas cada vez mais subjetivos através de movimentos cada vez mais audaciosos [...]” (MARTIN, 2005, p.38) que tornam os efeitos de câmeras essenciais para trazer sentido à narrativa e convencer o espectador a acreditar nas imagens que o filme produz.

Figura 27 - Fotograma do filme *O fabuloso destino de Amélie Poulain* (2001). Ângulo da câmera de baixo para cima (olhar de Amélie e Amandite).



Fonte: capturada do filme (08'53'')

Figura 28 - Fotograma do filme *O fabuloso destino de Amélie Poulain* (2001). Ângulo da câmera de cima para baixo (olhar da turista).



Fonte: capturada do filme (08'57'')

No que tange a alguns elementos mais específicos da *mise en scène*, trazidos para trabalhar a significação, a utilização das cores revela-se igualmente produtiva. Na cena analisada é notável o quanto as cores complementares verde e vermelha, presentes nas roupas da mãe e da filha, fazem um prelúdio dramático do que se segue. Costa (2011) ressalta a visão de Eisenstein para explicar como cineastas utilizam as cores a favor da dramaticidade.

Sergei Eisenstein (1976) considerava a cor um ‘fator dramático’ e, como tal, deveria ser usada somente quando necessário. A cor, na opinião de Eisenstein, tinha quando utilizada, de ser fundamental para o desenvolvimento da ação. Ele ressalta que a cor funcionaria “(...) como o veículo de certo momento dramaturgicamente único” (p.383). Eisenstein esclarece sua posição, dizendo não aceitar que a cor fosse empregada apenas como qualquer outro elemento ou técnica de montagem, deveria ser utilizada com um propósito específico e ter uma função particular dentro da estrutura narrativa. (COSTA, 2011, p. 43).

Na cena, a presença de um verde mais escuro na roupa da mãe de Amélie é quase um verde musgo. Percebe-se nesse tom uma simbologia diferente dos outros verdes que aparecem no filme. O “[...] verde conserva um caráter estranho e complexo, que provém da sua polaridade dupla: o verde do broto e o verde do mofo, a vida e a morte. É a imagem das profundezas e do destino” (CHEVALIER E GHEERBRANT, 2009, p. 943). A partir disso, pode depreender que os verdes que aparecem de maneira geral na trama e também no figurino de Amélie são os tons do broto e da vida, enquanto os da mãe de Amélie são diferentes: são os tons do mofo e da morte. Assim, não é por coincidência que a mãe da menina está usando esse tom e, em seguida, morre.

Em sua primeira interpretação, o verde é um símbolo da vida, regeneração, primavera, esperança. [...] Ao lado disto, inúmeras interpretações contraditórias evoluíram. A cor da esperança era também a cor da desesperança e do desespero: no teatro grego a cor verde-escuro do mar tinha um significado sinistro sob certas circunstâncias. (EISENSTEIN, 2002b, p. 91-92).

No tocante ao vermelho que Amélie veste, simboliza a vida. A força da cor na cena conota o frescor da juventude e da vida em oposição à morte. Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 939) afirmam que o desencadear da vida parte do vermelho e desabrocha no verde. Partindo-se dessa óptica, é notável a construção de metáforas no emprego dessas cores, elas são complementares e opostas no círculo cromático, bem como são a vida e a morte em relação à existência humana. Assim, essas cores coerentemente representadas através de mãe e filha, simbolizam respectivamente a morte e a vida.

A metáfora que essas cores transmitem no contexto da cena encontra respaldo nas reflexões antropológicas de Morin (1970b), em que morte e vida são avaliadas como experiências complementares desde as sociedades arcaicas. A morte se apresenta sempre associada à vida e ao renascimento, apresentando-se, pois, como algo positivo. Para o autor, no caso da morte da figura materna ela aparece como uma espécie *leimotiv*¹³ através dos ritos de iniciação em diversas narrativas. Assim, em diversas sociedades, de variados tempos, a morte da progenitora está relacionada também aos símbolos da morte e do renascimento em que “[...] a morte-sacrifício ressurgem em vida nova” (MORIN, 1970b, p.110). Nesse caso, a morte de Amandite representa uma transformação na vida de Amélie, haja vista “[...] predecessores do herói que morre nos contos de fadas não serem senão as prévias encarnações imaturas do herói” (BETTELHEIM, 2011, p. 249).

¹³ Por analogia: ideia, fórmula que reaparece de modo constante em um discurso e com valor simbólico expressando uma preocupação dominante (OXFORDLANGUAGES, 2021).

Compreende-se, dessa forma, que a significação da cena ilustra uma transformação que acontece através de situações difíceis que o herói tem que passar. Conforme Morin (1970b, p. 124), a humanidade arcaica apreende a sua própria lei de morte à imagem da lei de metamorfoses que reconhece na natureza, onde toda a morte é seguida de vida nova. Assim, após a cena, o tempo passa, Amélie cresce e suas transformações mais importantes acontecem em sua nova vida, quando se muda para o bairro de *Montmartre*.

Essa cena ilustra como os vários recursos da linguagem trabalham a textura fílmica produzindo grandes efeitos estéticos para o conjunto da obra e ao mesmo tempo ressalta, de maneira criativa, as ideias-chave referentes ao tema, assegurando a coerência *diegética* do filme. Nesse contexto, o espectador é surpreendido com conceitos, como o tempo, como algo fugidio e a morte como ceifeira e transformadora da vida. Assim, o cineasta vai delineando uma temática universal ao inserir situações que metaforizam a questão morte e vida como algo inerente a existência humana.

5.2. Cena da caixinha achada atrás da parede

Nessa cena, Amélie aparece fazendo sua toalete, distraída e se perfumando quando um noticiário televisivo comunica a morte da princesa Diana. Surpresa, ela deixa cair a tampa do perfume que rola até o rodapé do banheiro fazendo desprender um ladrilho. Assim, ela descobre um buraco na parede e percebe algo escondido: uma pequena caixa pertencente a algum garoto que morou ali e a havia escondido. Essa é uma cena que se destaca apresentando variadas simbologias e significações através de situações, de objetos e da gama de cores.

Figura 29 - Fotograma do filme *O fabuloso destino de Amélie Poulain* (2001)



Fonte: capturada do filme (14'43'')

Nesse momento, no qual a morte de uma princesa em um acidente de carro é noticiada e uma caixa é encontrada dentro de uma parede, é criada uma associação de ideias que transformam essa caixa em um símbolo, como assevera Boggs e Petrie (2008, p.72) para quem os cineastas podem usar símbolos universais ou podem criar símbolos para um determinado filme. Esses símbolos universais são aqueles que já têm valores conhecidos em uma sociedade, como a cruz de Cristo, por exemplo. Já, os símbolos criados, são aqueles que modelam um sentido dentro do próprio contexto.

