

sessões do
MAGINÁRIO

ano XVII | n27 | 2012/1



5

Tela e tinta no cinema de Jean-Pierre Jeunet

Patrick Diener¹



Resumo:

O cineasta francês Jean-Pierre Jeunet, diretor de filmes como O Fabuloso Destino de Amélie Poulain (Le fabuleux destin d'Amélie Poulain) e Eterno Amor (Un long dimanche de fiançailles) admitiu em entrevistas ter sido influenciado pela estética do pintor catariense, radicado em Paris, Juarez Machado. Entretanto o cineasta não aponta quais elementos visuais foram utilizados como inspiração para suas cenas. Esta dissertação tem como objetivo geral analisar quadros de Juarez Machado e filmes de Jean-Pierre Jeunet para apontar as características determinantes desta mencionada influência estética. Como objetivo específico o trabalho se propõe a exemplificar suas correlações e levantar características de movimentos artísticos que podem caber à ambas artes, cinema e pintura. O problema está em identificar as similaridades entre as obras. Em que pontos estas duas formas distintas de arte podem apresentar semelhanças e sob quais perspectivas ou nuances da direção de arte os filmes interagem com as telas de Machado ou as tem como referência? Para levantar tais dados e traçar os correlatos entre telas e filmes a dissertação utilizará pesquisa teórica bibliográfica entre telas do pintor e objeto. Como corpus de estudo serão utilizadas telas de Juarez Machado e o filme de 2001, O Fabuloso Destino de Amélie Poulain (Le fabuleux destin d'Amélie Poulain). Este trabalho discorre sobre análise da imagem, intertextualidade e mídias, com aporte teórico em Gérard Genette e Gilles Deleuze.

Palavras Chave:

Cinema, Pintura, Direção de arte, Movimentos cinematográficos.

Abstract:

The French filmmaker Jean-Pierre Jeunet, director of films such as Amélie (Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain) and A Very Long Engagement (Un long dimanche fiançailles) admitted in interviews to have been influenced by the aesthetics of the Brazilian, settled in Paris, painter Juarez Machado. But the filmmaker does not pinpoint where visual elements were used as inspiration for his scenes. This project aims at analyzing Juarez Machado paintings and films of Jean-Pierre Jeunet to point out the mentioned determinant features of this aesthetic influence. As its specific objective this paper proposes to illustrate their correlation and to raise art movements' characteristics that can fit both arts, film and painting. The problem lies in identifying the similarities between the works. At what points these two distinct forms of art can show similarities and under what perspectives or nuances of art direction the film interacts with Machado's canvas? To raise such related data and draw relation between the paintings and the movie this dissertation uses theoretical research literature and observation between the paintings and the object. As corpus of study, Juarez Machado's paintings and the 2001 film Amélie (Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain) will be used. This paper discusses image analysis, intertextuality and media, with theoretical support in Gérard Genette and Gilles Deleuze.

Keywords:

Film, Painting, Art direction, Film movements

Introdução

Diversas formas de arte juntam-se para compor a sétima. Ao se fazer um filme a literatura, a música e o teatro, por exemplo, são facilmente percebidos. A pintura também pode colaborar para a criação do cinema, seja como referência direta para seus temas ou como referência indireta e sutil, como é o caso do objeto de estudo deste artigo. O cineasta francês Jean-Pierre Jeunet, diretor de filmes como *O Fabuloso Destino de Amélie Poulain* (*Le fabuleux destin d'Amélie Poulain*), *Delicatessen* e *Eterno Amor* (*Un long dimanche de fiançailles*) admitiu, segundo publicado por Elizabeth Ezra, ter sido influenciado pela estética do pintor catarinense, radicado em Paris, Juarez Machado. Entretanto o cineasta não aponta quais elementos visuais foram utilizados como inspiração para suas cenas.

Para levantar tais dados e traçar os correlatos entre telas e filmes este artigo utilizará pesquisa teórica bibliográfica baseadas, entre outros, em Roland Barthes, Umberto Eco, Keith Reader e Elizabeth Ezra, estes últimos estudiosos do cinema francês e mais especificamente do diretor analisado. Como corpus de estudo do artigo será utilizado o filme de maior bilheteria do diretor estudado, *O Fabuloso Destino de Amélie Poulain* e diferentes telas de Juarez Machado. O estudo desenvolvido para o artigo contempla que para análise intertextual entre as pinturas e as imagens dos filmes de Jeunet não é necessária uma análise das telas originais. Utiliza-se suas versões digitalizadas e disponíveis online. Mesmo porque, a intenção é captar as relações de hibridismo entre as obras como um todo, telas e película, e não apontar uma única peça para estudo e desdobramento acadêmico dela. Além disso, a observação online

possibilita outras formas de apreciação, talvez mais propícias à análise científica, que a observação de alguns selecionados objetos em uma galeria física.

