

PATRICIA CARVALHO DA SILVA

A COR COMO NARRATIVA CINEMATÓGRAFICA:

**Analise sobre o filme *O fabuloso destino de Amélie Poulain* de Jean
Pierre Jeunet**

BELO HORIZONTE

2015

SUMÁRIO

Introdução	03
Justificativa	04
Objetivos	05
O que é cor?	06
A cor no cinema	12
A cor na narrativa de Jeunet	20
Considerações finais.....	28
Referências.....	29

Introdução

Discutirei no meu trabalho de conclusão de curso o uso das cores como recurso narrativo cinematográfico no filme *O Fabuloso destino de Amélie Poulain* (Le fabuleux destin d'Amélie Poulain, França 2001) de Jean-Pierre Jeunet. Compreender seus significados e funções nas principais cenas. Para isso inicio com um breve estudo sobre teoria das cores e o início de seu uso no cinema. Acredito que ela não seja apenas um dado supérfluo da imagem e sim um elemento integrante da narrativa. Ela cria significados, sensações ou estados emocionais não representados facilmente de outras formas narrativas.

Justificativa

O uso da cor se tornou muito presente no meu dia a dia. Ao iniciar meu trabalho com colorização e pintura digital percebi o quanto a cor é significativa como ferramenta narrativa. Isso me levou a um estudo mais profundo sobre a função da cor, seus significados e sua psicologia. Aplicando esses conhecimentos na narrativa das minhas imagens, tornou-as mais harmônicas e atrativas visualmente. Já com o diretor Jeunet, tenho fascinação pela paleta de cores que ele utiliza em seus filmes principalmente em *O Fabuloso destino de Amélie Poulain*. A saturação das cores nas cenas marca fortemente a narrativa, contribuindo para o envolvimento emocional do espectador, levando do nostálgico ao deprimente e por vezes ao repúdio em poucos cortes. Isso sempre me atraiu, mesmo antes de começar a estudar cinema e agora mais próxima da cor percebo que ela é a principal responsável por essas emoções.

Objetivo

Meu objetivo é mostrar a importância da cor como ferramenta narrativa cinematográfica na obra de Jean Pierre Jeunet através da análise do filme *O Fabuloso destino de Amélie Poulain* (Le fabuleux destin d'Amélie Poulain, França 2001), por ser um dos filmes com o uso das cores mais marcante do cinema. Mostrar como suas cores recuperam, alteram e recriam realidades.

O que é cor?

A cor nada mais é do que espectro, ela só existe com a presença de dois elementos, a luz e a visão. "O elemento determinante para o aparecimento da cor é a luz." (PEDROSA, p. 28) Para Pedrosa o próprio olho humano é fruto da ação da luz ao longo da evolução da espécie.

Ao descobrir-se ser a luz um fenômeno eletromagnético, abria-se o caminho do entendimento de novos ângulos das relações existentes entre a luz e a substância material, surgindo a possibilidade da explicação de como a luz imprime coloração aos corpos. (PEDROSA, p. 30)

Um fenômeno físico-químico em que os raios luminosos chegam até a retina e estimulam os nervos ópticos que se ligam ao cérebro. Ou seja, a luz refletida de um objeto emite diferentes comprimentos de ondas que estimulam células específicas do olho humano e produz a sensação da cor. Nossa distinção dos objetos se deve a ação da luz e da cor.

Dizíamos que a totalidade da natureza se revela ao sentido da visão através da cor; agora, por estranho que pareça, afirmamos que o olho não vê forma alguma, uma vez que somente claro, escuro e cor constituem, juntos, aquilo que distingue para a visão um objeto de outro e uma parte do objeto de outra. (GIANNOTTI, p. 44)

Cada uma delas podem ser absorvidas ou refletidas, por exemplo, o branco, que reflete todos os raios luminosos, ou o preto que absorve todos. outro exemplo o verde que absorve as demais cores e reflete apenas o raio luminoso verde. A cor não tem existência material. Epicuro, desenvolveu o raciocínio de que "a cor guarda íntima relação com a luz, uma vez que, quando falta luz, não há cor".