Os símbolos universais são símbolos pré-carregados e prontos para infusão com valores e associações que a maioria das pessoas em uma determinada cultura entende. Usando objetos, imagens ou pessoas que evocam automaticamente complexas associações, os cineastas economizam o trabalho de criar para cada um dos associados atitudes e sentimentos dentro do contexto de cada filme. Eles precisam apenas usar símbolos apropriadamente para aproveitar ao máximo seu potencial de comunicação. [...] alguns objetos, no entanto, possuem qualidades naturais ou inerentes que os tornam particularmente adequado para ser símbolos. Um urubu é um símbolo facilmente reconhecido de morte. Urubus são pretos, uma cor associada à morte, e os hábitos dos urubus também o torna um símbolo eficaz. [...] assim, urubus comunicam a ideia da morte de maneira indireta, mas clara, para que um observador não precisa ver o próprio objeto morto para saber que a morte está presente. (BOGGS; PETRIE, 2008, p.72-73, tradução nossa).

Jeunet (2001) traz um símbolo universal e igualmente um símbolo construído quando sincroniza o momento da notícia da morte de Lady Di com a descoberta da caixa que Amélie retira da parede. Essa “[...] comparação é geralmente obtida através da justaposição editorial de duas imagens em duas cenas sucessivas” (BOGGS E PETRIE, 2008, p. 78). Esse é o ponto de partida da montagem de Eisenstein (2002b), que concebia a montagem partindo do princípio do pensamento por imagens, articulando conceitos através do jogo poético das metáforas visuais. Dessa forma, acontece uma mistura de ideias e associações de imagens, morte-caixa, fazendo alusão aos caixões que entram e saem das paredes dos cemitérios; essa cena é representada de tal maneira que faz com que esse objeto carregue fragmentos de conceitos relacionados à morte. Nesse contexto, “[...] a montagem tem um significado realista quando os fragmentos isolados produzem, em justaposição, o quadro geral, a síntese do tema. Isto é, a imagem que incorpora o tema” (EISENSTEIN, 2002b, p.28). Conforme explicam Santaella e Nöth (2012),

[...] é por força de uma ideia na mente do usuário que o símbolo se relaciona com seu objeto. Ele não está ligado àquilo que representa através de alguma similaridade (caso do ícone), nem por conexão causal, fatual, física, concreta (caso do índice). (SANTAELLA; NÖTH, 2012, p. 66).

Assim, a relação entre o símbolo e seu objeto se dá através de uma mediação, normalmente uma associação de ideias que opera de modo a fazer com que o símbolo seja interpretado como se referindo àquele objeto. Quando Amélie abre a caixa, encontra vários objetos (fig. 30): uma foto, um carrinho e outras miniaturas que faziam parte da infância e da história de um garoto que viveu ali. Isso lembra os sarcófagos egípcios em que os objetos presentes contavam a história do morto, seu modo de vida, suas crenças e o período em que viveu. O próprio narrador em *off* faz essa referência.

No silêncio da noite, Amélie abre delicadamente a caixa de metal...

Narrador off: *Somente o primeiro homem que penetrou o interior do túmulo de Tutancâmon poderia compreender a emoção de Amélie quando ela descobriu este tesouro escondido que um garotinho teve o cuidado de enterrar cerca de quarenta anos atrás.* (JEUNET & LAURANT, 2001, p.22, tradução nossa).

André Bazin (2014, p.28) tem uma teoria que explica essa necessidade humana de tentar conservar as coisas, ele chama isso de “*salvar o ser pela aparência*”. Ao estudar as origens das artes, o autor descobriu que os povos antigos tentavam preservar a imagem perdida criando duplos. Bazin (2014) afirma que esse costume é apresentado através de uma força psicológica que traz uma necessidade de luta contra a morte, o tempo e o esquecimento. Para ele, “fixar as aparências carnis do ser é salvá-lo da correnteza da duração: aprumá-lo para a vida! (BAZIN, 2014, p. 27).

Metaforicamente, Jean-Pierre Jeunet (2001) tenta capturar isso no filme em tela. Muitos intertextos e citações são criados trazendo várias outras obras de arte à memória; uma tentativa de fixá-las no tempo e falar sobre elas. Assim, *O fabuloso destino de Amélie Poulain* (2001) é como se fosse sua própria caixinha de garoto.

Figura 30 – Fotograma do filme *O fabuloso destino de Amélie Poulain* (2001)



Fonte: capturada do filme (15'20")

Na cena, essa caixa encontrada décadas depois no apartamento da protagonista cumpre esse papel de conservar as memórias e lembranças de um tempo perdido. Segundo Bazin (2014, p. 27), a morte não é algo negativo, mas, uma situação inerente à vida. Ele a considera, senão, a vitória do tempo. Essa afirmativa justifica conceitos que Jeunet (2001) vai traçando na sua obra, a passagem do tempo e a morte à espreita.

Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 164) tratam a questão defendendo a existência de vários contos e lendas em que caixas ou caixinhas representavam o inconsciente e suas possibilidades inesperadas, que poderiam ser destrutivas ou positivas. Esses objetos sempre continham bens e riquezas, tempestades, ruína ou morte. Nesse interim, percebe-se que caixinhas possuem uma riqueza de conotação, podendo representar “o inconsciente” (ou seja, as memórias de alguém) e as “possibilidades inesperadas” (que começam a despontar desde o encontro da caixa e segue com Amélie decidindo ir procurar o dono da caixa, fato que traz mudança ao seu destino).

No tocante ao visual, o banheiro se diferencia de todo o resto do apartamento avermelhado. É um ambiente bastante claro e iluminado. Todo em tons pasteis, amarelados (fig. 29). O amarelo é uma cor que atinge rapidamente o olho e procura sempre ser notada, assim, aparece como elemento distinto destacando o seu próprio significado e importância. Nas análises de Bordwell e Thompson (2014) é possível afirmar que essa tonalidade dá continuidade aos paralelismos construídos pelo cineasta. Segundo os autores, “[...] repetição e variação não ficam uma sem a outra; sua comparação funda o trabalho analítico, permitindo discernir os motivos e reconhecer os paralelismos ou as variações importantes” (BORDWELL; THOMPSON, 2014, p. 122). Certamente há aqui uma variação de cor (que até então se concentrava no vermelho e no verde) e essa variação é empregada na *mise en scène* de modo intencional e dialoga com as simbologias já apresentadas anteriormente.