Há muitos pontos de contato entre as pinturas e os filmes de Jeunet, mais especificamente no filme tomado como objeto. As cores verde, vermelho e amarelo ocre, em suas diversas tonalidades, utilizadas por Machado aparecem claramente durante todo o filme. Ainda sobre a gama de cores, as séries de telas intituladas “*Hôtel Costes*” e “*La fête continue*”² propuseram cores mais quentes os filme misturando vermelhos mais intensos com laranjas e marrons. Apesar das obras de Machado não aparecerem per se durante o filme, como acontece com obras de Michael Sowa. O que se pode ver de Machado perpassa a apresentação de suas telas durante o filme. Está mais relacionada à aura, à ideia subtextual que permeia várias telas do artista. Figura recorrente também é a de mulheres esguias, geralmente retratadas com corte de cabelo estilo Chanel à anos 20 muitas vezes dividindo a ação com companheiros, seja ao andar de bicicleta ou a olhar por uma janela. Mulheres estas que se assemelham incontestavelmente à Amélie. Objetos que se repetem, e que exibem papel importante em ambas as mídias também são pontos a serem observados, estes como bicicletas e máscaras e locais como cafés e bistrôs. Especificamente para este artigo há uma atenção especial nos personagens, cores e iluminação. As pinturas aqui retratadas têm como fonte o site do pintor e as imagens do filme foram capturadas pelo autor do artigo.

O cinema de Jean-Pierre Jeunet

Segundo Steve Biodrowski o autodidata Jeunet passou pela direção de comerciais

publicitários e teve sua atenção rapidamente direcionada ao cinema, com uma predileção por um cinema fantástico, onde a forma é tão importante quanto o assunto. Ao mesmo tempo, que dirigia comerciais e clipes musicais conheceu o designer Marc Caro, com quem fez duas animações de curta-metragem: *L'évasion* (1978) e *Le Manège* (1980), este último ganhar um César de melhor filme de curta metragem. Após estes dois filmes Jeunet e Caro passaram a preparar os detalhes como cenário, figurino, desenhos de story-boards para seu terceiro filme juntos: *The Bunker of the Last Gunshots* (1981), filme que ganhou vários prêmios em festivais na França. Depois, Jeunet dirigiu dois outros filmes de curta sem a ajuda de Caro: *Pas de repos pour Billy Brakko* (1984). Em 1989 com *Things I Like, Things I Don't Like* ganhou um segundo prêmio César.

Em 1991, Jeunet lançou seu primeiro longa-metragem: *Delicatessen*. Foi um sucesso tão grande que ela ganhou quatro Césares incluindo o prêmio de melhor diretor estreante e melhor cenografia. A história de *Delicatessen* mostra um palhaço que se muda para um apartamento degradado cujo edifício possui uma delicatessen no térreo. O palhaço então, se apaixona pela filha de um açougueiro, Julie. O pai de Julie vende a carne de seres humanos para os inquilinos do edifício, Julie tem de decidir se ela vai permanecer leal aos negócios de seu pai ou expor a verdade, a fim de salvar o palhaço de ser a próxima vítima. O filme usa um tubo velho que percorre todo o edifício como um canal de comunicação para seus personagens. Conforme Keith Reader, a estética noir permeia grande parte da direção artística da película. A intenção deste artigo não é levantar as sinopses aprofundadas de cada filme de Jeunet,

mas o tom dado pelo diretor no seu primeiro longa-metragem é importante para a análise de sua relevante posição dentro da história do cinema francês (Reader, 2002).

The City of Lost Children (1995) foi um filme tão inovador neste período que necessitou a criação de novos softwares para os efeitos especiais. O filme conta a história de uma menina e de um homem que juntam forças para salvar os sonhos de um menino que está nas mãos de um louco. A produção contou com figurinos do estilista francês Jean-Paul Gaultier. Enquanto o filme era para ser destinado para crianças, alguns o consideraram *dark*. Estas considerações não impediram o filme de ser bem sucedido. Assim, em 1997, Jeunet deixou a França para fazer uma carreira temporária nos Estados Unidos, onde dirigiu o quarto episódio da série *Alien: "Alien: A Ressurreição"* (1997).

