



**DA LITERATURA AO CINEMA:
OS DIÁLOGOS INTERARTÍSTICOS EM *LE FABULEUX DESTIN D'AMELIE
POULAIN***

**FROM LITERATURE TO CINEMA:
THE INTERARTISTIC DIALOGS IN *LE FABULEUX DESTIN D'AMELIE
POULAIN***

Ana Paula Dias RODRIGUES¹

UNESP - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (IBILCE)

RESUMO: Nesta análise, demonstramos como a teoria do conto maravilhoso de Vladimir Propp e a conceituação de metalinguagem de Roman Jakobson, pensadas a partir do domínio literário, colaboram para a leitura crítica e para a construção do filme *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain* (2001), de Jean-Pierre Jeunet. O trabalho procura destacar os diversos diálogos que a obra cinematográfica trava com a literatura por meio de sua estrutura narrativa e recursos poéticos.

PALAVRAS-CHAVE: Maravilhoso; Metalinguagem; Recursos gráficos; Narrativa; Ficção.

ABSTRACT: In this paper, we show how the Vladimir Propp's marvelous tale's theory and Roman Jakobson's metalanguage concept, designed from the literary domain, collaborate to the critical analysis and to the construction of the Jean-Pierre Jeunet's film, *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain* (2001). This paper tries to highlight the different dialogs that the cinematographic work maintains with the literature through its narrative structure and poetic resources.

KEYWORDS: Marvelous tale; Metalanguage; Graphic resources; Narrative; Fiction.

Filme francês de Jean-Pierre Jeunet, *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain* (2001) surpreendeu diretor e produtores ao agradar espectadores do mundo todo. Embora tenha recebido algumas críticas duras e acusações de propaganda política de extrema direita, o filme obteve grande visibilidade na crítica e, sendo o principal responsável, entre outros filmes dessa época, por colocar a França de volta ao circuito cinematográfico internacional, tornou-se parte fundamental da história do cinema francês contemporâneo, como explica Lanzoni (2002).

Regresso de Hollywood, onde em 1997 dirigira *Alien, the resurrection*, e movido pelo desejo de dirigir um filme de autoria francesa, Jean-Pierre Jeunet conseguiu conjugar, por meio de manipulações técnicas e tecnológicas e uma história leve e positiva, sucesso de público a um projeto estético autoral. Em *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain*, a Paris de Jeunet é tanto reconhecível quanto imaginária. Em entrevista, o diretor e roteirista expressa o

¹Possui graduação e mestrado em Letras, área de concentração em Teoria Literária, pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (2003 e 2010). Atuou como Coordenadora pedagógica e Professora de Educação Básica II da Secretaria de Estado da Educação de São Paulo até março de 2008. Atualmente é aluna de doutorado no curso de Pós-Graduação em Letras da mesma universidade e bolsista CAPES.

desejo de compor uma Paris da sua infância e fugir de temas pesados.

Assim, Jeunet, com roteiro próprio, cria uma narrativa antirrealista eufórica com vocação a conto maravilhoso que esta manifesta já em seu próprio título: a palavra *fabuleux* antecipa a atmosfera da narrativa, visto que o adjetivo além de qualificar algo de lendário, imaginário ou que não tem existência real, não poderia, a menos que ironicamente, designar algo negativo ou trágico. Por sua vez, o substantivo *destin* focaliza o percurso da heroína e acrescenta o dado aleatório, dependente do acaso ou da sorte – configurando o elemento sobrenatural ou inexplicável pelas leis da razão que faria parte de toda a narrativa do gênero maravilhoso, como pressupõe Marinho (2006).

O caráter ficcional da narrativa é explicitado ao longo de todo o filme: está na representação do espaço, na categoria temporal, nas mudanças de velocidade e no próprio enredo. Esse efeito de exposição da ficcionalidade e a consequente criação de um universo maravilhoso são conseguidos, principalmente, pela quebra do realismo. Quebra que se dá em duas direções: a primeira, daquele realismo, defendido por Bazin, em que o espectador não tomaria consciência ou não perceberia a presença dos aparatos técnicos como mediadores, é feita não somente por meio de movimentos de câmera inesperados e alterações na velocidade, mas por meio de intervenções gráficas, manipulação digital das cores, composição do *décor*, *close ups* com devoluções de olhares para a câmera, entre outros; o segundo modo de quebrar o realismo é caracterizado pela representação da história de Amélie como um percurso que culmina com o final feliz – função fundamental em narrativas do gênero maravilhoso –, denotando, portanto, a opção pelo ramo idealista da narrativa em oposição ao realista.

Embora realize um movimento em direção contrária ao realismo máximo, *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain* (2001) não rompe com a verossimilhança, mantendo-se na linha da plausibilidade e do possível.