Conforme Patti Bellantoni (2005, p. 65), associar vermelhos e amarelos no filme sinaliza uma mudança importante na dinâmica da história. Curiosamente, essa é a tonalidade mais brilhante e mais clara que aparece na obra fílmica, saltando de dentro do próprio apartamento/coração de Amélie, energizando tudo a sua volta. Assim, a partir do ponto em que essa cor aparece tudo muda e se movimenta na trama.

Não se deve deixar de mencionar que em certa medida, a cor amarela também se encontra associada à questão da morte. Por exemplo, logo após o falecimento da mãe, a garota aparece com uma camisa amarela (09’07”). Quando o pai de Amélie relembra sua mulher, o

cenário também é mais amarelado (11'32''). Do mesmo modo, o banheiro surge predominantemente amarelo com toalhas verdes-musgo no momento em que é transmitido o noticiário da morte da princesa e da descoberta da caixa. Assim, é possível depreender que os amarelados remeterão a dois tipos de representações: com o verde, representam a morte, mas, se for analisá-los isoladamente, pode representar as atitudes positivas da personagem.

[...] torna-se evidente que muitas características que atribuímos à cor amarela derivam de sua vizinhança imediata no espectro - o verde. O verde, por outro lado, é diretamente associado aos símbolos da vida – jovens brotos de folhas, folhagem e a própria ‘verdura’ – de modo tão firme quanto o é com os símbolos da morte e decadência – musgo, limo, e as sombras no rosto de um cadáver. (EISENSTEIN, 2002b, p. 84).

Bellantoni (2005) traz à baila outra perspectiva de análise das cores nos filmes. Mais especificamente, sobre o amarelo, de acordo com ela, se for opaca, a cor remete à obsessão. A conduta de Amélie, depois de encontrar essa caixa (fig. 31), confirma a afirmação da autora, pois, na tentativa de achar a pessoa que viveu ali para entregar-lhe o objeto, a protagonista bate de porta em porta, procura em catálogos e endereços até encontrar o dono da caixa. No entanto, mesmo mediante essa “obsessão”, surgem também atitudes positivas e inocentes da personagem quando põe como objetivo de vida ajudar as pessoas.

Figura 31 – Fotograma do filme *O fabuloso destino de Amélie Poulain* (2001)



Fonte: capturada do filme (15'42'')

Outro olhar sobre o amarelo no filme é apresentado por Bellantoni (2005), para quem, se essa cor seguir para um tom pastel, com 50% de branco, ela alude à inocência e “[...] transforma um espaço pesado, escuro e fechado para um claro e arejado, aberto por amarelos

pálidos e brancos suaves. Sinais claros de felicidade e inocência” (BELLANTONI, 2005, p. 65).

Ao se observar a figura 29 e 31, percebe-se que a descrição apresentada pela citada autora dialoga com a *mise en scène* e as características da personagem, criada por Jean-Pierre Jeunet (2001) na trama, quanto à tonalidade presente no piso, azulejos e louças, que fazem parte da composição do banheiro. No que concerne aos padrões encontrados no cinema, Bordwell e Thompson (2014, p. 120) asseveram que os motivos de um filme se assemelham àqueles que já vimos em outros. Mesmo quando os diretores não explicam o que eles são, nós, espectadores experimentados, podemos perceber e compreender a maneira a qual eles tratam as convenções formais e técnicas.

Nota-se que o enredo do filme vai costurando uma mensagem positiva no instante em que Amélie abre a caixa e, naquele amarelo do cenário iluminado, que irradia e toca a todos com sua luz. É o momento do despertar para a vida, que acontece quando a jovem se propõe a encontrar o dono da caixinha – o senhor Bretodeau – cujas emoções são sentidas, desde o instante em que ele vê sua caixa e revive os momentos de sua infância (32’15”). Admirada com aquela reação, a protagonista sente uma espécie de epifania que desperta em si o desejo de ajudar a humanidade. Na ocasião, ela firma um objetivo para sua vida: contribuir para a felicidade das pessoas a sua volta.

Narrador em off:

Amélie de repente tem a estranha sensação de estar em harmonia total consigo mesma. Tudo é perfeito nesse instante... a suavidade da luz, este pequeno perfume no ar, o barulho silencioso da cidade. (JEUNET & LAURANT, 2001, p.46, tradução nossa).

Um mundo de possibilidades se abre para ela e também para o dono da caixa. Bretodeau repensa sua vida e começa a dar outro valor para o instante vivido. Ele volta a ver sua filha e tem a oportunidade de conhecer seu neto, mostrando que antes, assim como a caixa, ele estava fechado em seu mundo e morto para a vida. Amélie Poulain, por seu turno, se envolve em diversas aventuras quando, seguindo a mesma estratégia, decide ajudar seus amigos e é recompensada no final da trama com um amor para sua vida. Essa é uma mensagem judaico-cristã bastante conhecida, que fala da caridade como algo recompensador, mas também, relembra narrativas míticas nas quais ritos carregavam significações conotativas de regeneração, sacrifício, missão, morte e novo nascimento.

Os estudos antropológicos de Lewis Hyde (2010) trazem à baila que, no cerne ritualístico de variadas culturas, o ato de doar (repassar objetos) gera uma corrente de renovação, solidariedade e bênçãos aos indivíduos que dela participa. Conforme o autor, o ato de bondade de Amélie se chama dádiva, dom ou doação; fazê-lo implica consequências diretas quando o objeto ou serviço é oferecido gratuitamente a outro sem expectativa de retorno. Assim, na visão de Hyde (2010), possuir é doar. Desse modo, a caixa é colocada pelo destino nas mãos da protagonista, e ela ao repassar, doa algo que a vida lhe deu. Esse dom que a protagonista possui, para Hyde (2010), é um ponto de confluência que vai circular incessantemente do individual para o coletivo, porque “[...] a doação cria um espaço por onde flui uma nova energia” (HYDE, 2010, p. 231).

Assim, essa caixa que aparece nesse ambiente amarelado, serve como um elemento que impulsiona a trama transformando e dando sentido à vida de Amélie e de todos que ela toca. Ao passo que traz em si significações referentes à morte, há também alusão à vida, pois, é a partir da doação que surgem novas possibilidades, esperança e um renascer na vida da jovem. Nesse contexto, as metáforas vão sendo tecidas num enlace que surge da *mise en scène* para o universo visual fílmico a partir das escolhas formais e estilísticas que conduzem as mensagens mais importantes.

No tópico seguinte serão contempladas duas cenas do filme que se completam: uma em que Amélie Poulain edita e envia uma fita de VHS para seu vizinho, o senhor Dufayel; e outra na qual ele a devolve dando-lhe um conselho de libertação, que se revela determinante para o destino da jovem.