Em 2000, Jeunet voltou à França para fazer um filme mais pessoal, e filmou sua história principalmente no subúrbio parisiense de Montmartre, onde ele mora, como descreve Isabelle Vanderschelden. O resultado foi "*O Fabuloso Destino de Amélie Poulain*" (2001), estrelado por Audrey Tautou e Mathieu Kassovitz. A montagem deste filme une o passado e presente da personagem, desconstruindo a linearidade da narrativa, mostrando situações às quais a personagem principal foi exposta para construir sua personalidade. Com este filme de Jeunet fez seu maior sucesso mundial (Vanderschelden, 2007). Jeunet decidiu então filmar a adaptação do livro de Sébastien Japrisot *Un long dimanche de fiançailles* (2004) para o qual ele chamou novamente Audrey Tautou e Dominique Pinon. Como em *Amélie*, este filme possui uma narrativa não linear. O estilo deste último trabalho é por

vezes um pouco melancólico e poético.

O *Cinema du Look* é citado por Keith Reader como o movimento de maior influência na obra de Jeunet, não somente pela contemporaneidade, mas também por características narrativas e principalmente estéticas. A sobrevivência da ostentação estética nos filmes franceses acontece até hoje como resquício do *Cinema du Look*, sendo que um dos cineastas com maior obvidade desta herança é Jeunet. Vanderschelden ainda aponta características do *Cinema du Look* que conseqüentemente aparecem nos filmes de Jeunet.

Besson and Beineix in particular proposed a high-tech popular cinema influenced by hollywood, and appealing to young audiences, which became known as the cinema du look. (...) Jeunet and Caro have been associated with cinema du look on several accounts. Both Delicatessen and La Cité des Enfants perdus were influenced stylistically by commercials and bande dessinée aesthetics, and the "look" style³ (Vanderschelden, 2007, p.16).

As fantasias do *Cinema du Look* tem como base a realidade pós industrial francesa deixando clara a vontade dos produtores, e também do público, do distanciamento do real. Este distanciamento é explicitado na alta demanda tanto dos filmes de comédia (tão populares na França) como nos de humor negro (Reader, 2002). A saturação de cores e o ambiente quase onírico presentes recorrentemente nos filmes do *Cinema du Look* podem facilmente remeter às telas de Machado que além da saturação de cores apresentam características muito próximas do cinema de Jeunet como exemplificado a seguir.

O pintor-inspiração

Segundo a biografia do artista apresentada em seu site oficial, Juarez Machado nasceu em 1941

na cidade de Joinville, no estado de Santa Catarina. Em 1954 mudou-se para Curitiba para estudar na Escola de Belas Artes da capital Paranaense onde participou ativamente no movimento artístico da época. Em 1966 fixou residência no Rio de Janeiro, intensificando suas atividades. Conforme dados do *Internet Movie Database*, durante os anos 70 participou do programa televisivo *Fantástico*, fazendo performances como mímico e posteriormente de outros programas de televisão como diretor de arte. Além da pintura Machado também trabalhou com cenografia, ilustração, escultura, desenho e gravura.

Recebeu vários prêmios em galerias brasileiras e de outros prêmios internacionais. Machado passa a viver em Paris a partir de 1986 e tem suas obras expostas na Europa e nos EUA. Existe certa recorrência de temas em suas obras, como por exemplo, a figura feminina com ares retro, talvez uma mulher dos anos 20. Festas, situações de flerte e romance sobrepõe em grande quantidade seus quadros que tenham temáticas diferentes destas. Ainda são comuns em suas pinturas elementos como bicicletas e bebidas alcoólicas, mais especificamente o vinho.

Intertextualidade entre cinema e telas

Semanticamente, pode-se definir a intertextualidade como a interseção entre textos. O diálogo criado entre dois ou mais escritos podendo gerar obras diversas. Entretanto esta definição superficial exclui prematuramente a análise da intertextualidade em obras não literárias, ou ainda as diferentes ramificações do intertexto. Intertextualidade refere-se a muito mais do que as influências de um escritor sobre o outro. Roland Barthes fala sobre o escritor como o orquestrador do já escrito. Menciona ainda sobre o diálogo

como o dual da linguagem ou da negociação de significado entre autor e leitor. Portanto, intertextualidade é a idéia de que nenhum texto (texto, daqui por diante já definido como algo que pode ser “lido”, incluindo livros, filmes, imagens e música) existe independente de outros textos. A alegoria é a representação de idéias ou princípios abstratos pelos personagens, figuras ou eventos na narrativa, dramática, ou de forma pictórica, pois na alegoria o particular conduz ao geral, no símbolo estético realiza-se a presença simultânea e o jogo mútuo de ambos os procedimentos.

Uma das problemáticas da intertextualidade está em definir e separar o que é intertexto ou cópia. Entretanto, para este artigo o questionamento pode ser preterido, uma vez que as mídias utilizadas são diferentes. Acima disso, conforme a pesquisadora Elizabeth Ezra, o diretor de cinema estudado Jean-Pierre Jeunet, afirma que se inspirou em telas de Juarez Machado para ambientar alguns de seus filmes, descaracterizando o plágio ou cópia. Assim, o discurso decorrente servirá para embasar o conceito de intertextualidade, mas também apontar suas nuances e gamas.