Isaac Newton, o primeiro a fracionar a luz do sol e as cores que a compõem, utilizou de um prisma e produziu um espectro, obtendo assim, a difração da luz branca em sete cores: vermelha, laranja, verde, amarela, azul, anil e violeta.

O surgimento das cores pela decomposição da luz branca está ligado à diferença de velocidade de propagação dos diversos raios luminosos. (...) Quando a luz se propaga numa substância como a água ou o vidro, a velocidade depende do comprimento de onda de seus componentes, e é esta precisamente a causa da decomposição da luz em diferentes faixa coloridas ao atravessar o prisma. (PEDROSA, p.33)

Ou seja, cada cor possui um diferente comprimento de onda, assim ao atravessar uma substância translúcida, sua refração vai possuir um ângulo diferente, separando a luz branca em várias outras coloridas.

Goethe, discordando dos critérios utilizados por Newton, confronta suas ideias, a respeito da teoria cromática, em Doutrina das cores.

Goethe propõe uma interpretação das cores a partir do órgão da visão, que não pode ser identificado a um conjunto de prismas e lentes, pois o olho é um órgão vivo. Sua aversão a experimentos com lentes e prismas, no interior de um quarto escuro, ilustra bem essa nova postura diante do fenômeno cromático. a investigação ao ar livre, onde o olhar reencontra a natureza, é a única que parece fasciná-lo. (GIANNOTTI, p.19)

É importante observar que do mesmo modo que para um físico a palavra cor denomina uma luz, ou seja, um comprimento de onda, para um linguista, por exemplo, a cor denomina o absorver e o refletir da luz nos corpos, tanto

naturais como artificiais. Goethe elabora um estudo a partir do homem, ao invés dos próprios fenômenos físicos da cor. O homem, de acordo com a sua vivência e experiência, com o decorrer do tempo, elabora e registra linguisticamente sua afetividade pelas cores, construindo conceitos.

A partir da abordagem de Goethe, a cor passa a ser entendida não apenas como um fenômeno físico, mas também como um fenômeno fisiológico. Os avanços das pesquisas nesses campos comprovam, como defende Pedrosa, a contemporaneidade do pensamento de Goethe. (BARROS, p. 271)

Giannotti nos mostra, com o seguinte exemplo como o conceito sobre a cor é construído.

O observador vê, por exemplo, uma flor vermelha, comparando-a em seguida com outro tipo de flor vermelha. Ao realizar essa operação, já está empregando um conceito de "cor vermelha", que se aplica tanto a um fenômeno quanto ao outro. Como diz Argan: "o branco não é mais a luz, mas conceito de luz, o preto não é mais falta de luz, mas conceito de escuridão" (GIANNOTTI, p.22)

As expressões cromáticas estão ligadas à experiência e à sensibilidade do homem diante do mundo. Exercendo então um importante papel em componentes tanto físicos, como mentais e emocionais. Podendo definir um contexto com vários significados, o estado de espírito de uma pessoa e, no cinema, em qual gênero de filme está inserido (drama, comédia, terror).

A cor é uma realidade sensorial à qual não podemos fugir. Além de atuar sobre a emotividade humana, as cores produzem uma sensação de movimento, uma

dinâmica envolvente e compulsiva. Vemos o amarelo transbordar de seus limites espaciais com uma tal força expansiva que parece invadir os espaços circundantes; o vermelho embora agressivo, equilibra-se sobre si mesmo; o azul cria a sensação do vazio, de distancia, de profundidade. (FARINA; PEREZ; BASTOS, p.85)

Uma das descobertas mais importantes de Da Vinci sobre a cor é a simultaneidade do contraste de cores. Onde uma mesma cor apresenta aspecto diferente quando colocada sobre outra.