Antes de afirmar, no entanto, que o filme representa uma forma tradicional do gênero maravilhoso no cinema, o objetivo deste artigo é explicitar como as técnicas digitais e gráficas unidas a outros artifícios cinematográficos ou heteróclitos colaboram, juntamente com a teoria literária do conto maravilhoso de Propp (2001), para a construção de uma atmosfera maravilhosa na tela e expõem a ficcionalidade da obra por meio da metalinguagem, nos termos desenvolvidos por Jakobson (1971). Nosso foco, portanto, recai sobre o modo de construção desse universo ficcional e seus efeitos estéticos.

O distanciamento do realismo como ponte para o maravilhoso

Como afirmamos anteriormente, o universo representado pelo filme *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain* é assumidamente ficcional. Os movimentos de câmera, a coloração do espaço e as intervenções gráficas, articulados à presença de um narrador em voz *off*, expõem a ficcionalidade da narrativa cinematográfica para o espectador.

Nas cenas de abertura do filme, acompanhando a narração em voz *off*, a câmera vai mostrando as imagens de um carro passando pela rua, copos dançando sobre a mesa com o vento sob a toalha, um senhor apagando da lista de telefones o nome de um amigo que faleceu – acontecimentos simultâneos à concepção de Amélie – que é representada na sequência com a imagem de espermatozóides em direção ao óvulo. O espermatozóide que representa Amélie aparece circulado de vermelho. Em seguida, uma sequência em velocidade acelerada mostra a evolução da gravidez e o nascimento da heroína.

Nos primeiros dois minutos de filme, correspondentes às imagens acima descritas, é possível entrever dois dos artifícios antinaturalistas ou antirrealistas do filme de Jeunet: o primeiro é a aceleração da velocidade das imagens para representar a passagem de tempo

durante os nove meses de gravidez; e o segundo é a intervenção gráfica do círculo do espermatozóide, que aponta um trabalho posterior ao da filmagem e funciona como elemento extradiegético que ressalta a moldura cinematográfica.

Os elementos gráficos extradiegéticos, ou seja, aqueles que não fazem parte da diegese narrativa funcionam como setas que destacam a presença de um recorte e explicitam a fronteira entre o mundo de onde se narra e o mundo que é narrado. Para Peres (2008), que lê esse movimento em termos da metalepse genettiana, o artifício é uma afirmação e/ou presentificação do narrador ou mesmo do autor no espaço diegético. Tal leitura permite o estudioso afirmar que

[...] as fronteiras do diegético – “fronteira oscilante mas sagrada entre dois mundos: aquele em que se conta, aquele que se conta” – revelam-se cada vez mais enfraquecidas, e o texto literário ou o filme podem ser vistos como territórios ou espaços em que tanto autor/narrador como narratário/leitor extradiegéticos se projectam ou intrometem na diegese. (PERES, 2008, p. 1317).

Os elementos gráficos que denotam a intrusão de uma categoria extradiegética (diretor ou diretor de fotografia) podem ser observados em *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain* não apenas na forma esquemática, como no exemplo dado, mas também em formas tipográficas. Após uma sequência de imagens, com efeito de documentário caseiro, de Amélie em sua infância solitária, a câmera aproxima-se do pai de Amélie rapidamente em carrinho frontal, enquadrando-o em um plano médio americano. O homem fica parado, enquanto o narrador descreve sua personalidade e elementos gráficos tipográficos (*Bouche pincée. Signe de manque de coer*) e esquemático (uma seta) aparecem na tela apontando para sua boca. Em seguida, o narrador fala das coisas que Raphaël Poulin gosta e não gosta. A câmera mostra.

Quentin Tarantino utilizou, recentemente em *Bastardos Inglórios* (2009), recurso parecido, combinando elementos gráficos com nomes e setas, para apontar a posição de personagens que representavam Hermann Göring, Martin Bormann e Joseph Goebbels na sala de cinema onde seria exibido um filme do ministro da propaganda nazista.