Somos ensinados a ler palavras, mas ninguém nos ensina a “ler” imagens, elas são decodificadas mais primordialmente, nem sempre da forma desejada, mas esta leitura existe. O que acontece é que a leitura depende de uma linguagem, escrita, ou não. Dentro do recorte deste artigo não há a intenção de fazer um estudo semiótico entre imagem e o que estas podem representar, para que então seja utilizada como base para o intertexto juntamente com uma segunda obra. Mas, para a clareza do conceito de intertextualidade, e adiante, para a compreensão de suas diferentes formas, uma breve introdução sobre a teoria imagética é necessária e a

identificação da cópia e intertexto. O próprio Roland Barthes coloca a raiz da palavra imagem como derivante de sua correlata à “cópia”.

According to an ancient etymology, the word image should be linked to the root imitari. Thus we find ourselves immediately at the heart of the most important problem facing the semiology of images: can analogical representation (the ‘copy’) produce true systems of signs and not merely simple agglutinations of symbols? Is it possible to conceive of an analogical ‘code’ (as opposed to a digital one)? We know that linguists refuse the status of language to all communication by analogy - from the ‘language’ of bees to the ‘language’ of gesture - the moment such communications are not doubly articulated, are not founded on a combinatory system of digital units as phonemes are⁴ (Barthes, 1977, p.32).

Não existe intertextualidade sem a mera reprodução de frames (Eco, 1991, p.185). O descolamento das obras que colaboram para a interseção margeiam o que pode ser interpretado como cópia. Para tentar sedimentar o conceito base das obras originais e então, partir para a interpretação de seus intertextos, Barthes introduziu o conceito de ancoragem (Barthes 1977, p. 38). Dizendo que elementos lingüísticos podem servir de “âncora” para a leitura de uma imagem: “para fixar a cadeia flutuante de significados” (ibid., p. 39). Barthes introduziu este conceito de ancoragem textual principalmente em relação aos anúncios publicitários, mas aplica-se, também, para outros gêneros, tais como fotografias, televisão, documentários, desenhos animados, histórias em quadrinhos e, finalmente, ao cinema e artes plásticas.

Anchorage is the most frequent function of the linguistic message (...). Here text (most often a snatch

of dialogue) and image stand in a complementary relationship; the words, in the same way as the images, are fragments of a more general syntagm and the unity of the message is realized at a higher level, that of the story, the anecdote, the diegesis (which is ample confirmation that the diegesis must be treated as an autonomous system). While rare in the fixed image, this relay-text becomes very important in film, where dialogue functions not simply as elucidation but really does advance the action by setting out, in the sequence of messages, meanings that are not to be found in the image itself⁵ (Barthes, 1977, p.41).

A interpretação deste novo elemento, proveniente da interseção entre as obras não tem relação com o objeto primário. Torna-se um terceiro e inédito elemento de imagem para uma nova interpretação independente. Isto não por causa da característica da intertextualidade, mas pela propriedade da própria informação, seja ela primária ou derivante.

O campo da comunicação oferece muitas versões diferentes que se podem enquadrar na definição de imagem e subsequentemente, sua informação. Essas versões geralmente tomam a forma de teorias. As imagens podem ser definidas como um conjunto de sinais que são ligados entre si de alguma forma pelo espectador. E é este mesmo espectador, dependendo da bagagem anterior que possui, reconhece, ou não, a intertextualidade; assim como pode ou não compreender a mensagem dos sinais. Assim, não há como quantificar em que medida o texto é apresentado (ou entendido) como uma única parte ou amarrado a uma estrutura de maior dimensão (por exemplo, como parte de um gênero, de uma série, de uma coleção de quadros, de uma revista, de uma exposição, etc.) - fatores que muitas vezes não estão sob o controle do autor do texto. Independente do diretor analisado

afirmar que utiliza-se das pinturas de Machado, isto importa menos para o estudo, uma vez que a intertextualidade pode se dar a partir dos olhos do leitor (entenda novamente que leitor não cabe somente para o decodificador de textos escritos). Esta mesma intertextualidade entre obras pode ser flexível a partir do ponto de vista de cada um, identificando-a ou não.

Information has nothing to do with signification. It is something else, an operational model of another order, outside meaning and of the circulation of meaning strictly speaking. This is Shannon's hypothesis: a sphere of information that is purely functional, a technical medium that does not imply any finality of meaning, and thus should also not be implicated in a value judgment. A kind of code, (...). In this case, there would simply be no significant relation between the inflation of information and the deflation of meaning⁶ (Baudrillard, 1994, p.79).