Leonardo penetrou no núcleo do conflito que se estabelece entre cores justapostas, revelando a síntese do fenômeno. Mostrou que uma cor ao lado de outra mais escura tende a parecer mais clara do que realmente é, enquanto a outra se torna ainda mais escura pela aproximação da mais clara. (...) Em geral as cores contrárias têm uma forma particular quando estão oposta às suas respectivas contrárias. (...) A carnação empalidece sobre um campo vermelho, a pele avermelha-se sobre um fundo amarelo, e também as cores parecem diferentes do que são, segundo o campo em que se encontrem. (PEDROSA, p. 54)

O contraste simultâneo é uma consequência da visão humana que busca equilíbrio. Ele ocorre sempre que o olho é estimulado por uma cor. Logo o cérebro busca o tom complementar a essa cor, para que esses tons se anulem e ele possa voltar ao seu estado inicial.

As cores apresentam vários tipos e classificações. As cores que dão origem a outras e não podem ser decompostas, sejam elas cores luz (vermelha, verde, azul violetado) ou pigmentos (ciano, magenta, amarelo), são ditas Primárias. Aquelas que surgem a partir delas, Secundárias. Cores quentes, aquelas com

comprimento de onda mais longo (vermelho, amarelo, laranja), são aquelas que dão a sensação de calor e proximidade, frequentemente usadas em mensagens que exigem urgência, por chegarem mais rápido aos olhos. Já as cores frias, com comprimento de onda mais curto (azul, verde, violeta) passam a sensação contrária, de frieza, distancia. As cores complementares são aquelas situadas no extremo oposto no círculo cromático. As cores opostas foram estabelecidas a partir do contraste simultâneo "fenômeno fisiológico humano da imagem posterior, ou seja, a cor que vemos numa superfície branca e vazia depois de termos fixado o olhar em alguma outra cor por alguns segundos." (DONIS, p. 125). Por último, o círculo cromático, uma representação simplificada das cores percebidas pelo olho humano, que ajuda na elaboração de combinações harmoniosas das cores. Muitos filmes usam este círculo para definir as cores do figurino, do cenário, de forma harmônica. Através da combinação cromática é criada a paleta de cores próprias para cada filme.

Segundo Donis (1997, p. 64), a percepção das cores pode ser usada para expressar e intensificar a informação visual, pois não tem apenas um significado universal compartilhado por experiência, mas um valor informativo específico, que se expressa por meio dos significados simbólicos a elas vinculados.

Cada cor possui seu próprio significado, dependendo da cultura e da experiência do indivíduo. Por exemplo, o vermelho que pode melhor representar o amor no ocidente, no oriente representa o poder. O azul representava nobreza por ter sido um pigmento de alto custo na antiguidade. "Pela ideia de superioridade sugerida em comparação a outras cores, o azul foi escolhido como a cor da nobreza, originando a expressão designativa de *sangue azul*." (PEDROSA, p. 127) . Além de diversas outras expressões, roxo de raiva, sorriso amarelo...

Acreditamos na potencialidade do uso da cor como informação cultural. Isso significa que já estamos assumindo a cor como uma codificação cultural (...) Quando encontramos um cravo vermelho no jardim, o "cravo" ou o "vermelho", apesar de podermos apontá-los como informações visuais, não são signos. Segundo Bystrina, a cor de uma flor transmite uma informação segundo a qual os pássaros e os insetos se orientam. Mas essa informação ainda não é um signo, é um pré-signo. o que falta para que ela se torne um signo é a intenção: a planta não tem a intenção de ter uma cor; essa informação está contida no seu código genético. Mas podemos que o mesmo cravo vermelho quando colocado em um smoking de um senhor em uma noite de gala passa a ser um texto e o vermelho um signo desse texto. (GUIMARÃES, p. 16)

Devido a essa imensa gama de significados, ao analisar as cores em uma narrativa deve se levar em conta seus receptores. Na narrativa, a cor pode sugerir, intensificar e principalmente expressar as emoções dos personagens.

