

**UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ
COORDENAÇÃO DE PÓS-GRADUAÇÃO LATO SENSU
ESPECIALIZAÇÃO EM NARRATIVAS VISUAIS**

PATRÍCIA KOWALESKI

**AS REFERÊNCIAS VISUAIS NA NARRATIVA CINEMATOGRAFICA:
ANÁLISE FÍLMICA DE O FABULOSO DESTINO DE AMELIE POULAIN**

MONOGRAFIA

CURITIBA

2018

PATRÍCIA KOWALESKI

**AS REFERÊNCIAS VISUAIS NA NARRATIVA CINEMATOGRAFICA:
ANÁLISE FÍLMICA DE O FABULOSO DESTINO DE AMELIE POULAIN**

Monografia apresentada como requisito parcial à obtenção do título de Especialista em Narrativas Visuais, da Coordenação de Pós-graduação Lato Sensu, da Universidade Tecnológica Federal do Paraná.

Orientadora: Prof^a. Ma. Carolina Daros

CURITIBA

2018

TERMO DE APROVAÇÃO

AS REFERÊNCIAS VISUAIS NA NARRATIVA CINEMATOGRAFICA: ANÁLISE FÍLMICA DE O FABULOSO DESTINO DE AMELIE POULAIN

por

PATRÍCIA KOWALESKI

Monografia apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Especialista em Narrativas Visuais pelo Curso de Especialização em Narrativas Visuais do Departamento Acadêmico de Desenho Industrial da Universidade Tecnológica Federal do Paraná. A banca examinadora considerou o trabalho aprovado.

Prof^a. Ma. Carolina Daros (UTFPR) – Orientadora

Prof. Dr. Ismael Scheffler (UTFPR)

Prof. Dr. Professor. Rodrigo André da Costa Graça (UTFPR)

Curitiba, agosto de 2018.

**A FOLHA DE APROVAÇÃO ASSINADA
ENCONTRA-SE NA COORDENAÇÃO DO CURSO**

Ao amigo José Guilherme (In
Memorian) cuja vida tão breve não
passou da introdução.

AGRADECIMENTOS

Agradecer é admitir que nenhuma conquista é solitária. E nesse ponto sou abastada. Há muitos que compartilharam desta realização comigo.

Agradeço à Deus, força maior sempre alinhavando meus passos.

Agradeço à minha família formada essencialmente por mulheres de aço e flores. À minha mãe Salete Kowaleski e irmã Carla Kowaleski por sempre receberem primeiro os espinhos do caminho para que nele eu caminhasse com menor esforço e por sempre apoiarem e possibilitarem que essas minhas escolhas se concretizem.

Às amigas Fernanda Rocha e Bárbara Lima pela amizade constante ao longo de muitos anos e acompanharem cada passo desse processo. Também minha especial gratidão à Priscilla Prueter, além de amiga foi grande incentivadora e por diversas vezes minha mentora no universo acadêmico, me mostrando que insistir diante das dificuldades encontradas também é parte do processo de aprendizagem.

À minha ex-diretora e amiga Claudia Wasilewski pelo suporte financeiro, logístico e humano e também pela empatia com minhas eventuais dificuldades em conciliar trabalho e estudo.

Aos colegas de trabalho e gestores que não participaram do início do processo, mas incentivaram o esforço final das últimas semanas.

Aos colegas, professores e coordenadores do curso que abriram pra mim novas janelas de conhecimento.

E por último, e de suma importância, à orientadora Prof^a. Ma. Carolina Daros que em meio à minha desorientação soube dar um norte, aceitar o meu tempo de aprendizado e lentidão no processo de escrita desse trabalho e que a cada aula e orientação ganhou meu respeito e admiração fazendo jus ao título de professora que carrega, com todos os desafios que ele implica.

Gratidão talvez seja isso: reconhecer aqueles que nos engrandecem.

“São tempos difíceis para os
sonhadores”

*O Fabuloso Destino
de Amélie Poulain*

RESUMO

KOWALESKI, Patrícia. **As referências visuais na narrativa cinematográfica:** análise fílmica de O Fabuloso Destino de Amélie Poulain. 2018. 39 folhas. Monografia (Especialização em Narrativas Visuais) – Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Curitiba, 2018.

Este trabalho teve por objetivo relacionar como as referências visuais contribuem com a construção de narrativas por meio de análise do filme francês O Fabuloso Destino de Amélie Poulain. O estudo se caracteriza como exploratório e de abordagem qualitativa. A pesquisa foi dividida em duas etapas: revisão de literatura e análise do objeto. A primeira etapa consistiu na revisão de literatura narrativa, constituída principalmente de livros e artigos científicos. A segunda etapa implicou nos seguintes procedimentos: seleção das sequências do filme e a análise descritiva. Para a análise fílmica optou-se pela metodologia sugerida por Penafria. Por meio da análise constatou-se que a obra é muito robusta, e portanto contemplou uma pequena parte. Entre os elementos analisados, a cor se destacou como elemento central e fator decisivo na ambientação do espectador. Também foi possível identificar as influências de alguns movimentos cinematográficos franceses.

Palavras-chave: Estética. Cinema francês. Narrativas visuais.

ABSTRACT

KOWALESKI, Patrícia. **The visual references in the cinematographic narrative:** film analysis of The Fabulous Destiny of Amélie Poulain. 2018. 39 pages. Research Monograph (Visual Narratives Specialization Course) – Federal University of Technology - Paraná. Curitiba, 2018.

The purpose of this study is to discuss how the visual references contribute to the construction of narratives through analysis of the French film The Fabulous Destiny of Amélie Poulain. The study characterizes as an exploratory qualitative approach. The research was divided into two stages: literature review and object analysis. The first stage consisted of a review of narrative literature, mainly composed of books and scientific articles. The second stage involved the following procedures: selection of the film sequences and descriptive analysis. For the film analysis we opted for the methodology suggested by Penafria. Through the analysis it was verified that the work is very robust, and therefore contemplated a small part. Among the analyzed elements, the color stood out as a central element and decisive factor in the spectator's atmosphere. It was also possible to identify the influences of some French cinematographic movements.

Keywords: Aesthetics. French Cinema. Visual Narrative.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1 – TIPOS DE PLANOS	22
FIGURA 2 – <i>CLOSE UP</i> E PLANO DETALHE.....	29
FIGURA 3 – ÂNGULO BAIXO E ÂNGULO ALTO.....	29
FIGURA 4 – PONTO VISTA.....	30
FIGURA 5 – PERSONAGENS SE DIRIGINDO À CÂMERA	30
FIGURA 6 – MUDANÇA DE ESTAÇÃO SUGERINDO PASSAGEM DE TEMPO	31
FIGURA 7 – À ESQUERDA PLANO ORIGINAL, À DIREITA PLANO APÓS TRATAMENTO DE COR.....	31
FIGURA 8 – À ESQUERDA QUADRO DE JUAREZ MACHADO E À DIREITA.....	32
FIGURA 9 – DETALHES EM VERMELHO NO BRINCO E NOS MORANGOS.....	32
FIGURA 10 – COR VERMELHA EM DESTAQUE NAS CENAS.....	32
FIGURA 11 – CORES DO FIGURINO ASSOCIADAS ÀS CARACTERÍSTICAS DO S PERSONAGENS	33
FIGURA 12 – CEGO AJUDADO POR AMÉLIE	33

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	10
1.1 PROCEDIMENTO DE PESQUISA.....	12
2 CINEMA NA FRANÇA	13
2.1 IMPRESSIONISMO FRANCÊS.....	13
2.2 NOUVELLE VAGUE	15
2.3 CINÉMA DU LOOK.....	17
3 O CONCEITO DE ESTÉTICA.....	19
3.1 ELEMENTOS ESTÉTICOS CINEMATOGRAFICOS.....	20
3.1.1 Cor.....	20
3.1.2 Montagem.....	21
3.1.3 Plano e enquadramento.....	21
3.2 MÉTODO DE ANÁLISE	22
4 ANÁLISE E DISCUSSÕES.....	24
4.1 O DIRETOR JEAN-PIERRE JEUNET.....	25
4.2 A HISTÓRIA.....	27
4.3 ANÁLISE FÍLMICA.....	28
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	35
REFERÊNCIAS.....	36

1 INTRODUÇÃO

A narrativa pode ser entendida como uma oposição ao “mundo real”, pois diferente do mundo, tem começo e fim (LAFFAY, 1964 *apud* GAUDREAULT e JOST, 2009, p.32). Além disso, a narrativa “possui uma trama lógica” e o “cinema conta na mesma medida que representa” enquanto o mundo apenas é (LAFFAY, 1964 *apud* GAUDREAULT e JOST, 2009, p.26). Gaudreault e Jost (2009) complementam esse conceito afirmando que a oposição ao “mundo real” se dá porque a narrativa forma um todo, portanto, mesmo escolhendo um extrato da vida de alguém para narrar, este trecho terá um ponto de partida e um desfecho.