A relação entre diferentes obras cria subgêneros que derivam, desde um extremo, já mencionado, como a cópia (que não necessariamente precisa de uma relação entre duas obras para ser gerada) até a paródia. Uma vez que a dissertação, derivada também deste artigo, não pretende em ponto algum se tornar uma mera peça que reúne comparações entre imagens paradas de filmes e cenas retratadas em telas, o conceito de alegoria, dentro da intertextualidade, é o que mais se encaixa dentro das teorias para explicar a intenção e o tipo de intertexto procurado no estudo.

(...) por alegoria se entenda um texto (visual ou verbal) que opere por articulação de imagens que poderiam ser interpretadas em seu sentido literal, a menos que a cada imagem ou ação tenha sido atribuído por um código bastante preciso um

sentido segundo: na medida em que é codificada, a alegoria não é símbolo, não mais do que o é a transcrição de uma mensagem verbal no código das bandeirinhas navais (Eco, 1991, p.214).

A alegoria é a representação de idéias ou princípios abstratos pelos personagens, figuras ou eventos na narrativa, dramática, ou de forma pictórica pois “na alegoria o particular conduz ao geral, no símbolo estético realiza-se a presença simultânea e o jogo mútuo de ambos os procedimentos” (Eco, 1991, p.215). Este conceito sim se aproxima do objetivo de pesquisa da dissertação final. Um conceito muito mais amplo do que a mera e superficial comparação de imagens na tentativa fútil de encontrar elementos visuais correlatos. Esta é uma forma de metáfora ampliada, na qual os objetos, pessoas e ações em uma narrativa, são equiparados com os significados que estão fora da própria narrativa (neste caso em pinturas). Nas figuras abaixo fica mais evidente a inspiração na situação e no movimento do que necessariamente na intenção em reproduzir cópias de imagens dos quadros.

O significado subjacente tem importância na história, seja moral, social, religiosa, e os personagens são freqüentemente personificações de idéias abstratas, como amor, caridade, cobiça, ou inveja. E também de idéias que em um quadro podem ser transmitidas abstratamente, como música, temperatura, movimento; que em um filme se encontram visualmente presentes. Ainda que a alegoria tenha relação direta com o símbolo, são duas coisas distintas. Portanto, doravante em trabalhos que derivarão deste mesmo tema de estudo, as interpretações da intertextualidade serão feitas sobre o conceito alegórico. Sabe-se que por tomar-se um conceito mais abstrato como

este, a identificação em figuras estáticas pelas obras dos objetos restringe-se à imagem.

Correlações entre personagens principais

As relações a serem apontadas durante este estudo são de caráter subjetivo. A análise se dará sobre o filme como obra completa e não somente sobre alguns poucos frames a serem comparados com as telas. Obviamente devido às limitações do meio pelo qual este trabalho é transmitido a seleção de imagens estáticas do filme e sua comparação com as telas faz-se obrigatória para que o leitor consiga visualizar no meio impresso as características apontadas. Para tanto as ilustrações que enriquecem este capítulo tem como objetivo servir de referência para os trechos do filme aos quais se referem.

Os principais personagens do filme podem ser descritos como caricatos. A personagem-título, Amélie Poulain, possui, por exemplo, um corte de cabelo ao estilo Chanel bastante curto e por vezes com pontas assimétricas, corte semelhante encontrado em personagens femininas das pinturas de Juarez Machado.

Amélie Poulain, interpretada pela atriz Audrey Tautou, é uma mulher solitária que trabalha como garçonne em um café parisiense. Desde a infância, Amélie vive uma existência isolada, tendo sido criada pelo pai emocionalmente frio e uma mãe perturbada psicologicamente. Por causa de seus pais superprotetores Amélie, que foi escolarizada em casa, era proibida de ter amigos. Amélie enclausurou-se então em sua própria imaginação, criando mundos e amigos imaginários. Apesar de, mais tarde, ter se mudado para a cidade grande, Amélie descobre que sua vida continua a mesma, uma existência sem amor e sem rumo, mas enriquecida por uma imaginação ainda fértil.