5.3. As fitas trocadas entre Amélie Poulain e Raymond Dufayel

No decorrer do filme é visível que a protagonista Amélie e o velho Dufayel constroem uma amizade de confiança. Pode-se, ainda, afirmar que o relacionamento entre eles é um tanto criativo, posto que ambos se acostumaram a falar por enigmas e metáforas. Apesar de nunca sair do seu apartamento por causa de seu problema de saúde, o senhor sempre observa a jovem a distância. Mesmo lhe visitando algumas vezes, nota-se que a protagonista costuma seguir a vida dele através da janela e, quando querem enviar mensagens motivacionais, utilizam fitas de vídeos caseiros editados por eles mesmos.

No apartamento do vizinho as cores e o cenário acompanham as características do seu morador. Devido sua rara doença (conhecida como “ossos de vidro”), alguns móveis e objetos

de sua habitação são acolchoados, bem como suas roupas. Na figura 32, vê-se a sala do senhor Dufayel em tons castanhos, tom (mais pálido e seco) que geralmente está associado a personagens do filme que possuem alguma característica emocional conflitante ou mais fria.

Figura 32 – Fotograma do filme *O fabuloso destino de Amélie Poulain* (2001)



Fonte: capturada do filme (01h04'10'')

Nas análises de Chevalier e Gherberbrant (2009, p.198), esse tom é um símbolo de humildade, mas também, faz lembrar a folha morta, o outono e a tristeza. Simbolicamente isso pode representar a velhice, como a folha quando cai; a passagem do tempo, como o outono quando vem levando o verão; e a tristeza, que pode estar associada ao seu estado físico. Essa aparência faz com que Amélie edite um vídeo para ele com mensagens de superação, para incentivá-lo à vida.

Nesse vídeo ele assiste a várias cenas fragmentadas do *Tour de France* (essa competição é conhecida pela superação em meio às intempéries e dificuldades que os participantes enfrentam no caminho). Entre elas está uma inusitada situação em que aparece um cavalo à frente dos ciclistas percorrendo as estradas (sem se importar com sua condição diferente). Outro fragmento do vídeo mostra bebês nadando em uma piscina (a água representa a vida); em outro, uma cantora negra toca animada uma guitarra (em meados da década passada isso representava quebrar paradigmas); há também cenas de Arthur Jackson, conhecido como *Peg Leg Sam*, um cantor negro e comediante de blues country americano (mesmo depois de um acidente que amputou sua perna continuou dançando e cantando). Além desses recortes, há outros na trama que mostram ao senhor Dufayel histórias positivas com o intuito de despertar nele alegria e esperança.

Mais uma vez, Amélie tenta ajudar alguém, trazendo uma mensagem de superação para ver seu vizinho mais alegre. Ao longo da trama ela faz várias ações positivas: entrega a caixinha; segue solícita a um cego nas ruas de Paris; impulsiona uma relação amorosa entre sua colega de trabalho e um cliente; ajuda Nino a descobrir o mistério em torno do álbum de fotografias; através de uma suposta ‘carta perdida’, traz alento a sua vizinha viúva; se vinga do dono da mercearia tomando partido das humilhações sofridas por Lucien; picha frases de um cliente poeta e sem fama, no intuito de divulgá-lo e valorizá-lo, entre outras situações.

Boggs e Petrie (2008) explicam como alguns filmes conseguem direcionar o espectador a uma característica específica do seu personagem para trazer uma ideia mais clara para a temática. Na trama, nas ações e o modo de ser da protagonista subjazem mensagens importantes em direção a ideias e reflexões a respeito do tema.

Embora o enredo seja importante nesses filmes, o que acontece é importante principalmente porque nos ajuda a entender o personagem sendo desenvolvido. O principal apelo desses personagens reside nas qualidades que os diferenciam das pessoas comuns. O tema de tais filmes pode ser melhor expresso em uma breve descrição do caráter central, com ênfase na aspectos incomuns da personalidade do indivíduo. (BOGGS; PETRIE, 2008, p. 22-23, tradução nossa).

O narrador em *off*, que descreve os sentimentos de Amélie Poulain, cita no início do filme o que a jovem gosta e não gosta de fazer; fala do seu amadurecimento na vida de adulta, no bairro de *Montmartre*; depois, conforme a trama anda, denuncia seu imaginário, seus anseios e pretensões, revelando as estratégias que ela elabora para ajudar as pessoas, até que compara a moça a Dom Quixote enfrentando “[...] o implacável moinho de todas as aflições humanas” (JEUNET & LAURANT, 2001, p. 49). Ao passo que vai desenhando o seu caráter, sutilmente tece o tema mostrando sua forma de ser e de sentir a vida.

O amadurecimento e conscientização também são trabalhados por Jeunet na película, visto que, segundo Boggs e Petrie (2008, p.31), geralmente os personagens principais “[...] são jovens passando por experiências que as forçam a se tornarem mais maduras ou ganhar uma nova consciência de si mesmos em relação ao mundo em torno deles. Tais conceitos podem ser tratados comicadamente, seriamente, tragicamente ou satiricamente”. No filme *O fabuloso destino de Amélie Poulain* (2001), o trágico marca o início do filme, mas, no decorrer da trama, isso vai mudando. Para os referidos autores, filmes assim normalmente são dinâmicos e o final sempre apresenta uma característica diferente daquela do início.

Na cena analisada, presente na figura 32, o diretor insere uma metalinguagem de seu fazer artístico, tendo a sua personagem como projeção de si mesmo. Envolvida em uma produção criativa, a protagonista tenta passar uma mensagem positiva, de renovação e superação para seu vizinho, do mesmo modo que faz o cineasta com seu espectador. Barlow (2001), ao reproduzir trechos de uma entrevista com Jean-Pierre Jeunet, reforça essa similaridade entre criatura e criador, afirmando que a jovem é em muitos aspectos o próprio Jeunet.

Para Barlow (2001) “[...] Quando Rufus, que desempenha o papel de pai de Amélie, leu o argumento, disse imediatamente: 'Amélie és tu.' Eu não me considero capaz de mudar a vida das pessoas. Quem me dera poder fazê-lo! Mas como disse François Truffaut: 'É mais fácil comunicar com 800 pessoas sentadas numa sala às escuras do que comunicar com alguém cara a cara à luz do dia. Gosto de tudo o que tenha qualquer coisa a ver com destino. É por isso que gosto [do trabalho do escritor] Paul Auster e também de 'Magnolia', que acho que tem alguns pontos em comum [com 'Amélie']” (BARLOW, 2001, n.p.)