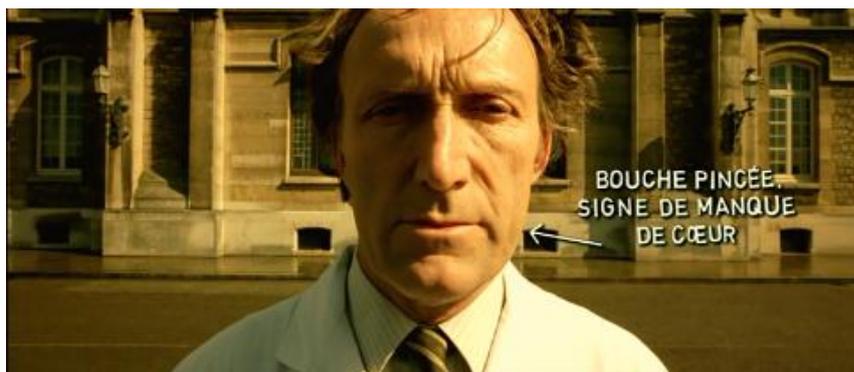


Figura 1 – Intervenções gráficas no enquadramento de Raphaël Poulin

A observação da utilização de elementos gráficos de natureza extradiegética, entendida como intrusão de uma categoria autoral (diretor ou diretor de fotografia) ou, nos termos de Peres, como metalepse do autor, torna-se fundamental para o estudo do estilo do diretor e, nessa análise, para o estudo da especificidade da narrativa ficcional em comparação com a narrativa factual ou documental uma vez que “ao ignorar a fronteira entre o mundo da narração e o mundo da narrativa, a metalepse enfatiza o fato de que, na narrativa de ficção, ao

Disponível em: <http://seer.fclar.unesp.br/casa>

contrário da narrativa factual, o mundo narrado é ontologicamente dependente do ato de narrar que engendra” (GENETTE apud PERES, 2008, p. 1319).

Nesse sentido, os recursos que apontam para a produção, o recorte e a montagem da narrativa funcionam como indicadores da ficcionalidade da obra e são, diametralmente opostos, a uma ficção que pretende suavizar e/ou camuflar a passagem do mundo externo para o mundo da representação. Esse artifício representa, portanto, um movimento de afastamento do filme do realismo baziniano.

Na descrição das cenas de abertura do filme, outra forma de afastamento do realismo baziniano em *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain* é a aceleração da velocidade que aparece em várias passagens ao longo da narrativa fílmica para expressar a passagem de tempo. Essa aceleração é antinaturalista porque não preserva o tempo de percepção natural do espectador, ou seja, cria um efeito que altera o modo de percepção da passagem temporal por acentuar a elipse temporal. Esse recurso tanto expõe a ficcionalidade da obra quanto a afasta da linguagem cinematográfica realista defendida por Bazin.

Como explica Xavier (2003), o realismo de Bazin, não tem a ver com a exclusão da ficcionalidade, mas sim com a manutenção da verossimilhança por meio de uma forma narrativa que se aproxima ao máximo do olhar natural do espectador. A quebra dessa naturalidade pela persistente utilização de recursos gráficos extradiegéticos, narrador por voz em *off*, coloração do espaço por meio de técnicas digitais e outros recursos que colaboram para a explicitação da moldura e dos aparatos e linguagens técnicas aproxima *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain* dos filmes do realismo poético. Ou daquelas realizações em que a manipulação das imagens não fica implícita em nome de um olhar sem corpo, natural, mas, pelo contrário, volta-se para si mesma em nome de um efeito estético e/ou poético.

A opção por uma narrativa antirrealista, sobretudo no que diz respeito à linguagem utilizada, é um dos principais pontos de ligação da obra com o gênero maravilhoso. Advindo das narrativas mitológicas, o gênero maravilhoso sempre, ao longo da história da literatura e demais gêneros narrativos, esteve ligado à magia, à metamorfose, ao sobrenatural e às formas metafóricas de representar o real.

Em *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain*, o sobrenatural é originário de uma visão subjetiva hiperbólica em que o salto do peixe do aquário, por exemplo, é visto como tentativa de suicídio. Como explica Todorov (1975, p.60), no maravilhoso hiperbólico, “os fenômenos não são aqui sobrenaturais a não ser por suas dimensões, superiores às que nos são familiares”, não violando, portanto, excessivamente a razão.

Para Marinho (2005), o gênero cinematográfico que representa de forma mais prototípica o gênero literário maravilhoso é a ficção científica. Segundo a autora, a ficção científica apropria-se dos elementos estruturais da narrativa maravilhosa e move os acontecimentos para um tempo futuro, reconfigurando seus personagens em função dessa mudança temporal. No entanto, a estudiosa afirma que, ao longo do tempo, o maravilhoso foi se transformando e se diluindo em outras formas narrativas, refletindo-se em obras cuja visão deformada e transfigurada do mundo ascende do olhar de personagens loucas, sonhadoras ou solitárias, como no universo da prosa regionalista rosiana, por exemplo.

Em *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain*, esse olhar transfigurador é responsável, por exemplo, pelas cenas em que a fotografia de um homem, multiplicado por quatro, conversa com a personagem Nino em seu quarto ou pela sequência em que o abajur em forma de porco se move enquanto um cachorro e uma ave de quadros diferentes da mesma parede debatem entre si a possibilidade de Amélie estar apaixonada.

Desse modo, ainda que possamos identificar traços narrativos da estrutura do conto maravilhoso tradicional, como mostraremos a seguir, a aproximação de *Le fabuleux destin*

d'Amélie Poulain com o maravilhoso se dá muito mais no nível da citação e da evocação de uma atmosfera de transfiguração do real. Transfiguração que estaria melhor expressa na relação do filme de Jeunet com o realismo poético da França de 1930, pois, como explica Marinho em seu estudo, no cinema, o maravilhoso está expresso em todas as tentativas de exploração das potencialidades estéticas da linguagem cinematográfica diante da representação realista do mundo visível.