Cor e sentimento se relacionam-se na última parte da doutrina de Goethe: "Aplicação alegórica, simbólica e mística das cores", indicando o caminho do uso das cores na arte. Em suas palavras: "[...] cada cor produz um efeito específico sobre o homem ao revelar sua essência tanto para o olho quanto para o espírito. Conclui-se daí que as cores podem ser utilizadas para certos fins sensíveis, morais e estéticos". (BARROS, p. 302)

A cor no cinema

O cinema passou por grandes mudanças tecnológicas ao longo de sua história. Uma das primeiras mudanças mais significativas, que influenciou de forma mais perceptível a linguagem cinematográfica foi o surgimento do som, me refiro as falas, já que trilhas sonoras já vinham sendo usadas desde o início do cinema. No intuito de mostrar a nova tecnologia, a voz era usada desenfreadamente.

Assim como a fala a cor foi uma revolução quando surgiram as primeiras câmeras coloridas da empresa Technicolors. Consistia numa película que continha três filtros com cores primárias (vermelho, verde e azul) resultando em uma única imagem colorida, dando maior realismo as cenas.

Porém, a cor já era utilizada antes das câmeras coloridas. Os filmes ganhavam cores em banhos monocromáticos. Esse modelo tinha o intuito de contribuir para a narrativa fílmica, onde as cenas noturnas, por exemplo, ganhavam o tom azul, os interiores ficavam amarelados, cenas de guerra e conflitos vermelhas. Presentes, por exemplo, em *Intolerância* (Intolerance, EUA, 1916) de D. W. Griffith. Já o diretor Méliès, utilizava de colorização, em um trabalho manual, frame a frame, para pintar personagens e cenários, mas por ser um processo extremamente trabalhoso era pouco utilizada.

As Technicolors levaram um bom tempo para dominar o mercado como sistema de colorização.

Fundado em 1915 por Herbert Kalmus, Samuel Comstock e W. Burton Westcott, colegas de faculdade no Instituto de tecnologia de Massachusetts (MIT), o Technicolor apareceu em consonância com outras pesquisas no desenvolvimento de sistemas de colorização de película. (...) em 1932, a corporação alcançou um grau de sofisticação tecnológica, promovendo o Technicolor III que hoje conhecemos, o "three-strip process", baseado

na relação subtrativa das cores, que atende ao sistema de composição RGB. (CARVALHO, p. 23)

As cores eram usadas como representação da realidade, contudo, para Marcel Martin,

A verdadeira invenção da cor cinematográfica data do dia em que os diretores compreenderam que não precisava ser *realista* (isto é, conforme à realidade) e que deveria ser utilizada antes de tudo em função dos valores (como o preto-e-branco) e das implicações psicológicas e dramáticas das diversas tonalidades (cores *quentes* e cores *frias*). (MARTIN, p. 68)

Os primeiros live action em Technicolor a utilizar a cor como ferramenta narrativa, estabelecendo a dramaticidade das cenas com as sensações emocionais da cor foram *La cucaracha* (1934) de Lloyd Corrigan e o longa-metragem *Becky sharp* (1935) de Rouben Mamoulian, ambos produzidos pela Pioneer Pictures. " Como forma de garantir a qualidade da reprodução e uso das cores nos cenários e figurinos, Robert Edmond Jones, famoso designer e cenógrafo da Broadway, assumiu a função de *color designer* de *La cucaracha*." (CARVALHO, p. 24)

Embora a cor seja uma qualidade natural dos seres e das coisas que aparecem na tela, é legítimo analisá-las à parte, pois afinal o cinema esteve praticamente reduzido ao preto-e-branco durante quarenta anos, e, além disso, a melhor utilização da cor não parece consistir em considerá-la apenas como um elemento capaz de aumentar o realismo da imagem. (MARTIN, p. 67)

A necessidade de levar a cor no cinema para além dos conceitos estéticos aumentou quando ocorreu a percepção de que as cores transmitem e

estimulam sentimentos ou percepções. No campo dos estudos sobre a cor no cinema, uma assertiva parece primordial. Brian Price na introdução do livro *Color* defende que as cores revelam significados não explicitados pelo texto. (CARVALHO, p. 22) Além da representação da realidade, construir climas e atmosferas, a cor passou a transmitir mensagens críticas e psicológicas.