Desde o início do filme, Jeunet cria sutilmente essa similaridade. É possível perceber isso na cena em que Amélie comenta sobre como gosta de olhar os espectadores no cinema, por sinal, o filme que passa na tela é de François Truffaut – cineasta conhecido como crítico no *Cahier du Cinema* que concebeu o cinema autoral e era defensor do filme como obra de uma pessoa, geralmente do diretor. O próprio Jeunet confirma isso, em 2014, durante sua palestra “*Retrospectiva Jean-Pierre Jeunet*” (proferida no Festival Varilux do Cinema Francês, em São Paulo), ao afirmar que gosta de filme que transforma a realidade e põe em cena a visão do artista como a do pintor.

Assim, percebe-se que todo o processo criativo desenvolvido pelo cineasta é uma espécie de compilado de suas experiências e conhecimentos teóricos a respeito do cinema. É possível perceber isso no título do filme, que alude outra obra bastante conhecida pelos franceses da época de Jeunet – *Le destin fabuleux de Desirée Clary* (1942), de Sacha Guitry. O recurso *mise en abyme* é mais uma vez utilizado autorreflexiva e metaforicamente, sobretudo, no que concerne às narrativas, haja vista, a história concentrar em si múltiplos níveis de realidades entrepostas e espelhadas, contendo dentro delas mesmas outras que se refletem e se duplicam, se autorrepresentando, total ou parcialmente, através de uma referência indireta ou simbólica.

Assim, o vídeo que Amélie envia para Duffayel e o que recebe dele são exemplos de narrativas dentro de outras narrativas. Esse recurso se manifesta atravessando “[...] diferentes

estados de consciência, que são enfatizados pela gravação em diferentes mídias, mesclando filme e vídeo digital, deixando clara a diferença de texturas entre os métodos de captura, podendo levar a uma leitura do que é mostrado como sonho ou realidade dentro da peça” (DIENER, 2010, p. 06). A prática de inserir um filme dentro de outro filme serve como gancho para que as ideias emergjam, assim, vão se formando as mensagens referentes ao destino e a questão morte e vida (metamorfose e renovação). Com isso vai se traçando o sentido para o tema geral e a compreensão do seu próprio título - *O fabuloso destino de Amélie Poulain*.

Durante a troca de mensagens por vídeos, o velho vizinho de Amélie descobre que ela está apaixonada e, sabendo das dificuldades da garota por conta de sua introspecção, lhe prepara uma fita VHS que contém um conselho crucial para ela. O gesto do senhor ocorre porque Nino, o rapaz de quem a protagonista gosta, descobre o endereço dela, vai procura-la, mas, ela surpresa não abre a porta para ele. Essa é uma cena na qual se destaca o tom avermelhado (1h50’27”), cor acentuada pela porta (pintada num vermelho vivo) que separa os dois amantes – Nino de um lado e Amélie do outro. Os dois aparecem em um primeiríssimo plano para acentuar suas expressões, que transparecem inquietação. Essa *mise en scène* traz bastantes significações, com a jovem vestindo um cardigã verde claro (do broto), que vai representar o desabrochar da vida, ou seja, a juventude. Segundo Pastoureau (1997, p. 158 e 159), esse tom vai simbolizar também o destino e a esperança, que estão à porta de Amélie.

No decorrer da tomada, o vizinho de Amélie liga para ela e pede para ir até o quarto assistir a filmagem que ele fez (fig.33). Na composição da cena aparece centralizada a TV, em torno dela há luzes de velas e Amélie posicionada de joelhos, como se estivesse em um altar a ouvir as revelações de um santo.

Figura 33 – Fotograma do filme *O fabuloso destino de Amélie Poulain* (2001)



Fonte: capturada do filme (01h51’42”)

De acordo com Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 567 e 570), luzes simbolizam os valores complementares ou alternantes de uma evolução, além disso, na tradição cristã elas representam a vida, a salvação e a felicidade dadas por Deus. No entanto, essa atmosfera é criada para trazer significação a um momento importante e decisivo para a jovem, que lhe dará vida e felicidade.

Dufayel:

Minha pequena Amélie ... desde a infância, me acostumei a ficar fora, ali, onde outros não podiam me alcançar. Eu sei que é exatamente o mesmo para você. A única diferença é que você não tem ossos de vidro. Você pode correr o risco de sofrer, não vai quebrar em mil pedaços.

No entanto, se você perder essa chance, com o tempo, seu coração ficará tão seco e quebradiço quanto meu esqueleto. Então, vá em frente, pelo amor de Deus!

(JEUNET & LAURANT, 2001, p.141-142, tradução nossa).

No vídeo Dufayel faz uma analogia entre o medo de Amélie se ferir e os seus “ossos de vidro”, que em verdade é uma mensagem que o próprio cineasta dá para o espectador. Jean-Pierre Jeunet, em entrevista, afirmou que levou um bom tempo para achar o tema central do filme, mas conseguiu se decidir depois de ver um deficiente físico ajudando outros nas ruas de Paris, então ele teve a ideia de falar sobre “[...] alguém que ajudou os outros porque sua vida estava estragada”. Ele sentiu que essa era uma boa ideia e trouxe-a para o filme: “Eu vi uma ideia forte lá. E eu pensei que poderia levar uma garota jovem e bonita, mas tão introvertida que ela também seria de alguma forma deficiente. Percebi que havia encontrado meu tema” (JEUNET, 2014, n.p.).

Na trama, depois de seguir o conselho de seu vizinho, a jovem abre a porta para Nino e delicadamente o beija. A porta é concebida como um local de passagem e acesso. Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 736) afirmam que o ato de abrir a porta e atravessá-la representa o mudar de nível, de meio, de centro, de vida. Ao abrir a porta a protagonista abre também o seu coração e as cenas mudam da cor avermelhada para amarelada. Desde a tomada em que os dois aparecem deitados na cama até a última imagem são utilizados filtros amarelos na fotografia fílmica. Esse recurso traz uma significação para a obra, pois, a cor do sol e da alegria dialoga com o resultado positivo e otimista do capítulo final.

Assim, Amélie toma as rédeas do seu destino e também as personagens que a rodeia. O poeta fracassado se sente feliz ao ver uma frase sua pichada em uma das ruas; Bretodeau aparece feliz com o seu neto; o velho pintor surge reproduzindo novamente a pintura de

Renoir, com a diferença que agora ele ousa mais e utiliza um estilo mais próprio para as pinceladas; o pai de Amélie resolve viajar e conhecer o mundo; e o narrador em *off* finaliza o filme da mesma maneira que começou, descrevendo particularidades do cotidiano da cidade.

Nas cenas amareladas do final, Amélie e Nino são exibidos ao estilo das pinturas de Juarez Machado: percorrendo em cima de uma motocicleta as ruas de *Montmartre*, onde aparecem enquadrados de forma simétrica, em planos abertos e em perspectivas, que às vezes oscilam entre closes para mostrar suas brincadeiras, sorrisos e felicidade.