Do universo da literatura para o cinema: aspectos do conto maravilhoso no filme

A variedade do maravilhoso que aparece mais explicitamente em *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain* é sem dúvida o conto de fadas. É impossível não reconhecer, na aparência de Amélie, com seu figurino marcado pela presença de peças vermelhas e modelos que a infantilizam, a referência à Chapeuzinho Vermelho. A infância solitária e infeliz, a morte prematura da mãe e o encontro de um amor, presentes na trajetória de Amélie, por sua vez, remetem à Cinderela.

É, ao observar a trajetória da heroína, no entanto, que podemos perceber como Jeunet trabalha a estrutura do conto maravilhoso tradicional de forma a adaptá-lo ao contexto cultural e social da época. Pois, embora Jeunet estivesse empenhado em criar um universo imaginário, como no realismo poético, preocupava-se em manter um vínculo com a realidade, partindo desta e dos elementos que ela oferece para compor sua narrativa. Nesse sentido, a obra de Jeunet é realista uma vez que não cria fadas, princesas e objetos com poderes mágicos mas busca na sociedade francesa personagens e/ou tipos que possam representar essas funções.

Assim, Amélie acumula as funções de **heroína** e **auxiliar** à medida que é ela quem empreende um percurso em busca de algo – resolução do mistério do fantasma das cabines de foto e devolução do livro de fotografias a Nino – e que transforma a vida de outras personagens por meio de operações ‘mágicas’ – a carta de Madeleine forjada por ela é um exemplo.

A superposição de classes de personagens, de acordo com o estudo de Propp, é metaforizada no filme pela presença de lady Di e Madre Tereza de Calcutá – respectivamente, a princesa e a fada madrinha ou auxiliar. A princesa de Gales e a “mãe dos pobres do mundo” são trazidas para dentro do filme por intermédio da televisão que, repetidamente, dá a notícia da morte das duas, ocorridas de fato em uma mesma semana de 1997. Em dado momento da narrativa, Amélie se vê em um filme na televisão em certa fusão da juventude e elegância de lady Di com a caridade e dedicação ao próximo de Madre Tereza. Desse modo, a própria história oferece uma metanarrativa que apresenta Amélie, cumulativamente, nos papéis da princesa e/ou heroína da história e da fada madrinha e/ou auxiliar.

No entanto, o papel de **auxiliar** também é exercido por Dufayel. Sem a intervenção do velho pintor, Amélie jamais teria encontrado Nino Quincampoix – o príncipe. O **inimigo**, por sua vez, é representado pela figura desagradável e grosseira de Collignon, o dono da mercearia onde trabalha o inocente e carinhoso Lucien. Amélie, cumprindo seu papel de heroína da narrativa, castiga Collignon pelo tratamento dado a Lucien. Há ainda um **falso antagonista** que é representado pelo homem da cabine de fotos a que a heroína persegue por longo tempo, tentando desvendar o segredo do álbum de Nino.

A trajetória de Amélie reflete algumas das funções desenhadas por Propp. Na situação inicial do filme, por exemplo, além da apresentação da família, das condições do nascimento de Amélie, há já o aparecimento da primeira função descrita pelo teórico russo – a do **afastamento**, representado pela morte da mãe. Após a morte da mãe, o pai da protagonista, responsável pela sua criação, inflige-lhe a **proibição** de brincar fora de casa e com outras

crianças o que acarreta frustrações e tristezas na menina.

A **carência** de amigos e de contato com o mundo estimula Amélie a sair de casa. Essa falta é o que introduz a jornada de busca da **heroína-vítima**, uma vez que, de acordo com as caracterizações do folclorista, quando a narrativa acompanha a personagem que se afasta, seja intencionalmente ou não, esta representa o herói da história. É interessante que o nó da intriga se dá quando, ao compensar a carência de outras personagens, Amélie, percebe que esse é o caminho para fazer amigos e, portanto, suprir suas próprias carências. Nesta empreitada, os pequenos objetos encontrados na parede de seu apartamento funcionam como **objetos mágicos** e o pintor Dufayel desempenha a função de **auxiliar** de modo que é o único interlocutor da heroína e uma espécie de incentivador. Desse modo, a personagem principal da trama recobre-se de inúmeras funções ao longo da narrativa: **vítima, heroína, auxiliar**.

Depois de ajudar o pai a realizar o sonho de viajar pelo mundo, unir Georgette e Joseph, alegrar Madeleine com uma carta forjada, vingar Lucien, castigando Collignon, auxiliar Dufayel a decifrar a personagem do quadro de Renoir, e solucionar o mistério do homem da cabine de fotos, Amélie encontra Nino. Ou seja, após a execução do dever a heroína é premiada com o encontro amoroso.