Entretanto, nem sempre o cinema esteve atrelado a uma narrativa, isto é, a contar uma história. Em sua concepção inicial, servia apenas como registro visual da realidade: uma resposta ao desejo humano de reproduzir imagens em movimento. De tal forma, o cinema não é fruto do trabalho de um único inventor e sim resultado das pesquisas de vários inventores na busca pela reprodução de imagens em movimento e de outros avanços em relação à fotografia que tornaram tal invenção possível (COSTA, 2012).

Com a invenção do cinematógrafo¹, os franceses Auguste e Louis Lumière estão entre os pioneiros a tornar tal desejo possível exibindo os primeiros filmes da história: *A Chegada do Trem na Estação*² (1895) e *A Saída da Fábrica Lumière*³ (1895). Segundo Martin (2005), mesmo sem a intenção de produzir uma obra artística, os irmãos acabaram produzindo filmes fotogênicos e o “caráter quase mágico da imagem fílmica” já era evidente em ambos. Com os filmes cheios de trucagens de George Méliès advindas de sua experiência no teatro, o primeiro cinema passa a transitar entre a documentação da realidade e a ficção, sem nenhuma de convenção de linguagem estabelecida.

De caráter popular em sua concepção, o status do cinema enquanto arte foi adquirido muito tempo depois de sua criação. Alguns movimentos

¹ Similar à invenção de Thomas Edson denominada “Kinetoscópio”, o cinematógrafo segue o mesmo princípio de captação e projeção de imagens, porém com a diferença de projetar as imagens para fora enquanto que na invenção de Thomas Edson as imagens eram vistas dentro do aparelho.

² L'Arrivée d'un Train em Garee de La Ciotat, 1895.

³ La sortie des Usines Lumière, 1895.

cinematográficos ajudaram nesse processo por intermédio da produção escrita do período. Contudo, muitos estetas ainda classificam o cinema como uma arte de síntese, afirmando que ele seria a síntese de uma ou mais artes e que forma um todo mais complexo. Suassuna (2011) sugere que o termo mais correto para classificá-lo é “Arte de Espetáculo”, assim como o teatro, a ópera e o balé. Para ele, em todas elas “está presente a narrativa de um acontecimento sucedido a personagens” (SUASSUNA, 2011, p. 343).

No entanto, Montoro e Peixoto (2012) afirmam que a necessidade de estabelecer fronteiras rígidas entre os meios artísticos, principalmente o cinema, vem sendo substituída por pensamentos de convergência. O diálogo entre as artes tem sido estimulado tanto no campo teórico quanto prático. Para Machado (2007 *apud* MONTORO e PEIXOTO, 2012) a autoafirmação por intermédio da essência de cada um dos meios não tem mais espaço na contemporaneidade, já que “limita o campo de atuação e, principalmente, suas possibilidades de renovação e reconfiguração a partir do contato com outras estéticas e dispositivos de linguagem” (MACHADO, 2007 *apud* MONTORO e PEIXOTO, 2012, p.259). Esse pensamento é corroborado pelo próprio Jeunet se considerada sua afirmação em entrevista de que a estética do filme *O Fabuloso Destino de Amélie Poulain* (2011) foi influenciada pelas telas do pintor catarinense, Juarez Machado (EZRA, 2008).

Tendo em vista essas noções híbridas que permeiam a arte contemporânea, em especial o cinema, se faz pertinente verificar os recursos que este possui para trabalhar essas referências visuais apreendidas de outros meios artísticos ou de sua própria essência bem como suas repercussões no resultado final da obra.

Desse modo, o objetivo geral deste trabalho é **relacionar as referências visuais na contribuição com a construção de narrativas** por meio de **análise do filme francês *O Fabuloso Destino de Amélie Poulain* (2011)**.

E para atender o objetivo geral são atribuídos os seguintes objetivos específicos:

1. Conceituar o termo estética bem como elencar e conceituar os elementos estéticos que serão analisados.

2. Apresentar, a partir de um recorte, movimentos cinematográficos que tiveram influência no trabalho do diretor Jean-Pierre Jeunet.

Para tanto, o próximo tópico apresenta a caracterização e os procedimentos metodológicos adotados para o presente estudo.

1.1 PROCEDIMENTO DE PESQUISA

A presente pesquisa caracteriza-se como exploratória, uma vez que permite a familiarização entre o pesquisador e o tema pesquisado por meio do aprimoramento das ideias (GIL, 2002). Quanto à abordagem, caracteriza-se como qualitativa, pois busca analisar e descrever determinado objeto (MINAYO, 2001).

Desse modo, a pesquisa foi dividida em duas etapas: (1) revisão de literatura e (2) análise do objeto.

A primeira etapa consistiu na revisão de literatura narrativa, constituída principalmente de livros e artigos científicos (GIL, 2002, CORDEIRO *et al.*, 2007). Os artigos foram identificados por meio do Google Acadêmico, a partir do uso das palavras-chave: “cinematográfica”, o “cinema francês” e a “estética”. Os principais livros utilizados são dos seguintes autores: Suassuna (2011) e Aumont (2012).

A segunda etapa implicou nos seguintes procedimentos: seleção das sequências do filme e a análise descritiva. Por falta de um método de análise fílmica consensual, optou-se pela metodologia sugerida por Penafria (2009) que está de acordo com as abordagens de análise propostas por Aumont e Marie, no livro *A Análise do Filme* (2004).

2 CINEMA NA FRANÇA

Neste capítulo se fará um breve panorama do cinema francês. Longe de ser um levantamento historiográfico, aqui serão descritos três movimentos cinematográficos que permearam a história do cinema na França. São eles o (1) impressionismo francês (1918-1930), (2) a *Nouvelle Vague* (1959-1964) e o (3) *Cinéma Du Look* (1981-1994). O cinema de vanguarda ou impressionismo francês serviu de base para os movimentos que o sucederam. A *Nouvelle Vague* trouxe novo frescor à maneira de se fazer filmes e mudou os rumos do cinema. Além disso, influenciou outros movimentos em diversos países como o *Nuevo Cine* latino-americano, o Cinema Novo brasileiro, japonês, alemão e português e o Cinema Marginal brasileiro (MANEVY, 2012). Já o movimento *Cinéma Du Look* tem influência direta no trabalho de Jean-Pierre Jeunet, diretor do filme, objeto deste estudo.

2.1 IMPRESSIONISMO FRANCÊS

O cinema francês é um dos cinemas mais importantes do mundo. A invenção do cinematógrafo pelos irmãos Lumière colocou os franceses à frente dos Estados Unidos e seu quinetoscópio inventado por Thomas Edison. Até 1915, o cinema mundial é marcado por transformações constantes e reorganizações sucessivas em sua produção, distribuição e exibição antes de adquirir uma convenção de linguagem específica (COSTA, 2012).