Como foi possível perceber, esse capítulo ressaltou cenas bastante simbólicas para se concluir a temática, como a morte da mãe de Amélie, o achado da caixinha no momento do noticiário da morte da princesa Diana e cenas nas quais Amélie e Dufayel trocam mensagens em vídeos. Foi visto como a narrativa se iniciou: um pedido de vida e a presença da morte, bem como a descoberta da caixinha que dá início a saga da personagem em busca de seu destino. Esse é um objeto que abriu os caminhos para a jovem à procura da felicidade, contudo, sua procura precisou partir de dentro dela mesma.

Apesar da morte ser algo inerente ao ser humano, a temática mostrou que não importa qual seja sua tragédia pessoal, é preciso saber aproveitar o tempo e as pessoas a sua volta. Amélie, por exemplo, teve seu destino alterado a partir do momento em que se propôs a ajudar aos outros. As mensagens que Jeunet (2001) embutiu em sua obra, de “aproveitar a vida enquanto o instante existe”, são questões filosóficas que nos lembram a expressão *Carpe Diem*. Nota-se com essas cenas que a escolha artística consciente emite significados concretos à narrativa empregando na estrutura fílmica conceitos e ideias que prendem a atenção e o espírito do espectador.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pesquisa objetivou mostrar a composição do universo visual do filme *O fabuloso destino de Amélie Poulain* (2001) evidenciando as ideias mais pertinentes que transpassaram a narrativa e que, através da repetição, formou motivos visuais fortes capazes de forjar padrões de cores que, a exemplo do verde e do vermelho, metaforizaram conceitos relacionados à morte e à vida.

De igual modo, evidenciaram-se também as pinturas que apareceram no cenário, as quais enriqueceram o filme tanto no plano estético quanto na construção de sentido dentro da *mise en scène*. Merece menção a homenagem que Jeunet (2001) fez ao impressionismo ao resgatar na película a tela de Renoir. Essa ação reitera as afirmações de Aumont (1995b) quando este observa a forma de trabalhar dos cineastas-autores, que se inspiram nos pintores de vanguarda e trazem para suas obras o objeto de sua paixão. Assim como a de Renoir, no geral, a maioria das pinturas que fizeram parte do cenário da obra fílmica analisada contribuiu significativa e criativamente para o contexto formal fílmico.

Ao analisar as conotações simbólicas distribuídas na estrutura do filme foi necessário observar a constituição da imagem cinematográfica e fazer um estudo interdisciplinar que associasse, por exemplo, o estudo da cor nos seus aspectos físicos e psicológicos para discutir a contribuição que trouxe para a estética e a significação das cenas. Dessa maneira, ficou evidente que as cores empregadas por Jeunet (2001) possuíam além de beleza, sentidos.

O estudo da montagem e da *mise en scène*, bem como o estudo dos movimentos de câmera e outros recursos, tornaram-se indispensáveis para se compreender a estilística do cineasta. A partir desses conhecimentos, a análise fílmica mostrou como a forma da película costurou e desenvolveu a narrativa compondo um todo que trouxe a noção central da obra. No entanto, para um real entendimento disso, se fez necessário observar as entrelinhas da trama para compreender como Jeunet (2001) inseriu mensagens referentes à busca da felicidade por meio de analogias e metáforas que fizessem o espectador despertar para valores contemporâneos referentes às relações sociais.

Por certo, a protagonista Amélie Poulain se apresentou como uma espécie de avatar para Jean-Pierre Jeunet (2001), pois, foi através dela que ele externalizou sua visão de mundo e imprimiu na textura fílmica uma rica carga filosófica e cultural, trabalhando de forma

dinâmica e criativa a metalinguagem cinematográfica. Vê-se, com isso, que no filme a preocupação do cineasta não foi apenas transmitir o tema, mas, o padrão que ele criou para isso. Ele utilizou da forma e da cor para capturar universalidades que trouxessem significações para o particular do espectador e foi nessa conjuntura que a organização da obra se fez singular. Nas palavras de Bordwell (2014, p. 104), esses filmes são preciosos porque eles nos conduzem a refletir sobre o que nós acreditamos saber sobre a forma cinematográfica. Logo, Jeunet (2001) trouxe uma variedade de composição construindo um jogo de representações que teceram a poética do filme.

Enfim, *O fabuloso destino de Amélie Poulain* (2001), de forma metafórica, ilustrou a morte sempre à espreita. O falecimento precoce de Amandite Poulain e da princesa Diana mostraram que a vida é um sopro, o tempo passa rápido e é preciso viver intensamente os momentos. Contudo, apesar do destino humano, a vida flui de forma colorida quando a pessoa se dispõe a valorizar os pequenos prazeres da vida, pois, são destas pequenas alegrias que a felicidade é feita. E não importa a tragédia pessoal de cada um, a vida ganha outro significado quando se está disposto a doar-se.

É importante destacar que os objetivos desta pesquisa se concretizaram. Nela, foi possível, através da observação detalhada do universo visual fílmico, depreender assuntos referentes à morte e à vida, os quais se revelaram como processos naturais que conduzem o homem a uma renovação, a um renascimento. Além disso, foi passada aos espectadores uma mensagem positiva que conseguiu, através de luz e cores, tornar os aspectos simbólicos, estéticos e temáticos, empregados na trama, compreensíveis.

REFERÊNCIAS

- ALBERT Steeman Productions. Bruno Delbonnel. **IEC Internet Encyclopedia of Cinematographers**. Holanda, c1998-2021. Disponível em: <<https://www.cinematographers.nl/PaginasDoPh/delbonnel.htm>>. Acesso em 28 dez. 2020.
- ALLON, Fábio. **Arquiteturas fílmicas**. Curitiba, Encrenca, 2016.
- ANDREW, James Dudley. **As principais teorias do cinema**: uma introdução. Rio de Janeiro, Zahar, 1976.
- AUMONT, Jacques. **A estética do Filme**. São Paulo, Papirus, 1995a.
- _____. **A imagem**. Campinas, Papirus, 2011.
- _____. **As teorias dos Cineastas**. Campinas, Papirus, 2004.
- _____. **La couleur em cinema**. Paris, Mazzotta/Cinémathèque française, 1995b.
- _____. **O olho interminável**: cinema e pintura. Tradução Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo, Cosac e Naify, 2004.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **A análise do filme**. Lisboa, Texto e Grafia, 2013.
- BADIOU, Alain. **Pequeno manual de inestética**. São Paulo, Estação Liberdade, 2002.
- BAZIN, André. **O que é o cinema?** São Paulo, Cosac Naify, 2014.
- BELLANTONI, Patti. **If It's Purple, Someone's Gonna Die**: The Power of Color in Visual Storytelling. USA: Focal Press, 2005. E-Book. Disponível em: <<https://www.sciencedirect.com/book/9780240806884/if-its-purple-someones-gonna-die>>. Acesso em: 28 out. 2017.
- BERTHOMÉ, Jean-Pierre. **La couleur au cinema**. Université Rennes 2, 2007. Disponível em: <https://www.canal-u.tv/video/universite_rennes_2_crea_cim/la_couleur_au_cinema.14539>. Acesso em: 04 dez. 2017.