Embora essa trajetória assemelhe-se bastante ao percurso melodramático mais comum nas narrativas literárias e cinematográficas, observáveis, principalmente, em filmes chamados de “comédia romântica”, o enredo de *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain* é acompanhado de uma configuração espacial que determina sua natureza inspirada no maravilhoso.

Por meio da manipulação digital das imagens, Jeunet e o diretor de fotografia, Bruno Delbonnel, coloriram todas as cenas do filme e apagaram uma série de imagens, como, por exemplo, pichações, veículos, cartazes e propagandas – tudo que pudesse datar o espaço de alguma forma, na opinião de Barnier (2002, p.164). Para esse crítico, o apagamento desses elementos não quer fazer uma limpeza clínica de Paris mas fazer com que o externo pareça interno já que o realismo poético, clara inspiração de Jeunet, trabalhava com esse tipo de ambientes, fazendo-os parecer artificiais.

Desse modo, podemos ler a modificação digital das imagens como uma forma de promover uma espécie de artificialização do espaço. Artificialização que remete ao universo das animações e instaura, mais uma vez, um efeito antirrealista.

Ao trabalhar digitalmente as imagens, como explica Delbonnel em entrevista, os diretores optaram por uma grande gama de cores que expressassem em termos visuais o caráter eufórico e positivo da história. Observa-se, no entanto, o predomínio do verde e do vermelho tanto nas imagens externas quanto nos ambientes internos. Sobre isso, Delbonnel explica que a principal inspiração em termos de construção do *décor* foi o pintor brasileiro Juarez Machado. Assim como faz o pintor, o equilíbrio entre as cores é conseguido por meio da inserção digital de objetos de uma terceira cor – normalmente, o azul, o branco ou o amarelo.



Figura 2 – Imagem em matizes de vermelho



Figura 3 – Objeto azul inserido digitalmente

Esse trabalho com o *décor* e com os ambientes externos, ao produzir uma artificialização do espaço, promove-os a uma categoria imaginária e fantasiosa, ou seja, ainda que a Paris de Jeunet permaneça identificável, ela ganha contornos mítico e maravilhoso. Assim como a Paris que figura nas telas de Machado, a Paris de Amélie é a Paris dos sonhos infantis que não sofre com problemas de nenhuma espécie, é uma Paris em que os contos de fadas são possíveis.

Finalmente, é essa manipulação e transfiguração do espaço, juntamente com os eventos ‘sobrenaturais’ da narrativa, deflagrados pelo olhar subjetivo, e com a exposição da ficcionalidade por meio das intervenções extradiegéticas e da explicitação da linguagem cinematográfica, que aproxima o filme do maravilhoso.

Como apontado anteriormente, a instauração de uma atmosfera maravilhosa não se define, no filme, pela intenção de aproximação ao literário. Mas, principalmente, pela relação de proximidade entre *Le fabuleux destin d’Amélie Poulain* e os movimentos cinematográficos do realismo poético, em primeiro plano, e do surrealismo, em segunda análise. Como nos mostra Marinho (2006) por meio de um estudo da evolução do gênero desde sua origem mítica até suas matrizes modernas, o maravilhoso diluiu-se em outras formas narrativas e foi se alojar, no cinema, nas formas ascendentes do cinema mágico de Méliès – como o realismo poético e o surrealismo.

A construção do maravilhoso se dá, então, em função de uma exploração dos recursos e técnicas cinematográficas em busca de uma máxima expressividade, ou seja, em direção oposta à construção de uma linguagem naturalista.

Além da trajetória da heroína que se assemelha muito com a estrutura do conto maravilhoso estudado por Propp, como demonstrado, outros artifícios da narrativa apontam para uma relação intertextual com obras da literatura. O modo de apresentação do pai de Amélie, por exemplo, que se repete com as personagens principais do filme, remete a um tipo de construção comum em narrativas literárias e, sobretudo, ao romance *La vie, mode d’emploi*, de Georges Perec, em que as personagens protagonistas são apresentadas no início da narrativa. Não só o modo de apresentação mas também a construção das personagens, principalmente da zeladora, Madeleine Wallace, e do pintor recluso, Raymond Dufayel, parecem remeter diretamente às personagens do romance de Perec. Outra presença inegável da literatura francesa na construção do filme é a de Raymond Queneau com o romance *Zazie no metrô*, ambas as heroínas – do romance e do filme – circulam pela cidade, partilhando as experiências de outras personagens.