Na França, além dos irmãos Lumière, George Méliès também teve destaque com sua inventividade ao produzir histórias como *Cinderela* (1902) e *Viagem à Lua* (1903) que lhe renderam a alcunha de “pai dos efeitos especiais”. Esse período é conhecido como cinema de atrações em que as produções tinham o único intuito de entreter o espectador por meio de diversos artifícios para surpreendê-lo. A França era a maior distribuidora de filmes até o momento (COSTA, 2012).

Com o desencadeamento da Primeira Guerra Mundial, a produção europeia entra em crise e os Estados Unidos passam a suprir a demanda do

mercado europeu tornando-se o maior fornecedor de filmes do mercado cinematográfico mundial, posição que ocupam até hoje. É neste cenário que surge o movimento impressionista francês (MARTINS, 2012).

É importante contextualizar que neste período o cinema era considerado um espetáculo popular cujo público era composto de artesãos e trabalhadores da cidade enquanto que as classes dominantes concentravam sua atenção no teatro. Os jornais da época colaboravam com a oposição entre teatro e cinema ao rebaixar este a mero entretenimento de massa, dificultando sua ascensão ao status de arte legítima tal qual a música, a pintura, a literatura e o próprio teatro (MARTINS, 2012).

Ainda segundo Martins (2012), com a soberania dos Estados Unidos na produção cinematográfica e o contato com as obras de diretores como David W. Griffith, o cinema francês ganhou uma nova perspectiva. O poeta, dramaturgo e crítico de teatro Louis Delluc foi um dos primeiros a perceber o potencial do cinema como uma nova arte. Juntaram-se a ele os cineastas Marcel L'Herbier, Abel Gance, Germaine Dulac e Jean Epstein, todos responsáveis pela escola impressionista francesa.

Essa vanguarda cinematográfica trouxe grandes contributos para a linguagem do cinema. Suas principais características são a experimentação e a exploração visual do filme levada muitas vezes ao extremo, o que fez com que os cineastas impressionistas recebessem de maneira depreciativa a alcunha de “estetas” do cinema (MARTINS, 2012). Outras características estéticas desse movimento são as “sobreimpressões, deformações ópticas e planos subjetivos” e também a “importância dada à duração dos planos, ao enquadramento e ao ritmo de montagem” (MARTINS, 2012, p. 91). Tais características sugerem que este cinema se submetia à forma tanto quanto ao conteúdo numa mescla entre narração e visualidade.

Em linhas gerais, Martins (2012) sugere três princípios que norteiam o impressionismo francês: o acúmulo das funções de diretor e roteirista pelo cineasta o que lhe dá liberdade de criação sobre a obra, a simplificação do enredo e uma construção narrativa mais “musical” que dramática em virtude da valorização da imagem em seus aspectos afetivos, poéticos e misteriosos.

Quanto ao estilo, o impressionismo francês emplacou um jeito próprio e inovador de se fazer cinema ao mesmo tempo em que provocou rupturas com o discurso cinematográfico e narrativo convencional da época. Uma dessas rupturas é a exposição dos acontecimentos de maneira disjuntiva, isto é, não seguindo a sua ordem cronológica (MARTINS, 2012). Para seus idealizadores, o uso exclusivo de elementos cinematográficos deveria ser priorizado para contar a história. Portanto, ocuparam-se em trabalhar com a câmera e a montagem acelerada além da iluminação por meio de locações externas ou cenários modernistas. A manipulação desses recursos visava uma abordagem subjetiva enfocando o universo interior e psicológico dos personagens (BORDWELL; THOMPSON, 1994 *apud* MARTINS, 2012).

Mesmo ofuscado por outros grandes cinemas mudos como o alemão, o russo, escandinavo e italiano, e pouco estudado pelos historiadores, é preciso reconhecer que o “impressionismo francês, histórico e esteticamente significativo, engendrou uma cultura cinematográfica na França” e que “lá se acham os pioneiros de uma reflexão sobre a estética do cinema” (MARTINS, 2012, p.94). Isto se deve ao fato de que as produções escritas da época são as primeiras a refletirem o cinema enquanto arte e por este motivo são o berço da estética cinematográfica. Nas décadas seguintes, entre as décadas de 30 e 50, o impressionismo dá lugar ao surrealismo e o realismo poético.

2.2 NOUVELLE VAGUE

Com a Segunda Guerra Mundial e a ocupação militar, a França sofre novo refreamento de sua produção cinematográfica e muitos cineastas franceses optam por Hollywood para seguir com suas produções. Quando a guerra acaba, estes cineastas voltam a seu país de origem e passam a incentivar a produção nacional com intuito de limitar os filmes estrangeiros que novamente começam a tomar conta do mercado cinematográfico (SOARES, 2013). Em meados de 1950, o cinema mundial se encontra em um momento apático e os filmes hollywoodianos perdem seu caráter liberal sendo que as obras produzidas não comungam com sua época. E nesse contexto, surge a *Nouvelle Vague* influenciada pelo realismo poético francês (MANEVY, 2012).

Manevy (2012) afirma que tanto os filmes quanto a produção escrita e os cineclubes franceses desse movimento serviram de base pra a mudança na forma de fazer cinema, redefinindo os seus cânones de filmagem e o modo de compreendê-lo. Na França, isso implicou na “ruptura com o cinema de estúdio francês e, no plano da história das formas, a consciência avançada da representação” (MANEVY, 2012, p.221).

Nos primeiros filmes da *Nouvelle Vague* já é possível identificar aspectos de estilo que convergiam para evidenciar um movimento coerente. Não havia muita rigidez na aplicação de uma noção de identidade do movimento, pois muitas das obras carregavam traços diferenciados de seus autores com certa diretriz em comum (MANEVY, 2012). Um de seus aspectos relevantes é o uso de locações em Paris como cafés e *nightclubs* reais mantendo inclusive seu nome original, em oposição ao uso de cenários e estúdios. Essa mudança na produção permite um enriquecimento no material a ser editado já que há um número maior de planos e de lugares a serem exibidos. E assim como no cinema hollywoodiano, a descontinuidade se destaca na montagem (MANEVY, 2012).

Outra de suas principais características está o baixo orçamento já que a *Nouvelle Vague* defendia que o diretor tivesse total controle sobre a obra sem a interferência de estúdios e produtores. Em consequência, não havia muitos gastos com a pós-produção dos filmes (DIENER, 2013). Além disso, o movimento é sintetizador de “uma original incorporação crítica da cultura material e imaterial ao redor, da cultura atual e dos museus” (MANEVY, 2012, p.222) já que misturava estilos como a *pop art* e teatro épico, entre outros. O autor também afirma que considerar o museu e a cinemateca como espaços privilegiados para o processo criativo foi uma ideia transformadora já que até o momento o cinema era pensado em fragmentos e pautado numa linguagem sem precedentes.

Para aumentar ainda mais o material a ser montado, a concepção estética da *Nouvelle Vague* permitia, como vimos, a intromissão sem maiores desculpas, de cartelas, arquivos de filmes, programas de televisão, quadrinhos, pinturas, materiais documentais e outros registros destoantes da narrativa, do enredo ou da tonalidade da cena em curso. Não devemos esquecer que a busca da rua, no caso da *Nouvelle Vague*, tinha formação sólida dos museus. É nessa dialética entre museu e rua que nasce a *Nouvelle Vague*. (Manevy, 2012, p.245)

No que tange à narrativa, o autor destaca como características as intervenções visuais e sonoras por intermédio de artifícios como a voz *over* e o

uso de *flashbacks*. A figura do narrador é evidenciada na narrativa em oposição a filmes em que a história flui por conta própria. Já a linguagem utilizada é uma linguagem coloquial despida de formalismos e convenções (*Ibid*).