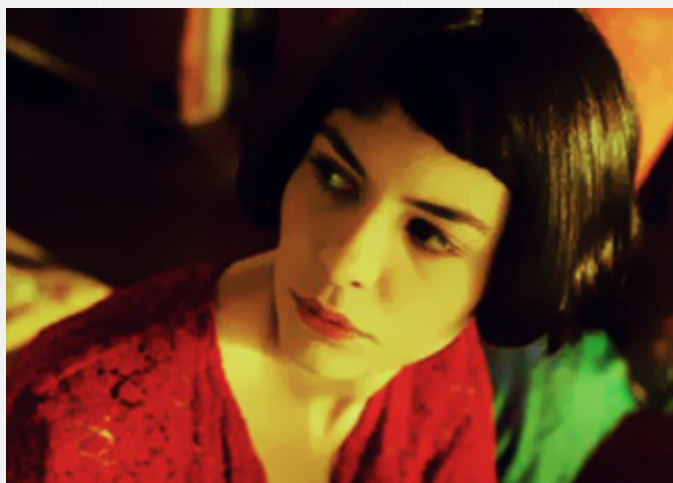


Figura 01 – Amélie Poulain: Still do filme “O Fabuloso Destino de Amélie Poulain” (2001) de Jean-Pierre Jeunet.

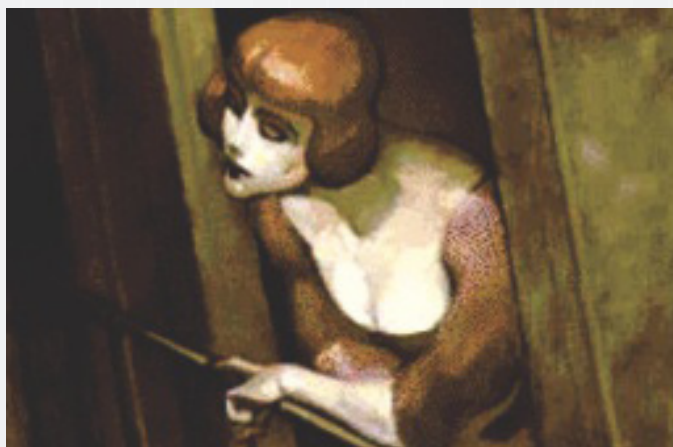


Figura 02 – personagem feminina: Detalhe do quadro “Minha vida, minha sorte” (1997) de Juarez Machado.

Fisicamente Amélie possui pele alva, olhos grandes e escuros como seus cabelos que tem o estilo Chanel levemente acima da linha da mandíbula e uma franja curta com aproximadamente dois dedos de distância das sobrancelhas. Aparece ter uma estatura mediana e frágil. Ri raramente, mas sorri com frequência. Sorrisos estes que podem, por vezes, ser acompanhados de olhares diretos ao

espectador, pela lente da câmera. Seus trajes são geralmente sóbrios. Muitas vezes a personagem aparece usando um caridigã, peça de lã com botões frontais nas cores vermelha ou verde, uma blusa de malha fina ou ainda sobretudo escuro em cenas externas.



Figura 03 – Amélie e Nino: Still do filme “O Fabuloso Destino de Amélie Poulain” (2001)



Figura 04 – Casal em bicicleta: Quadro “Lances de poesia em Santo Antonio de Lisboa” (1997) de Machado.

A personagem aparece por vezes vestindo saias compridas vermelhas ou em tons escuros. Devido à posição da câmera, muitas vezes usadas em ângulos baixos, os pés da personagem ficam em evidência mostrando suas desajeitadas botas ou sapatos pesados, reforçando a aura não refinada de Amélie. Em uma das cenas Amélie também aparece trajando uma camisola cor creme. Muitas das personagens femininas retratadas por Machado possuem características semelhantes à Amélie que vão além dos pontos físicos. Trejeitos como o olhar perdido ao olhar pela janela e o apego ao personagem masculino são evidentes em ambos.

Mathieu Kassovitz interpreta Nino Quincampoix. Nino trabalha em uma locadora de filmes pornográficos e em um parque de diversões dentro de um trem-fantasma. Possui uma estranha mania de retirar fotos rasgadas deixadas próximas às máquinas automáticas de fotografia, colá-las e reuni-las em um álbum. Obcecado por um dos personagens recorrentes nestas fotografias Nino demora a perceber que alguém também o observa, este alguém é Amélie. Nino não parece o galã padrão de grande beleza e másculo, na verdade é esguio e tímido. O personagem trafega a cidade usando uma bicicleta motorizada, quando usa um capacete. Tem a pele clara, olhos escuros, cabelos curtos castanhos e poderia passar facilmente despercebido em uma multidão. Durante o decorrer do filme Nino passa de um colecionador excêntrico para alguém confiante o suficiente para arriscar-se a se aproximar de alguém tão estranho como Amélie. Nos quadros de Machado os personagens masculinos muitas vezes chegam a parecer que são os mesmos. As características físicas repetidas tornam difícil a identificação de “um Nino Quincampoix” entre

eles, mesmo que algumas destas características recorrentes podem sim se assemelhar ao do próprio Nino no quesito físico. Sobre a atitude os homens retratados possuem uma atitude enérgica e ativa, características que Nino adquire somente nos últimos momentos do filme.