O próprio recurso da voz em *off* é um artifício bastante “literário”, levando em consideração a supremacia da imagem sobre o verbal dada pelos teóricos realistas do cinema. Para Kracauer, por exemplo, “o cinema é antes de tudo e sempre um veículo visual”, e tais técnicas sonoras são uma admissão do fracasso da imaginação visual ou da impropriedade do tema (ANDREW, 1989, p.127). Bazin admitia o uso do narrador em voz *off*, no entanto, em casos de adaptação literária em que esse poderia ser o único recurso capaz de preservar a atmosfera intimista e subjetiva da obra adaptada

A título de conclusão, uma relação com o universo literário pode ser vista naquilo que o cinema tem de mais geral – a narratividade e a ficcionalidade. É a partir dessas categorias que o maravilhoso pôde sair da circunscrição do literário e adentrar as formas linguísticas cinematográficas.

Cinema, literatura e pintura – metalinguagem em diferentes níveis

Em *Le fabuleux destin d’Amélie Poulain* há um trabalho intrincado de remissões às

Disponível em: <http://seer.fclar.unesp.br/casa>

vezes metafóricas e às vezes bastantes diretas ao universo da criação artística e, sobretudo, ao próprio processo de produção cinematográfica.

Basicamente, é possível afirmar que há três instâncias ou modalidades da chamada metalinguagem em *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain*: a primeira consiste na referência ao Cinema por meio de citações intertextuais de filmes conhecidos; a segunda caracteriza-se por um movimento autorreflexivo da linguagem cinematográfica que configura o que Jakobson denominou de função metalinguística; a terceira modalidade de metalinguagem que destacamos se manifesta por meio de metáforas que representam o próprio filme ou seu modo de construção.

O primeiro tipo de metalinguagem, que consiste em um modo de o filme fazer referência a outros filmes do cinema mundial, manifesta-se por dois artifícios distintos. O primeiro deles é o filme dentro do filme ou citação. Por meio desse recurso, uma cena de uma obra de um renomado cineasta é incorporada na narrativa fílmica.

A homenagem a Truffaut, por exemplo, se processa em uma cena em que a heroína está em uma sala de cinema e, após se dirigir ao espectador, dizendo que gosta de ver as expressões das pessoas na sala de exibição e procurar detalhes nos filmes que ninguém mais vê, uma cena do filme clássico da *Nouvelle Vague* francesa, *Jules e Jim* (1962), é inserida. Ainda que em tom anedótico, visto que Amélie aponta um inseto atravessando o fundo da cena em que Jeanne Moureau (Catherine) oferece os lábios para Henri Serre (Jim), a presença do filme de Truffaut revela um desejo de recuperar a tradição do cinema francês e homenageá-la. Antes da sequência em que aparece o inseto, Jeunet insere a clássica passagem do filme de Truffaut em que as três personagens, Jules, Jim e Catherine, deslocam-se por um longo corredor.

Jeunet também faz referência a filmes clássicos da história do cinema por meio de uma intertextualidade menos explícita que a citação que pode ser traduzida em termos de alusão ou paráfrase.

Na primeira imagem do filme, após a introdução musical, a câmera mostra uma rua que o narrador avisa ser a Rua Saint Vicent, em Montmartre. Como explica Vincendeau (200?), o nome da rua evoca, para o público francês, a famosa canção de Jean Renoir, *Complainte de la butte*, composta para seu filme *French Cancan* (1955). A alusão ao filme torna-se ainda mais enfática pela própria localização espacial de *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain* – Montmatre – uma vez que essa locação é a mesma que a do filme do diretor poético realista francês, que, como o filme de Jeunet, traz referências a obras pictóricas de Auguste Renoir.

O filme de Hitchcock, *Janela indiscreta* (1954), também é recuperado por *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain* quando a protagonista, em um movimento de aproximação da câmera do lado de fora de seu apartamento, é focalizada através da janela com um binóculo apontado para o apartamento de Dufayel. Essa sequência não é a única que remete ao filme de Hitchcock, outras passagens focalizam janelas com movimentos de câmera bastante parecidos com os da abertura do filme americano.



Figura 4 – Referência metalinguística à *Janela Indiscreta* (1954)

Essas ocorrências de intertextualidades são aqui entendidas também como metalinguagem à medida que funcionam como meio de a narrativa cinematográfica remeter-se ao seu próprio código, nos termos definidos por Jakobson (1971). Desse modo, as cenas citadas e/ou aludidas por meio da paródia ou da referência indireta funcionam como metanarrativas que ora focalizam a própria história narrada em *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain* ora refletem sobre a linguagem cinematográfica construída pela tradição do cinema francês. Entendemos que esse primeiro tipo de metalinguagem, a incorporação de partes de obras ou referência a outros filmes da história do cinema, é uma tentativa de Jeunet de legitimar sua obra no panorama do cinema mundial e, principalmente, do cinema francês já que *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain* é, nas palavras do diretor, um retorno à produção francesa.