O fim da *Nouvelle Vague* no final dos anos 60 não impediu que o movimento influenciasse até hoje cineastas do mundo inteiro. Seu legado vai muito além dos movimentos que inspirou e muitas de suas características estéticas foram incorporadas por programas de televisão e comerciais de modo isolado, sendo recebidos com naturalidade pelo público.

2.3 CINÉMA DU LOOK

Inaugurado na década de 80 com o filme *Diva* (1981) de Jean-Jacques Beineix, o *Cinéma Du Look* tem como características a fuga da realidade e a crítica social, com um estilo que beira o cinema comercial. A alta tecnologia e o uso de imagens em alto contraste fazem parte da estética de seus filmes (READER, 2002 *apud* DIENER, 2011). Guimarães (2014) cita como característica típica do *Cinéma Du Look* “a estetização da ambientação cênica” que contempla “a exploração de contrastes nas texturas, da saturação cromática, da iluminação e do impacto visual” (GUIMARÃES, 2014, p. 1202).

A autora define o *Cinéma Du Look* como o movimento no qual a forma se sobressai ao conteúdo, com visual próprio “e ligado à cultura *pop* do espetáculo”. Suas influências contemplam “comerciais de televisão, videocliques, fotografias de moda, filmes de Werner Fassbinder e o novo cinema americano, além de determinadas encenações operísticas” (GUIMARÃES, 2014, p. 1218).

O surgimento do movimento é associado aos diretores Beineix, Luc Besson e Leos Carax e sinalizavam um novo rumo para o cinema francês. Tais cineastas do *Cinéma Du Look* “dedicavam-se à inovação de uma linguagem cinematográfica pós-moderna, derivada da cultura popular e influenciada pelos avanços das tecnologias” (GUIMARÃES, 2014, p.1208).

Para Reader (2002), entre os aspectos mais duradouros do movimento estão o foco na juventude e, no aspecto visual, a preocupação com cores e decoração. Como parte da fórmula de sucesso do *Cinéma Du Look*, o autor destaca a volta de um romantismo que havia perdido espaço diante do realismo

presente em obras de diretores como Tavernier e Pialat. Considerados representantes de jovens marginalizados, os diretores do *Cinéma Du Look* enfatizavam a alienação em seus personagens. Essa evasão da realidade social francesa era conseguida por meio do retorno ao passado ou de uma estetização dessa dureza. Reader (2012) afirma que o movimento não se sustentou na década de 90, mas que se há um representante dessa ostentação visual a que ele era submetido, este seria o diretor Jean-Pierre Jeunet e seu parceiro Caro por obras como o filme *Delicatessen*.

3 O CONCEITO DE ESTÉTICA

No livro *Iniciação à estética* (2011), Ariano Suassuna percorre as principais correntes filosóficas da Estética e, segundo ele, no período clássico a estética “era definida como a “Filosofia do Belo”, e o Belo era uma propriedade do objeto, propriedade que, no objeto e como modo de ser, era capturado e estudado” (SUASSUNA, 2011, p.21). O Belo era subdividido entre o Belo da Natureza e o Belo da Arte, sendo que o primeiro estava acima do segundo. O autor afirma que foi Hegel a propor a inversão dessa hierarquia por acreditar que a Beleza artística se sobrepõe a da natureza.

Influenciados por Kant, os pensadores assumem o Belo não mais como todo o campo estético, mas como uma categoria dele ao lado de outras categorias como o Trágico, o Sublime, O Gracioso, o Risível, etc. Os pensadores pós-kantianos propuseram a substituição do Belo pelo termo Estético, indicando todas as categorias citadas e o termo Estética passa de Filosofia do Belo e da Arte para Ciência do Estético (SUASSUNA, 2011).

Mesmo levando em consideração a colocação de Kainz (1952 *apud* SUASSUNA, 2011) de que definir Estética como a Ciência do Belo é não dizer nada, por ser uma definição tautológica, Suassuna (2011) afirma que definir Estética por meio do Belo implica em marginalizar uma série de grandes artistas que optaram por manifestar em seus trabalhos a Arte do Feio. Tendo em vista ainda as palavras de Bergson de que na Natureza a Beleza é encontrada por acaso enquanto que na Arte ela é procurada e realizada, o autor define a Estética como a Filosofia da Beleza em todas as suas categorias e cânones da Arte. O Belo fica restrito a um tipo raro de Beleza que se pauta na “harmonia e na medida e que é fruída serenamente” (SUASSUNA, 2011, p.25).

Em relação ao cinema, Aumont e Marie (2003) indicam que não há uma estética formada a partir dele, mas algumas questões dessa ordem foram continuamente discutidas. A primeira questão é o cinema confrontado pelas outras artes. Em virtude de sua aceitação tardia como arte, o cinema foi comparado com as demais artes ditas legítimas e a cada vez ressaltando-se uma de suas particularidades como o ritmo, o enquadramento, a fala e a cenicidade.

Outra questão diz respeito à sua especificidade estudada sob os mais diversos pontos de vista: o movimento, a mobilidade do ponto de vista, a sequencialidade e a montagem. Os autores levantam ainda duas questões que tangem à poética do cinema e à possibilidade do cinema como uma arte de massa, porém ambas não tem relevância para esse estudo.

Para efeitos de análise, serão levadas em consideração as duas primeiras questões e o termo estética estará relacionado aos métodos estilísticos que podem ser observados no filme analisado e que possibilitam a identificação de um traço comum à obra por completo.

3.1 ELEMENTOS ESTÉTICOS CINEMATOGRAFICOS

Com a finalidade de desenhar um recorte para análise, os seguintes elementos serão utilizados como parâmetro: a cor, a montagem e o plano, sendo que no último será considerado também o enquadramento.

3.1.1 Cor

Considerada um elemento fílmico não específico já que não é exclusiva do cinema, a cor quase sempre esteve atrelada ao modelo estético da pintura. Aumont e Marie (2003) afirmam que a pintura circulou no imaginário fílmico de três maneiras diferentes: a ficcionalização, a imitação e a análise. Segundo os autores, “a ausência de leis gerais e verificáveis explica a ausência quase total de reflexão teórica sobre a cor na imagem em movimento” (AUMONT e MARIE, 2003, p.63).

Das poucas abordagens sobre a cor no cinema, a maioria trata de analisar seus valores simbólicos pautadas na sensação ou emoção que provocam no espectador. Como tais valores são passíveis de mudanças conforme a cultura e a época isso dificulta a criação de uma teoria e a estética da cor no cinema fica reduzida à percepção de estilos pessoais ou efeitos de gênero (AUMONT e MARIE, 2003).

3.1.2 Montagem

Uma das características mais marcantes do cinema está na capacidade de combinação e organização; e a montagem contém tal característica, que segundo os teóricos em qualquer teoria do cinema ocupa posição central (AUMONT *et al.* 2012). Ela surge com a invenção da câmera móvel que permitiu à filmagem variações de ângulos e planos.

De maneira sucinta e técnica, Martin (2005) define montagem como a justaposição de planos num filme sujeitos a determinadas condições de ordem e duração. Segundo Mitry (1965 *apud* MARTIN, 2005), Edwin Porter foi o responsável pelo primeiro filme realmente cinematográfico pela fluidez da história, porém foi Griffith o responsável por desenvolver a linguagem fílmica ao trabalhar com montagem alternada e explorar todos os gêneros de planos. É a partir do trabalho desses dois cineastas norte-americanos que a montagem ganha sua primeira função: a montagem narrativa (CANELAS, 2010).

Para Aumont e Marie (2003) a montagem assume papéis diferentes conforme o filme. E quanto à sua função, afirmam que a montagem pode produzir efeitos sintáticos, efeitos figurais, efeitos rítmicos e efeitos plásticos.