Iluminação e cores

O filme de Jean-Pierre Jeunet tem um de seus maiores pontos de contato com os quadros de Juarez Machado nas suas paletas de cores. A saturação do vermelho escuro, ocre, sépia e verdes são presenças constantes tanto no filme como em quase todos os quadros observados. Esta escala cromática permanece consistente por todo o longa-metragem. Por vezes, o diretor adiciona um pequeno ponto azul na imagem para definir o contraste. Como quando há uma colisão entre carros no começo da história e um deles é azul royal. Amélie Poulain, como mencionado, usa vestidos vermelhos ou verdes, bem como a governanta (Yolande Moreau como Madelaine Wallace), além da própria mãe de Amélie (Lorella Cravotta como Amandine Poulin) no início do filme.

Quando Amélie Poulain se senta para assistir a tragédia de sua vida em sua TV, há um abajur de tom azul muito similar ao do carro da batida. Às vezes, o uso das cores em conjunto fica muito óbvio. O apartamento de Amélie, por exemplo, é quase completamente vermelho; a estação de metrô e a estação de trem são mantidas em verdes de diferentes tons e a banca de verduras verde e vermelha destaca-se entre os edifícios cinzentos.



Figura 05 – Casal no quarto: Quadro “Chambre avec vue” (1998) de Juarez Machado



Figura 06 – Quarto vermelho e ocre: Still do filme “O Fabuloso Destino de Amélie Poulain” (2001)

Cada cena tem um cenário bonito e adorável, quase que adaptado de um livro de histórias infantis. Esses elementos se combinam para formar o consistente *mise-en-scene* que dá a Amélie um estilo único, mas também permite a Jeunet contar uma história dentro de um realismo do filme que, como André Bazin diz em *“What is Cinema”*, é “uma alucinação que também é um fato,” (Bazin, pg.16). A primeira vez que Joseph está conversando com Georgette em sua tabacaria, partes de seu vestido é azul, e outras partes aparecem com a cor corrigida digitalmente para sépia, cor aplicada à maior parte do resto da cena no vestido.

Há uma luz difusa, suave e amarelada durante todo o decorrer do filme. Esta luz é aparentemente criada pelo céu iluminado, mas nublado. Este tipo de iluminação é recorrente em diferentes filmes de Jeunet, mas neste especificamente a sua sensação de calor reflete a atitude geral de Amélie sobre a vida, uma atitude nada fria, na verdade até otimista. A mesma coloração no que se imagina ser a iluminação nas telas de Juarez pode ser observada, tanto em telas que retratam cenas externas, mas mais proeminentes nas telas que retratam ambientes fechados.

Conclusão

Jeunet imprime um hibridismo de fontes em seus filmes, pois como exemplifica Vanderschelden: *“Another pictorial source of inspiration for Amelie’s visual style is Juarez Machado, a contemporary Brazilian Painter whom Jeunet accidentally met in Montmartre”*⁷. Tentar encaixar os diferentes filmes de Jean-Pierre Jeunet, ou mesmo o filme usado

neste recorte, em um único movimento dentro da história do cinema francês, ou dizer que são pertencentes a um único segmento de produção é nada mais que um exercício de aprofundamento para compreensão de sua obra. Claramente, por mais que teóricos tentem enquadrá-lo, seus trabalhos são resultados de um referencial rico baseado sim nos seus predecessores compatriotas, mas também em outras bases. Bases estas não somente cinematográficas.

As menções sobre a intertextualidade relacionadas aos sentimentos, narrativa, musicalidade e outros deverá ser descrita ao invés de somente representada graficamente. Já a interpretação do que o pintor ou o que o diretor tentaram passar aos apreciadores das obras cabe em uma segunda leitura, além da existência do intertexto. Jeunet bebe de diversas fontes. Estas até podem ser movimentos já aqui citados, mas antes disso, seus trabalhos são resultados de um profissional que trabalhou com anúncios para televisão e vídeo clipes musicais, que produziu ficção científica em Hollywood, comédias de humor negro de baixo orçamento e a história que ainda hoje é a maior bilheteria internacional de um filme francês. Desta mistura surge um gênero que não se pode incluir em uma única categoria proveniente de um único referencial e enquadrado em um único movimento ou a um único pintor-inspiração, mesmo sendo claro o diálogo entre obras de Machado e Jeunet.