Depois de ter produzido um filme em Hollywood do calibre de *Alien, the resurrection*, a adaptação de Jeunet ao contexto cinematográfico francês deveria se dar tanto em termos de conteúdo como de linguagem. Evocar, portanto, os clássicos do cinema é um artifício para incluir seu filme nesse cânone.

O que classificamos como a segunda modalidade de metalinguagem presente em *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain* caracteriza-se, principalmente, por movimentos autorreflexivos da linguagem cinematográfica, ou seja, esse tipo de metalinguagem é observado quando uma técnica ou elemento cinematográfico é utilizado para focalizar a si próprio. Neste caso, como na função metalinguística definida por Jakobson, os recursos são metalinguísticos porque apontam para os elementos e procedimentos que constituem a própria linguagem cinematográfica. Em uma série de cenas do filme de Jeunet, por exemplo, os movimentos de câmera chamam atenção para sua própria existência, ou seja, são perceptíveis como movimentos artificiais e não como o movimento natural dos olhos na captação dessas cenas na natureza.

Esse recurso pode ser observado no episódio em que, após descobrir o primeiro **objeto mágico**, a caixinha com brinquedos, Amélie aparece deitada na cama e a câmera, partindo do teto do quarto, aproxima-se da protagonista em movimento descendente e espiralado. A função mais representativa desse movimento é recair sobre si próprio à medida que não seria necessário para focalizar a personagem, este é um recurso poético que faz perceber a presença da câmera.

Para Jakobson (1971), a função poética é diametralmente oposta à função metalinguística uma vez que a primeira atua sobre a linguagem de modo a construir uma sequência e a segunda, uma equação. No entanto, esses dois aspectos combinam-se na composição da linguagem cinematográfica de *Le fabuleux destin de Amélie Poulain*, pois, ao mesmo tempo em que os aparentes movimentos de câmera e as intervenções extradiegéticas revelam e fazem refletir a natureza do código e dos recursos linguísticos utilizados na

constituição do filme, em uma operação metalinguística que diz reiteradamente “isto é um filme”, essas mesmas técnicas conferem ritmo e unidade à sequência narrativa da obra fílmica.

Outro exemplo é a, anteriormente comentada, aceleração das imagens para denotar a passagem de tempo. Esse recurso acaba por focalizar a elipse temporal característica da narrativa cinematográfica. Novamente, torna-se perceptível que, em nenhum momento, a narrativa cinematográfica tenta mascarar as técnicas utilizadas na sua construção em favor de uma apresentação realista dos episódios, pelo contrário, os artifícios são enfatizados de maneira que revelam a estrutura formal da obra.

Os próprios olhares para a câmera da protagonista, que se repetem ao longo do filme, é um recurso que focaliza e chama a atenção do espectador para moldura do quadro fílmico. Ao quebrar o naturalismo do cinema clássico em que esses olhares para a câmera são impossíveis, o olhar para a câmera em *Le fabuleux destin* ressalta a artificialidade e engenharia da narrativa cinematográfica. Esse oferecer-se ao espectador ou essa simulação de um diálogo com o espectador remete diretamente às narrativas literárias como, por exemplo, de Stendhal, Machado de Assis e Mário de Andrade.

Do mesmo modo, os outros recursos de intervenção gráfica e manipulação digital das cores do *décor*, já descritos neste trabalho, são estratégias que instauram essa segunda modalidade de metalinguagem no filme, apontando sempre para sua configuração a partir de um código específico.

A terceira modalidade de metalinguagem instaurada por *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain* manifesta-se por meio de metáforas que recuperam o próprio processo de criação do filme. Destacamos a presença da tela *Le déjeuner des canotiers* (1881), de Renoir, e da personagem pintora, Raymond Dufayel, como a primeira metáfora que representa o fazer artístico. A procura de Dufayel pela essência da personagem central do quadro de Renoir é a mesma procura que o filme empreende em relação à Amélie. O quadro, então, funciona como metáfora do filme enquanto a personagem solitária no centro do quadro metaforiza a própria protagonista da narrativa cinematográfica. O pintor pode representar o diretor. Novamente, a pintura aparece no *hall* de relações estabelecidas por *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain*. Desta vez, como metáfora da obra fílmica.

A cena em que Amélie recorta inúmeros trechos de diferentes cartas para compor uma nova mensagem também pode ser lida como metáfora do próprio processo de criação do filme, em que o diretor seleciona uma série de recortes – cenas, inclusive de outros filmes – e, colando-os ou montando-os, cria uma nova narrativa fílmica. Esta cena, além de metaforizar o processo de montagem cinematográfica, também recupera a técnica literária do “recortar/colar” de fins do século XIX, na França e na Inglaterra.