3.1.3 Plano e enquadramento

Aumont e Marie (2003) definem plano como “qualquer segmento de filme compreendido entre duas mudanças de plano” (AUMONT e MARIE, 2003, p.230). Mas a noção de plano também pode abranger tanto o ponto de vista, o quadro e suas dimensões quanto o movimento, a duração e o ritmo em relação às demais imagens (AUMONT *et al.*, 2012).

Para a estética do cinema os autores advertem que o termo é utilizado em três diferentes contextos: tamanho do plano, plano fixo e plano em movimento e plano como unidade de duração ou unidade da montagem.

O primeiro contexto mencionado, o tamanho do plano, na verdade é o que se entende por enquadramento. Este pode ser entendido como o “conjunto do processo, mental e material, pelo qual se chega a uma imagem que contém um certo campo visto de um certo ângulo” (AUMONT e MARIE, 2003, p. 98).

Com relação às várias possibilidades de enquadramento, a figura 1 exemplifica os seguintes planos normalmente admitidos em um filme: (A) plano geral, (B) plano de conjunto, (C) plano médio, (D) plano americano, (E) plano aproximado, (F) primeiro plano, (G) *close-up* e (H) plano detalhe, este último é muito usado em *Amélie*. A questão do enquadramento “depende da instituição de um ponto de vista da câmera sobre o evento representado” (AUMONT et al., 2012, p.40).

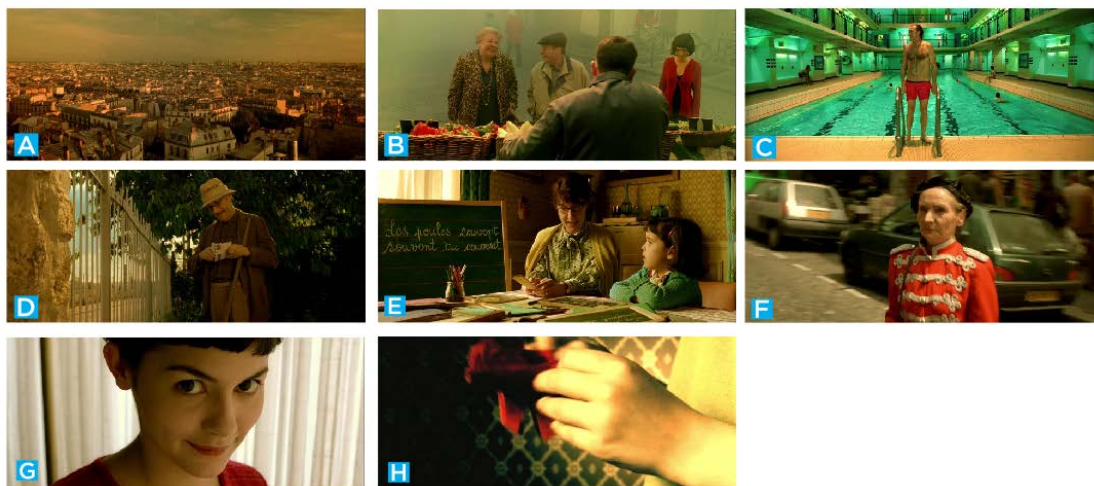


Figura 1 – Tipos de Planos
Fonte: O fabuloso destino de Amélie Poulain (2001)

3.2 MÉTODO DE ANÁLISE

Em seu livro *A Análise do Filme* (2004), os autores Aumont et al. (2004) afirmam que, assim como não há uma teoria universal do cinema, também não há um método universal de análise fílmica. No entanto, os autores sugerem alguns caminhos diversos de análise conforme o objetivo dela. Entre as possíveis abordagens sugeridas, optou-se pela *Análise da imagem e do som*, porém para efeito de recorte a análise sonora não será considerada. Segundo os autores essa abordagem exige do analista uma atitude que implica em três fatores: saber até que ponto deseja autonomizar a imagem na análise, conhecer as funções dos parâmetros visuais dentro do filme bem como suas variações históricas e que adapte um método extrafílmico de análise (AUMONT e MARIE, 2004).

Isto posto, essa análise será complementada pelo método proposto por Penafria (2009) que segundo a própria autora é indicado principalmente para análise de imagem e som. Essa abordagem pode ser considerada especificamente cinematográfica já que se concentra no espaço fílmico e em conceitos cinematográficos, nela o filme é entendido como um meio de expressão (PENAFRIA, 2009).

A autora propõe como primeira escolha do analista uma análise interna ou externa, e aqui optou-se pela análise interna em que o filme é considerado como obra individual e portador de particularidades que dizem respeito apenas a si mesmo. E quando feita a respeito de um único filme pode se levar em conta a filmografia do cineasta a fim de “identificar procedimentos presentes nos filmes, ou seja, identificar o estilo desse realizador” (PENAFRIA, 2009, p.7).

Os pontos sugeridos pela autora para análise interna são os seguintes:

- a) **Informações:** como título em português, título original, ano, país, gênero, duração, ficha técnica e tema(s) do filme.
- b) **Dinâmica da narrativa.** Decomposição do filme por partes por meio de critério predefinido e que depende do próprio filme.
- c) **Pontos de vistas.** Pode ser analisada em relação ao sentido visual/sonoro (ângulos, sons, planos), sentido narrativo (história e enredo) e sentido ideológico (mensagem em relação ao tema do filme).
- d) **Cena principal do filme.** Detectar e decompor a principal cena do filme.
- e) **Conclusões.** Este ponto será abordado no capítulo seguinte destinado a esse fim.

4 ANÁLISE E DISCUSSÕES

O *Fabuloso Destino de Amélie Poulain* é, sem dúvida, o filme que colocou o cineasta Jean-Pierre Jeunet no mapa do cinema mundial. Mesmo não sendo uma grande produção do ponto de vista orçamentário, sua repercussão nacional e internacional foi muito expressiva tornando o filme um dos maiores sucessos do cinema europeu. Lançado em 2001 (QUADRO 1), o diretor é lembrado por ele ainda que tenha se passado quase duas décadas desde sua estreia. O diretor relatou em entrevistas tratar-se de um filme muito pessoal cujo único intuito era fazer as pessoas felizes. A história do filme é simples, entretanto a combinação de elementos visuais e sonoros pensados em cada detalhe a enriquecem e prendem a atenção do espectador.

QUADRO 1 – Ficha técnica – O Fabuloso Destino de Amélie Poulain (2001)

	O Fabuloso Destino de Amélie Poulain <i>Le Fabuleux Destin d'Amélie Poulain</i> (Original)
	Diretor: Jean-Pierre Jeunet
	Roteiro: Jean-Pierre Jeunet e Guillaume Laurant
	Duração: 122 min.
	País: França
	Gênero: Comédia / Romance
	Ano: 2001
	Elenco: Artus de Penguern, Audrey Tautou, Dominique Pinon, Mathieu Kassovitz, Maurice Bénichou, Rufus, Urbain Cancelier, Yolande Moreau.
	Áudio: Francês
Legendas: Português	

Fonte: IMDB (2018)

O reconhecimento da obra não foi apenas por parte do público. O filme recebeu setenta nomeações a prêmios nacionais e internacionais das quais foi premiado em cinquenta e oito (IMDB, 2018). Para citar algumas das indicações, foram 5 categorias no Oscar e uma no Globo de Ouro, entre as quais a de Melhor Filme Estrangeiro para ambos os prêmios. Quanto às premiações, alguns dos

prêmios recebidos foram: Melhor Roteiro Original e Melhor Desenho de Produção no BAFTA (*Home of the British Academy of Film and Television Arts*) das nove categorias a que foi indicado; César de Melhor Diretor, Melhor Filme, Melhor Música Original e Melhor Direção de Arte das treze indicações recebidas e no EFA (*European Film Awards*) levou os prêmios de Melhor Filme, Melhor Diretor de Fotografia e Prêmio do Público.