O espectador, dependendo da bagagem anterior que possui, reconhece, ou não, a intertextualidade; assim como pode ou não compreender a mensagem dos sinais. Assim, não há como quantificar em que medida o texto é

apresentado (ou entendido) como uma única parte ou amarrado a uma estrutura de maior dimensão (por exemplo, como parte de um gênero, de uma série, de uma coleção de quadros, de uma revista, de uma exposição, etc.) - fatores que muitas vezes não estão sob o controle do autor do texto. Independente de o diretor analisado afirmar que se utiliza das pinturas de Machado, isto importa menos para o estudo, uma vez que a intertextualidade pode se dar a partir dos olhos do leitor (entenda novamente que leitor não cabe somente para o decodificador de textos escritos). Esta mesma intertextualidade entre obras pode ser flexível a partir do ponto de vista de cada um, identificando-a ou não.

Referências:

BARTHES, Roland. **Image-Music-Text**. London: Fontana, 1977.

BAUDRILLARD, Jean. **Simulacra and simulation**. University of Michigan, 1994.

BIODROWSKI, Steve. The Fabulous Worlds of Jean-Pierre Jeunet. **Cinefantastique**. Disponível em: <http://cinefantastiqueonline.com/2008/09/the-fabulous-worlds-of-jean-pierre-jeunet/> Acesso em 18 jul. 2011.

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

ECO, Umberto. **The Limits of Interpretation**. Indiana University Press, 1994.

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

JUAREZ MACHADO, web site oficial. Disponível em: <http://www.jmachado.com>. Acesso em 12 jul. 2011

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

VANDERSCHULDEN, Isabelle. **Amélie - Cine-file French Film Guides.** I.B. Tauris & Co, Londres, 2007.

Notas:

1. Mestrando em Comunicação e Linguagens pela Universidade Tuiuti do Paraná (UTP). Pós Graduado em Comunicação Audiovisual (PUC PR). Docente PROPPE da Universidade Tuiuti do Paraná. Docente da graduação em Comunicação Social na Faculdade Internacional de Curitiba. Membro do grupo de pesquisa em Estudos da Imagem (UTP). E-mail: contato@patrickdiener.com.

2. Todas as pinturas mencionadas podem ser vistas no site oficial de Juarez Machado referenciado no final deste artigo.

3. Besson e Beineix em particular propuseram um cinema popular de alta tecnologia influenciado por Hollywood com apelo ao público jovem, que ficou conhecido como Cinema du Look. (...)

Jeunet e Caro têm sido associados ao Cinema du Look em vários relatos. Ambos *Delicatessen* e *La Cité des Enfants Perdus* foram influenciados estilisticamente pelos comerciais, a estética *bende dessinée* e o estilo “du look” (Tradução do autor).

4. De acordo com uma antiga etimologia, a palavra imagem deveria estar ligada a raiz *imitari*. Assim, encontramos imediatamente no centro do problema mais importante para a semiologia das imagens: pode a representação analógica (a “cópia”) produzir verdadeiros sistemas de signos e não apenas aglutinações simples de símbolos? É possível conceber um ‘código’ analógico (em oposição a um digital)? Sabemos que os lingüistas recusam o status de língua para toda comunicação, por analogia - da “linguagem” das abelhas a “linguagem” do gesto - o momento em que tais comunicações não são duplamente articuladas, não são fundadas em um sistema combinatório de unidades digitais como os fonemas são (Tradução do autor).

5. Ancoragem é a função mais freqüente da mensagem linguística (...). Aqui o texto (na maioria das vezes um fragmento de diálogo) e imagem ficam em uma relação de complementaridade, as palavras, da mesma forma como as imagens, são fragmentos de um sintagma mais geral e a unidade da mensagem se percebe em um nível superior, que da história, da anedota, da *diegese* (que é a confirmação cabal de que a *diegese* deve ser tratada como um sistema autônomo). Embora raro na imagem corrigida, esta retransmissão de texto torna-se muito importante no filme, onde o diálogo funciona não apenas como esclarecimento, mas

realmente faz avançar a ação, estabelecendo, na seqüência de mensagens, significados que não são encontrados na imagem em si (Tradução do autor).

6. Informação não tem nada a ver com a significação. É outra coisa, um modelo operacional de outra ordem, fora do sentido e da circulação do sentido estrito. Esta é a hipótese de Shannon: a esfera da informação que é puramente funcional, um meio técnico que não implica qualquer finalidade de significado e, portanto, também não deve ser envolvido em um julgamento de valor. Uma espécie de código, (...). Neste caso, não seria simplesmente nenhuma relação significativa entre a inflação de informações e a deflação do sentido (Tradução do autor).

7. Outra fonte de inspiração pictórica para estilo visual de Amélie é Juarez Machado, pintor brasileiro contemporâneo que Jeunet acidentalmente encontrou em Montmartre (Tradução do autor).