Há, ainda, várias incidências em que programas de TV metaforizam os conflitos das personagens. Esses programas entram em diálogo direto com a estrutura fantasiosa e a linguagem do filme. Por exemplo, é a narrativa televisiva em que Amélie aparece na tela como uma heroína benfazeja, uma mistura de lady Di e Madre Teresa, que esclarece e dá a chave de leitura da personagem, ao mesmo tempo, como a princesa e a fada madrinha da trama fílmica.

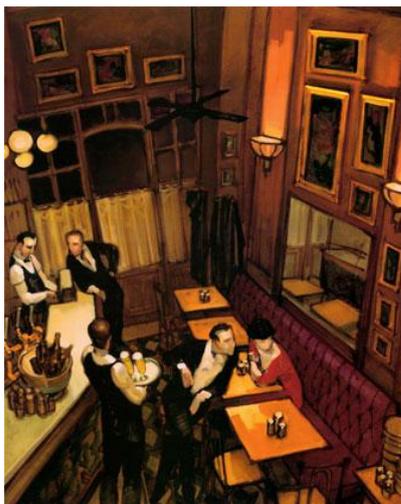


Figura 5 – *Bistrô*, tela do pintor Juarez Machado cuja obra foi a principal inspiração dos diretores para composição do *décor* e coloração das imagens.

É preciso destacar que *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain* encerra um número bem maior de ocorrências de metalinguagem. Os exemplos aqui explicitados revelam a tendência do discurso cinematográfico de se voltar para si, valorizando sua linguagem e expondo sua natureza ficcional.

As três modalidades de metalinguagem, discutidas e exemplificadas acima, revelam cada uma a seu modo uma referência à história do cinema, à literatura e à pintura como ponte para falar do cinematográfico e da estrutura interna do filme.

Considerações finais: a centralidade da questão da ficcionalidade

Este texto mostrou como a narrativa cinematográfica, por meio de artifícios construtivos cria uma atmosfera maravilhosa e engendra diferentes modos de metalinguagem que focalizam ora a história do cinema, ora seus próprios procedimentos linguísticos, ora seu próprio enredo.

Esse estudo só se torna possível, no entanto, por reconhecermos que a ficção, em oposição ao relato documental e ao naturalista, admite uma série de experiências com a linguagem que possibilitou, ao longo do tempo, a diluição do maravilhoso em formas narrativas diversas, como defende Marinho (2006). Desse modo, é possível procurarmos traços do maravilhoso em outras formas narrativas modernas como os *games*, a telenovela e as narrativas gráficas, por exemplo.

Ao admitirmos o maravilhoso como um gênero ou uma poética fundamentalmente ligada à ficção ou à assunção e à exposição do ficcional pelo discurso artístico, entendemos que aquela linguagem tradicionalmente ou originariamente literária se estende para outros suportes e códigos, ocasionando, em alguns casos, sua transformação e diluição. Essa possível transformação não se dá apenas em razão do suporte ou código mas também em razão dos estilos artísticos que podem variar, em matéria de efeito estético, de um extremo realismo até um vínculo mínimo com o real.

AGRADECIMENTOS

Agradeço imensamente ao professor Antonio Manoel dos Santos Silva pela leitura atenta e pelos apontamentos críticos que muito contribuíram para a evolução do trabalho.

Disponível em: <http://seer.fclar.unesp.br/casa>

REFERÊNCIAS

- ANDREW, J. D. **As principais teorias do cinema: uma introdução**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1989.
- _____. Amélie, or Le Fabuleux Destin de Cinéma Français. In: _____. **Film Quarterly**, v. 57, n. 3 (Spring, 2004) University of California Press, pp. 34-46
- BARNIER, M. Amélie révisé son histoire. In: _____. **Revue d'histoire**, n. 74, numéro spécial: Les 25 ans de l'Espagnedémocratique (Apr. - Jun., 2002), Sciences Po University Press, pp. 163-165
- JAKBSON, R. **Linguística e comunicação**. São Paulo: Cultrix, 1971.
- LANZONI, R. F. **French cinema: from its beginnings to the present**. New York, The Continuum International Publishing Group Inc, 2005.
- MARINHO, C. C. A. **Contribuições para uma Poética do Maravilhoso: Um Estudo Comparativo Sobre a Narratividade Literária e Cinematográfica** [Tese de Doutorado]. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2006.
- PERES, A. As fronteiras enfraquecidas do diegético. In: MARTINS, M. de L. & PINTO, M. (Orgs.). **Comunicação e Cidadania** – Actas do 5º Congresso da Associação Portuguesa de Ciências da Comunicação. Braga: Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade (Universidade do Minho), 2008.
- PROPP, V. **Morfologia do conto maravilhoso**. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1984.
- TODOROV, T. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- VINCENDEAU, G. **Café Society**. Disponível em: <www.bfi.org.uk/sightandsound/feature/15>.
- XAVIER, I. **O olhar e a cena**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

Recebido em: 16/09/13
Aprovado em: 08/12/13