BETTELHEIM, Bruno. **A psicanálise dos contos de fadas**. 24. ed. São Paulo, Paz e Terra, 2010.

BOGGS, Joseph M.; PETRIE, Dennis W. **The art of watching films**. New York, Mc Gran Hill, 2008.

BORDWELL, David. **Figuras traçadas na luz: A encenação no cinema**. Campinas, SP, Papirus, 2008.

BORDWELL, David; TOMPSON, kristin. **L'Art du Film**. Une introduction. 3^{édition} française. Paris: De boeck. 2014. E-Book. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=UmIEDgAAQBAJ&pg=PA97&hl=pt-BR&source=gbs_toc_r&cad=4#v=onepage&q&f=false>. Acesso em: 30 jan 2020.

BRITO, João Batista de. **Imagens Amadas: Ensaio de crítica e teoria do cinema**. São Paulo, Ateliê Editorial, 1995.

CEIA, Carlos de. **Alegoria**. E-Dicionário de termos literários, 2009. Disponível em: <<https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/alegoria/>>. Acesso em: 15 mai 2020.

CHEVALIER, Jean; GHERBERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**. Trad. Vera da Costa e Silva [et all]. Rio de Janeiro, José Olympio, 2009.

COELHO, Nelly Novaes. **O conto de fadas: símbolos mitos arquétipos**. São Paulo, DCL, 2003.

COSTA, Maria Helena Braga e Vaz da. **Cores & Filmes: um estudo da cor no cinema**. Curitiba, CRV, 2011.

CUMMING, Robert. **Para entender a arte**. Tradução: Isa Mara Lando. São Paulo, Ática, 1996.

D'ALAMA, Luna. Quadros de pintor brasileiro inspiraram cores vibrantes de "Amélie Poulain". **UOL**, São Paulo, 21 de mai. de 2015. Filmes. Disponível em: <<https://cinema.uol.com.br/noticias/redacao/2015/05/21/quadros-de-pintor-brasileiro-inspiraram-cores-vibrantes-de-amelie-poulain.htm?cmpid>>. Acesso em: 17 set 2019.

DÄLLENBACH, Lucien. **The Mirror in the Text**. Chicago: The University of Chicago Press, 1989. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/document/363685700/The-Mirror-in-the-Text>>. Acesso em: 18 fev. 2020.

_____. Intertexto e autotexto. **Revista de teoria e análise literária**. Coimbra, Almedina, nº 27, 1979.

_____. **Le récit spéculaire**. Essai sur la mise en abyme, Paris, Seuil, 1977.

DAULTE, François. **Auguste Renoir**. São Paulo, Editor Três, 1973.

DELBONNEL, Bruno. Making of: um olhar sobre Amélie Poulain. Depoimento. In: **O fabuloso destino de Amélie Poulain**. Direção: Jean-Pierre Jeunet. França: Imagem Filmes, 2001. DVD (122 min), colorido.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e Repetição**. Tradução Luiz Orlandi & Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal. E-Book. Disponível em pdf: <http://www.mediafire.com/file/8cq8dei3rohcv/DELEUZE%252C_Gilles._Diferen%25C3%25A7a_e_repeti%25C3%25A7%25C3%25A3o.pdf/file>. Acesso em: 27 de maio de 2020.

DICIONÁRIO de nomes próprios. **Significado do nome Herbert**. c2008. Disponível em: <<https://www.dicionariodenomesproprios.com.br/herbert/>>. Acesso em: 22 mai 2020.

DIENER, Patrick. Tela e tinta no cinema de Jean-Pierre Jeunet. **Sessões do Imaginário**. Ano XVII, nº 27, 2012. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/famecos/article/view/9972>>. Acesso em: 04 nov 2019.

DIENER, Patrick. Repetição Mise-en-abyme. **O Efeito de Duplicação Aplicado em Videoclipes de Michael Gondry**. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, Caxias do Sul: 2010. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2010/resumos/R5-1871-1.pdf>>.

ECO, Umberto: **Semiótica e Filosofia da Linguagem**. São Paulo, Ática, 1991.

EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. São Paulo: Zahar, 2002a.

_____. **O sentido do filme**. São Paulo: Zahar, 2002b.

EZEQUIEL, Máira Cínthya N. **Entre Cinema e Pintura: O realismo plástico de Stanley Kubrick em Barry Lyndon**. Pontifica Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2007. Disponível

em:<<https://sapientia.pucsp.br/bitstream/handle/4858/1/Maira%20Cinthya%20Nascimento%20Ezequiel.pdf>>. Acesso em: 20 fev. 2020.

FERRARI, Juliana Spinelli. **Mecanismos de Defesa**. Brasil Escola. Disponível em: <<https://brasilecola.uol.com.br/psicologia/mecanismos-defesa.htm>>. Acesso em 18 de agosto de 2020.

FIDALGO, António; GRADIM, Anabela. **Manual de Semiótica**. UBI – Portugal, 2005. Disponível em:< <http://www.bocc.ubi.pt/pag/fidalgo-antonio-manual-semiotica-2005.pdf>>. Acesso em: 09 mai. 2020.

GENNET, Arnold van. **Os ritos de passagem**. Editora Vozes, Petrópolis, 2011. E-Book. Disponível em:<https://www.passeidireto.com/arquivo/36388550/van-gennep-os-ritos-de-passage-pdf>. Acesso em: 30 jan. 2021.

GOMBRICH, Ernest H. **Arte e Ilusão**: um estudo da psicologia da representação pictórica. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

GUSTAVO. Obras inquietas 58. **Autorretrato com Morte Tocando Violino** (1872), Arnold Böcklin. *Artrianon*, 2018. Disponível em:<<https://artrianon.com/2018/04/01/obras-inquietas-58-autoretrato-com-morte-tocando-violino-1872-arnold-bocklin/>>. Acesso em: 30 nov. 2019.

HAMEL, Jean-François. **Lorsque le récit devient autoréflexif**: Mises en abyme. *Ciné-Bulles*, vol. 29, número 4, automne 2011. Disponível em: <<https://id.erudit.org/iderudit/64979ac>>. Acesso em: 12 dez. 2019. P.48–51.