A seguir serão apresentadas a sinopse do filme, uma breve filmografia de seu diretor, visando contextualizar algumas de suas escolhas visuais para compor a estética da obra, e por último a própria análise.

4.1 O DIRETOR JEAN-PIERRE JEUNET

Nascido em 1953, Jean-Pierre Jeunet é um diretor, produtor e escritor francês da cidade de Roanne. Nunca frequentou uma faculdade de cinema, todo seu conhecimento na área é autodidata e de sua experiência na publicidade, dirigindo comerciais de TV, e clipes musicais, em seus primeiros anos de trabalho. Sua carreira é pautada por diversas parcerias colaborativas, entre esses colaboradores destaca-se o ilustrador e artista gráfico Marc Caro, que conheceu em festival de animação na década 70 (EZRA,2008).

Dessa parceria, nasceram os primeiros trabalhos de Jeunet em sua trajetória cinematográfica: o curta-metragem *L'évasion* (1978) e o curta de animação premiado com o César de melhor curta-metragem, *Le Manège* (1980). Juntos, os dois ainda produziram o bem-sucedido *Le bunker de la dernière rafale* (1981), curta de ficção científica. Segundo Jeunet, em entrevista transcrita por Ezra (2008), os dois não tinham nem o equipamento para filmar e tiveram que aprender tudo fazendo eles mesmos, desde os figurinos e cenários até os *storyboards*. A pré-produção lhes custou cerca de um ano de dedicação, porém lhes rendeu muitos prêmios em festivais de cinema franceses (EZRA,2008).

Jeunet ainda produziu mais dois curtas sozinho: *Pas de repos pour Billy Brakko* (1984) e *Things I Like, Things I Don't Like* (1989). Neste último, o personagem interpretado pelo ator Dominique Pinon fala das coisas que gosta e não gosta. Este trabalho garantiu a Jeunet seu segundo prêmio César. Na década de 90, o cineasta estabeleceu novamente parceria com Caro em duas

obras. A primeira foi *Delicatessen* (1991), seu primeiro longa-metragem e muito bem recebido pelos fãs de cinema, inclusive fora da França onde ganhou o status de filme *cult*. Também foi premiado com quatro Césares e levou o prêmio de melhor diretor estreante (EZRA,2008).

A segunda parceria foi *Cité des enfants perdus* (1995), um filme tão à frente do seu tempo do ponto de vista tecnológico que os *softwares* de efeitos especiais utilizados foram desenvolvidos especialmente pra ele. Entretanto, não teve o mesmo impacto do primeiro filme, mas sua fama internacional foi garantida pelo ator americano Ron Perlman no papel principal. Em 1997, o diretor teve sua primeira experiência em Hollywood ao filmar *Alien Resurrection*, porém não abriu mão de compor sua equipe apenas com atores e técnicos franceses (EZRA,2008).

Pouco tempo depois, ele retorna à França para produzir *Le Fabuleux Destin de Amélie Poulain* (2001), objeto de estudo desse trabalho que será descrito no tópico seguinte. Após o sucesso de *Amélie*, vieram ainda os seguintes longa-metragens: *Un long dimanche de fiançailles* (2004), *MicMacs* (2009), e *L'Extravagant Voyage* (2013). O diretor chegou a trabalhar cerca de dois anos na pré-produção do filme *As aventuras de Pi* (2012) antes de Ang Lee assumir a produção. Ele também foi convidado para dirigir um dos filmes da franquia Harry Potter, mas declinou o convite por não considerar interessante trabalhar numa obra em que não há liberdade de criação (EZRA,2008).

Segundo Ezra (2008), estudiosa do trabalho de Jeunet, o cineasta é um tipo raro de diretor já que, além de dirigir, escreveu o roteiro da maioria de seus trabalhos. Dessa forma, ele consegue ter o controle criativo dos seus projetos e preservar o estilo tão marcante de suas obras e que, de modo geral, tem sido bem recebido pelos críticos, conforme expõe Ezra (2008):

Ao mesmo tempo, seus filmes atraíram públicos cada vez maiores, com orçamentos em expansão correspondentes. No entanto, seu sucesso também é seu calcanhar de Aquiles: sua popularidade com o público tende a marginalizá-lo entre estudiosos e acadêmicos de cinema, alguns dos quais consideram seus filmes suspeitos. Críticos rejeitaram Jeunet pelo que eles vêem como privilégio da forma sobre conteúdo. No entanto, esta forma em si contém muita substância. (EZRA, 2008 - Tradução nossa)⁴

⁴ At the same time, his films have attracted increasingly large audiences, with accordingly expanding budgets. Yet his success is also his Achilles' heel: his popularity with audiences

Essa preocupação com a forma tem ligação com os movimentos cinematográficos ou estilos que influenciaram e ainda influenciam o trabalho de Jeunet. Um exemplo é o filme *Delicatessen* que é permeada pelo estilo *noir*⁵ segundo Reader (*apud* DIERNER, 2012). Quanto aos movimentos do cinema, suas obras sofrem grande influência do *Cinema Du Look*. Para Diener (2012), a ostentação estética presentes nos filmes franceses é um resquício do *Cinéma Du Look* e o diretor de *Amélie* é um de seus herdeiros mais óbvios.

4.2 A HISTÓRIA

Obra mais conhecida do diretor Jean-Pierre Jeunet, *O Fabuloso Destino de Amélie Poulain* (*Le Fabuleux Destin d'Amélie Poulain*, 2001) retrata a vida da personagem Amélie (Audrey Tautou), uma jovem garçonne introvertida e solitária que trabalha em um café de Paris. A narrativa inicia pela sua infância quando um erro médico cometido por seu pai faz com que ela cresça cercada de cuidados por acreditar-se que tinha problemas no coração. Por este motivo, a pequena Amélie não pôde frequentar a escola e conviver com outras crianças. Sua mãe era quem lhe dava as aulas em casa até morrer precocemente, deixando apenas o pai como companhia.

Com o passar dos anos Amélie sai de casa, indo trabalhar no café *Deux Moulins*. Mesmo na vida adulta, o filme mostra que a personalidade de Amélie continua preservada ao sugerir que ela continua reclusa em seu mundo, sem amigos próximos ou vida social.

Quando Amélie vê na televisão sobre a morte da Princesa Diana, ela acaba por derrubar a tampa do perfume e esta, por sua vez, bate na parede revelando um vão onde se encontra uma caixa de metal escondida na parede com alguns brinquedos antigos, pertencentes ao antigo morador, sua vida parece ganhar um propósito: ela resolve encontrar o dono e devolver esses “tesouros” a ele. Assim que consegue tal feito, é tomada pelo prazer em ver o

has tended to marginalize him among film scholars and academics, some of whom regard his films with suspicion. Critics have dismissed Jeunet for what they see as his privileging of form over content. Yet this form itself contains a great deal of substance. (EZRA, 2008)

⁵ Denominação utilizada inicialmente pelos franceses para caracterizar os filmes policiais americanos da década de 30 cujas características principais eram a violência e a visão amarga. Como foram recebidos na França com certa defasagem devido à Segunda Guerra, esses filmes chamaram a atenção pelo aspecto sombrio e esse traço acabou dando nome a todo um período do gênero policial virando posteriormente um subgênero de filmes policiais (AUMONT e MARIE, 2003).

impacto de seu gesto e começa a observar a vida das pessoas ao seu redor. Na mesma semana, Amélie ainda acompanha a morte de Madre Teresa pelo noticiário e que, assim como *Lady Di*, é um ícone relacionado à bondade ao próximo. Desse modo, ela acaba agindo como uma espécie de Madre Teresa de Paris fazendo pequenas intervenções na vida de seu pai, seus vizinhos, funcionários e clientes do café, tentando diminuir seus infortúnios.

No meio de suas aventuras Amélie conhece Nino (Mathieu Kassovitz), um colecionador de coisas excêntricas que todo dia vai à estação de metrô para pegar as fotos de desconhecidos perdidas e descartadas na cabine fotográfica. Amélie se apaixona por ele mas não tem coragem de se apresentar.

Quando Nino perde seu álbum com todas as suas fotos, é Amélie que o encontra. A garota tem ali uma oportunidade de conhecê-lo, mas prefere instigá-lo por uma série de pistas e encontros marcados sem comparecer de fato, deixando Nino ainda mais curioso com a misteriosa moça.

A mesma coragem que Amélie dispõe para interferir positivamente na vida alheia, não é aplicada em sua própria vida. O medo faz com que ela recue. A trama segue até que, por intervenção de uma das pessoas ajudadas por ela, os dois fiquem juntos.

4.3 ANÁLISE FÍLMICA

Ao se deparar com uma obra como *Amélie Poulain*, o espectador desavisado sobre o trabalho do diretor tem a impressão que se trata de uma obra única e, de fato, o filme é a obra-prima do diretor Jean-Pierre Jeunet. Contudo, mesmo sem uma revisão detalhada da filmografia de Jeunet é possível perceber que o caminho percorrido, apesar de diversificado e muitas vezes experimental, é bem orgânico. Muitas características de ordem estrutural e técnica de suas obras anteriores são revisitadas em *Amélie*.

No curta *Le banker* o anacronismo presente e o uso de cenas em preto e branco e coloridas são elementos utilizados também em *Amélie Poulain*. Podem ser vistos em *flashbacks* e imagens reais de TV que foram incorporadas ao filme. Outro exemplo de apropriação de recurso de seus trabalhos anteriores é o curta *Things I Like, Things I Don't Like*. Tal qual o personagem do curta, no filme os personagens são apresentados ao espectador mostrando seus pequenos prazeres mais simples e as coisas que detestam.

Sobre a dinâmica da narrativa, o filme pode ser dividido primeiro entre a infância e a vida adulta de Amélie, com os acontecimentos mais marcantes de sua infância que justificam alguns de seus comportamentos na vida adulta. Já a fase adulta pode ser subdividida entre a introdução de sua rotina e após encontrar a caixa de brinquedos, quando sua vida ganha um propósito.

Em se tratando dos elementos propostos como parâmetro dessa análise, os principais enquadramentos trabalhados por Jeunet são o *close-up* e o plano detalhe (FIGURA 2). Tais planos aproximam o espectador dos personagens por destacarem tanto suas ações quanto suas emoções.



Figura 2 – Close up e plano detalhe
Fonte: O fabuloso destino de Amélie Poulain (2001)

Talvez não seja a característica mais marcante de seus trabalhos, mas Jeunet usa muitos enquadramentos não convencionais em suas filmagens. A figura 3 mostra dois planos gerais que ajudam o espectador na ambientação quando há mudança de cenário. No entanto, na primeira imagem o diretor preferiu manter a câmera com um ângulo paralelo ao chão, já na segunda optou pelo contra *plongé* dando ao espectador a visão de toda a estação.



Figura 3 – Ângulo paralelo ao chão (à esquerda) e contra *plongé* (à direita)
Fonte: O fabuloso destino de Amélie Poulain (2001)

Outro aspecto a respeito do enquadramento é a mudança do ponto de vista do espectador. Por momentos ele apenas acompanha a personagem e em outros ele parece ser arrebatado para dentro da história (FIGURA 4). Como

exemplo, podem ser citados os momentos em que Amélie espia seu vizinho da janela, a mudança de enquadramento coloca o espectador lado a lado de Amélie, na posição de cúmplice da personagem.



Figura 4 – Ponto vista
Fonte: O fabuloso destino de Amélie Poulain (2001)

Na apresentação dos personagens principais, seu rosto é sempre enquadrado olhando para a câmera o que sugere uma influência dos seus primeiros trabalhos com comerciais publicitários e videoclipes no início da carreira. Além disso, tanto Amélie quanto outros personagens dialogam direto com a câmera em alguns momentos, simulando um contato visual com o espectador, o plano fechado nestas cenas ajuda a causar esse efeito (FIGURA 5).



Figura 5 – Personagens se dirigindo à câmera
Fonte: O fabuloso destino de Amélie Poulain (2001)

Quanto à montagem do filme, os planos não são arquitetados pensando numa sucessão temporal, mas sim em função dramática. As cenas são

montadas para mostrar o universo interno e as características psicológicas da personagem não em função do tempo cronológico.

A passagem do tempo é sentida apenas na transição da infância para a vida adulta quando temos o mesmo plano com a mudança de estação indicando uma elipse temporal, que significa um salto no tempo (FIGURA 6).



**Figura 6 – Mudança de estação sugerindo passagem de tempo
Fonte: O fabuloso destino de Amélie Poulain (2001)**

O que mais chama a atenção no filme é a fotografia. A coloração de toda a película é mais quente em relação à cor original da filmagem (FIGURA 7). Isso traz para quem assiste a sensação de aconchego. E nesse primeiro contato com o filme, o espectador é imerso no mundo da personagem.



**Figura 7 – À esquerda plano original, à direita plano após tratamento de cor
Fonte: O fabuloso destino de Amélie Poulain (2001)**

A paleta de cores é composta pelo vermelho, o verde e o âmbar, cor que transita entre o amarelo e o laranja e, conforme citado anteriormente, foram inspiradas pela obra de Juarez Machado assim como os cenários (FIGURA 8).



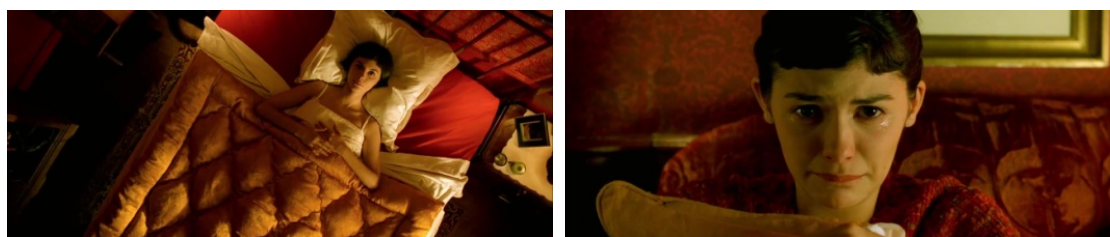
**Figura 8 – À esquerda quadro de Juarez Machado e à direita cena do filme
Fonte: O fabuloso destino de Amélie Poulain (2001)**

O primeiro aspecto observado a respeito da paleta são as cores vivas e absolutas. O vermelho e o verde estão presentes em contraste durante todo o filme. Na infância de Amélie há predomínio do verde, mas o vermelho aparece em alguns detalhes como os brincos e os morangos em seus dedos (FIGURA 9).



**Figura 9 – detalhes em vermelho no brinco e nos morangos
Fonte: O fabuloso destino de Amélie Poulain (2001)**

Na vida adulta da personagem o vermelho assume papel mais ativo, embora o verde continue presente. Quando há algo errado com o emocional da personagem, o vermelho parece ser intensificado (FIGURA 10).



**Figura 10 – Cor vermelha em destaque nas cenas
Fonte: O fabuloso destino de Amélie Poulain (2001)**

Essa mudança da predominância do verde, considerado uma cor fria, para o vermelho, considerado mais quente, que acompanha o enredo, parece

demonstrar a evolução da vida afetiva da personagem desde a infância até o desfecho com Nino. Também pode ser uma analogia com o estágio das frutas onde o verde indica imaturidade e o vermelho amadurecimento. Mas para confirmar esse aspecto se faria necessário uma análise aprofundada sobre as cores no filme evidenciado seus valores simbólicos.