HELLER, Eva. **A psicologia da cor**: como as cores afetam a emoção e a razão. Múnick, Gustavo Gilli, 2012.

HYDE, Lewis. **A dádiva**. Como o espírito criador transforma o mundo. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira. 2010.

JACOBI, Jolande. **Complexo, arquétipo, símbolo na Psicologia de C. G. Jung**. 10 ed. São Paulo, Cultrix, 1995.

JEUNET, Jean-Pierre. **Amélie c'est moi!** [Entrevista concedida a] Helen BARLOW. *PGlobal*, 20. Disponível em:< <https://www.publico.pt/2001/12/14/jornal/amelie-cest-moi-165342>>. Acesso em 09 jul. 2020.

_____. **Le travail d'une vie**: Jean-Pierre Jeunet, réalisateur du «Fabuleux Destin d'Amélie Poulain». [Entrevista concedida a] Gabriel Joseph-Dezaize, Harvard Business Review, France. Le Magazine Carrière. 2014. Disponível em: <<https://www.hbrfrance.fr/magazine/2014/05/2241-le-travail-dune-vie-jean-pierre-jeunet-realisateur-du-fabuleux-destin-damelie-poulain>>. Acesso em: 22 jun. 2020.

JEUNET, Jean-Pierre; LAURANT, Guillaume. **Scénars Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain**. Paris: Éditions LettMotif. 2001. Disponível em: < <https://www.edition-lettmotif.com/produit/le-fabuleux-destin-damelie-poulain/>>. Acesso em: 03 mai 2020.

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. São Paulo, Papirus, 2010.

JUNG, C. G. **O homem e seus símbolos**. Tradução de Maria Lúcia Pinho. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1993.

LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. **Metáforas da vida cotidiana**. São Paulo, educ/Mercado das Letras, 2002.

LIMA, Elisangela. **Cores quentes Cores frias**. Pinterest, 2015. Disponível em:<<https://www.pinterest.com/pin/402227810447333425/>>. Acesso em: 18 jul. 2019.

LIMOGES, Jean-Marc. **Mise en abyme et réflexivité dans le cinéma contemporain**: Pour une distinction de termes trop souvent confondus. Québec: Université Laval, 2008. Disponível em:< <http://french.chass.utoronto.ca/SESDEF/miroir/limoges.pdf>>. Acesso em: 28 mai, 2020.

MACHADO, Arlindo. **O vídeo e sua linguagem**. Dossiê: revista USP. No. 16, dez/jan/fev. São Paulo: EDUSP, 992 / 1993. Disponível em:<<http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/25681/27418>>. Acesso em: 18 fev. 2019.

MACHADO, Juarez. **Eu sou o próprio espetáculo**. [Entrevista concedida a] Camilo Soares. Revista Contingente. Paris, ano V. nº 56, ago. 2005. Disponível em: < <http://www.revistacontinente.com.br/edicoes-anteriores/2005>>. Acesso em 17/06/2018>. Acesso em: 20 abr. 2019.

MARTINS, Fernanda. **Impressionismo francês**. In: MASCARELLO, F. (Org.) História do cinema mundial. Campinas, Papirus, 2006. pp. 89-107.

METZ, Christian. **Linguagem e Cinema**. São Paulo, Perspectiva, 1980.

_____. **A significação no cinema.** São Paulo, Perspectiva, 1977.

MORIN, Edgar. **O cinema ou o homem imaginário.** Lisboa, Moraes Editores, 1970a.

_____. **O homem e a morte.** 2. Ed. Mem Martins: Europa-América, 1970b. E-Book. Disponível em: <<https://www.passeidireto.com/arquivo/22386597/edgar-morin-o-homem-e-a-morte>>. Acesso em: 30 jan. 2021.

MOURA, Edgar. **Da Cor.** Santa Catarina, Iphoto Editora, 2016.

NOTRE dame de paris. **Le Portail de la Vierge.** Disponível em: <<https://www.notredamedeparis.fr/decouvrir/architecture/le-portail-de-la-vierge/>>. Acesso em: 01 jun. 2020.

OXFORDLANGUAGES. **Leimotiv.** Oxford University Press, 2021. Disponível em: <<https://www.google.com/search?q=leimotiv&oq=leimotiv&aqs=chrome..69i57j0i10i433j0i10l8.6029j1j4&sourceid=chrome&ie=UTF-8>>. Acesso em: 19 jan. 2021.

PASTOUREAU, Michel. **Dicionário das cores do nosso tempo.** Simbólica e sociedade. Lisboa, Editorial Estampa. 1997.

PEDROSA, Israel. **Da cor a cor inexistente.** 10 ed. Rio de Janeiro, Senac Nacional, 2009.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica.** 3.ed. São Paulo, Perspectiva, 1998.

ROCKENBACH, Fábio Luís. **Como realizar uma análise fílmica?** Revista Moviement, 2017. Disponível em: <<https://revistamovement.net/como-fazer-uma-analise-filmica-96f1e7e6cc74>>. Acesso em 17 jun. 2019.

SALLA, Fernanda. **O que são fractais?** Super Interessante, 2011. Disponível em: <<https://super.abril.com.br/mundo-estranho/o-que-sao-fractais/>>. Acesso em: 16 jan. 2021.

SANTAELLA, Lucia; NÖTH, Winfried. **Imagem: cognição, semiótica, mídia.** São Paulo, Iluminuras, 2012.

SANTOS, Gládis. Juarez Machado. Slideshare, 2008. Disponível em: <<https://pt.slideshare.net/gladislsantos/juarez-machado>>. Acesso em: 17 set. 2019.

SHUTTERSTOCK. **Magia audiovisual: 4 maneiras pelas quais a paleta de cores pode transformar seu trabalho.** 2014. Disponível em: <<https://www.shutterstock.com/pt/blog/magia-audiovisual-4-manieras-nas-quais-a-paleta-de-cores-pode-transformar-seu-trabalho>> Acesso em: 10 set. 2019.

MICHAEL sowa reproductions & prints [s.d.]. **Art.com.** Disponível em: <<https://www.art.com/gallery/id--a25256/michael-sowa-posters.htm>>. Acesso em: 20 jul. 2019.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica.** São Paulo, Perspectiva, 2012.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência.** São Paulo, Paz e Terra, 2005.

VANOYE, Francis; GOLLOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica.** Tradução de Marina Appenzeller. 7ªed. Campinas, Papirus, 2013.

Filmografia

O FABULOSO destino de Amélie Poulain. Direção: Jean-Pierre Jeunet. França: Imagem Filmes, 2001. DVD (122 min), colorido.