A paleta também ajuda a reforçar características psicológicas dos personagens por meio do figurino de cada um. Isto pode ser notado na apresentação dos pais de Amélie. O narrador define o pai como uma pessoa pouco afetiva e a mãe desequilibrada emocionalmente. As cores da roupa do pai de Amélie estão sempre em tons sóbrios como marrom, bege e branco. Já mãe é apresentada toda de vermelho (FIGURA 11).



Figura 11 – Cores do figurino associadas às características dos personagens
Fonte: O fabuloso destino de Amélie Poulain (2001)

Os tons de âmbar são utilizados especialmente em relação às boas ações de Amélie. Um exemplo disso é quando a personagem ajuda um cego, não apenas o guiando até a estação de metrô, mas servindo como seus olhos ao descrever toda a vista do caminho. A cor parece transbordar o sentimento de gratidão do personagem que recebe a ação (FIGURA 12).



Figura 12 – Cego ajudado por Amélie
Fonte: O fabuloso destino de Amélie Poulain (2001)

Sobre o vermelho e o verde permearem toda a película assim como as roupas de Amélie, é importante ressaltar que estamos sendo apresentados ao

seu mundo, portanto por meio das cores o diretor coloca um filtro no espectador para que ele veja o mundo como Amélie vê e assim entenda suas atitudes.

Entendimento similar é necessário em relação às demais alterações visuais nas locações externas como a estação de metrô em Paris. Jeunet e sua equipe fizeram uma intervenção visual na estação limpando toda a poluição visual antes da gravação. O diretor foi muito criticado por essa atitude sob a alegação de vender uma imagem falsa da cidade. É preciso entender que esse controle sobre o que será filmado é para garantir a visão de uma Paris segura sob a visão fantasiosa da personagem. Isto pode ser percebido na cena em que ela vai atrás de Nino no trabalho em um *sex shop*. O espectador não vê nenhum sinal de malícia quanto à pornografia, pois tem a visão inocente de Amélie sobre o lugar.

Por fim, esse cuidado com a forma do filme por parte do diretor, permite que ele controle até certo ponto o que é absorvido pelo público, ao mesmo tempo em que os elementos analisados manipulados de modo inteligente enriquecem a narrativa.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A proposta deste trabalho foi relacionar as referências visuais na contribuição com a construção de narrativas por meio de análise do filme *O Fabuloso Destino de Amélie Poulain*. A obra analisada do diretor Jean-Pierre Jeunet se mostrou muito robusta como objeto de estudo e cuja análise realizada contempla uma pequena parte.

Entre os elementos analisados, a cor se destaca como elemento central e fator decisivo na ambientação do espectador com o universo da personagem, merecendo um estudo aprofundado sobre seus aspectos técnicos, estéticos e simbólicos.

Retomando características descritas anteriormente sobre os movimentos cinematográficos franceses, algumas delas podem ser notadas em *Amélie Poulain*. O fato de Jeunet ter dirigido e roteirizado o filme é uma característica dos diretores impressionistas franceses. Assim como a expressão do universo interior e psicológico do personagem.

A *Nouvelle Vague* pode ser reconhecida no filme por meio do controle exercido pelo diretor na filmagem principalmente em relação às locações externas em Paris. A preservação do nome verdadeiro do café em que Amélie trabalha, o *Deux Moulins*, e a própria escolha dele como locação também é uma influência da *Nouvelle Vague*. A descontinuidade narrativa, o uso de artifícios como *flashbacks* para mostrar memórias de infância dos personagens e o narrador em evidência também são indícios da influência desse movimento.

Já a influência do *Cinéma Du Look* é vista na ostentação de cores na paleta bem viva do filme. A fuga da realidade e a alienação de Amélie também são características do movimento. Porém, a principal característica associada a ambos é o prevaletimento da forma sobre o conteúdo.

Por fim, entende-se que os elementos responsáveis pela estética de *O Fabuloso Destino de Amélie Poulain* serviram de reforço à narrativa tanto para caracterização de ambientes quanto para reafirmação de aspectos psicológicos dos personagens criando um universo imaginário visível aos olhos do espectador.

REFERÊNCIAS

AUMONT, Jacques et al. **A estética do filme**. 9. ed. Campinas, SP: Papyrus, 2012. 304 p.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário Teórico e Crítico de Cinema**. São Paulo: Papyrus Editora, 2003.

_____. **A análise do filme**. 1. ed. Lisboa: Texto & Grafia, 2009. 216 p.

CANELAS, Carlos. **Os Fundamentos Históricos e Teóricos da Montagem Cinematográfica**: os contributos da escola norte-americana e da escola soviética. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-canelas-cinema.pdf>>. Acesso em: 6 set. 2017.

CORDEIRO, A. M; OLIVEIRA, G. M; RENTERÍA, J. M; GUIMARÃES C. A. **Revisão sistemática**: uma revisão narrativa. Grupo de Estudo de Revisão Sistemática do Rio de Janeiro (GERS-Rio). Rev. Col. Bras. Cir. Vol. 34 - Nº 6, Nov/Dez 2007.

COSTA, Flávio Cesarino. Primeiro Cinema. In: MASCARELLO, Fernando. **História do Cinema Mundial**. Campinas: Papyrus, 2006.

DIENER, Patrick. **Tela e Tinta no cinema de Jean-Pierre Jeunet**. In: Imaginario, ano 17, nº 27, 2012. Disponível em: <revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/famecos/article/download/9972/8276>. Acesso em: 23 fev. 2018.

EZRA, Elizabeth. **Jean-Pierre Jeunet - Contemporary Film Directors**. University of Illinois Press, 2008.

GIL, Antonio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 4. ed. São Paulo: Atlas, 2008.

GUIMARÃES, Denise Azevedo Duarte. **Onirossignos deleuzianos no videoclipe**. Hyperballad: interfaces cinematográficas. Porto Alegre: Revista FAMECOS, mídia, cultura e tecnologia, 2014. Disponível em:

<<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/16899/0>>. Acesso em: 29 jan. 2018.

GAUDREAU, A.; JOST, F. **A narrativa cinematográfica**. Brasília, DF: UnB, 2009.

IMDB. **O Fabulosos Destino de Amélie Poulain**. Disponível em: <http://www.imdb.com/title/tt0211915/awards?ref_=tt_awd>. Acesso em: 14 abr. 2018.

MANEVY, Alfredo. Nouvelle Vague. In: MASCARELLO, Fernando. **História do Cinema Mundial**. Campinas: Papirus, 2006.

MARTIN, Marcel. **A Linguagem Cinematográfica**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1990.

MONTORO, Tania; PEIXOTO, Michael. **Hibridismos e intertextualidades no cinema contemporâneo de temática adolescente**. In: Revista Esboços, Florianópolis, v. 19, n. 27, p. 258-272, ago. 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/esbocos/article/viewFile/2175-7976.2012v19n27p258/23179>. Acesso em: 10 abr. 2018.

PENAFRIA, Manuela. **Análise de Filmes - conceitos e metodologia(s)**. In: VI Congresso SOPCOM, Lisboa, 2009. Anais eletrônicos... Lisboa, SOPCOM, 2009. Disponível em: <<http://www.bocc.uff.br/pag/bocc-penafria-analise.pdf>>. Acesso em: 2 abr. 2018.

READER, Keith. **French Cinema - A Student's Guide**. Great Britain: Hodder & Stoughton Educational, 2002.

SALLES, Filipe. **Princípios de Cinematografia**. Disponível em: <<http://www.mnemocine.com.br/index.php/cinema-categoria/28-tecnica/145-principioscine>>. Acesso em: 27 fev. 2018.

SOARES, Duana Castro. O filme O Fabuloso Destino de Amélie Poulain, sua trilha musical e sua referência em filmes publicitários. 2013. 98 p. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP. Disponível em:

<<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000918305>>. Acesso em: 22 mar. 2018.

SUASSUNA, Ariano. **Iniciação à estética**. 11. ed. Rio de Janeiro, RJ: José Olympio, 2011. 396 p.