Assim, nesse espaço cercado, na própria tela, a tecnologia pode estabelecer uma divisão a mais, jogando luz contra sombra, nitidez contra turvação. O centro do quadro é o ponto para onde o dedo invisível está apontando. Olhe apenas para o que escolhi mostrar a você. (CARRIÈRE, p. 62)

O sistema Technicolor, com cores saturadas, colaborou para uma relação entre a cor e filmes fantasia. Os filmes ditos mais "sérios" optavam, assim, pelo preto e branco.

Diversos filmes de curta e longa-metragem da Disney vieram corroborar a estética que correlaciona a interdependência entre a cor saturada e a fantasia: *Snow white and the seven dwarfs* (1937), o primeiro longa-metragem de animação do estúdio; *Fantasia* (1940), filme que associa o musical, cor e temática; *Dumbo* (1941), dentre inúmeros outros que se seguiram. (CARVALHO, p. 25)

Outro filme a fazer uso dessa dicotomia foi *O Mágico de Oz* (*The Wizard of Oz*, EUA, 1939). Onde o mundo real é apresentado em preto e branco e o fantasioso colorido.

Natalie Kalmus, ex mulher do fundador da Technicolor, Herbert T. Kalmus, assumiu o comando do Color Advisory Service, departamento da empresa que visava estabelecer parâmetros sobre o uso da cor no cinema. "Seu método de trabalho consistia na separação das cores por cena, de modo a reforçar

qualidades emocionais já previstas no roteiro." (CARVALHO, p. 28) Ela foi responsável por uma paleta de cores suaves que tornava mais sutil seu uso e estabelecia harmonias, evitando assim o excesso da cor usados nos filmes dos anos 20 e 30.

Depois da hegemonia de Natalie até o ano de 1949, Jaffa assumiu o controle da cor em importantes filmes da cinematografia clássica norte-americana, em especial em musicais: *Royal wedding* (1951) de Staley Donen, *Singin' in the rain* (1952) de Staley Donen e Gene Kelly, *Lili* (1953) de Charles Walters; e também em melodramas como *The Eddy Duchin Story* (1956) de George Sidney. (CARVALHO, p. 27)

O cinema norte-americano associou a cor a um simbolismo codificado, onde houve uma catalogação dos valores emocionais e morais da cor. (CARVALHO, p. 29) Assim, a cor não se destacava, ele chamava atenção para informações que já eram assimiladas pelo espectador.

O uso do vermelho, por exemplo, poderia reafirmar o caráter sensual de uma personagem. Gamas de rosa seriam capazes de ressaltar traços de feminilidade numa figura dócil. O laranja reforçaria o comportamento agressivo de uma personagem ou de uma situação. (CARVALHO, p. 30)

O sistema Technicolor dominou o mercado até os anos 50, quando surgiu a Eastmacolor da Kodak.

Segundo Antonioni, "a cor não existe de maneira absoluta. (...) Pode-se dizer que a cor é uma relação entre o objeto e o estado psicológico do observador, no sentido de que ambos se sugestionam reciprocamente"

Mas o efeito psicológico das cores é igualmente condicionado por dados técnicos, como explica Andrzej Zulawski: "A Kodak-Eastman, que é hoje a película de quase todos os filmes, é na verdade uma película 'californiana'. E a luz californiana é uma luz quente. A ideia californiana de beleza e felicidade corresponde às cores laranjas, pêssego, tudo que é avermelhado, cor-de-rosa. A película está puxada para essas tonalidades. (MARTIN, p. 69)

Houve uma certa resistência para surgimento da cor no cinema europeu, uma pelo alto custo da Technicolor e outra pelos padrões estéticos estabelecidos pela empresa. Por volta dos anos 50, 60, com o surgimento de novas empresas, que também atendiam melhor o padrão europeu, a cor no cinema ganhou a Europa.

Produções foram proporcionadas por modelos alternativos ao hegemônico Technicolor, quando mecanismos nacionais se solidificaram, mesmo que brevemente, como o francês Thomsoncolor ou o italiano Ferraniacolor, aceitos por Jacques Tati e Mario Monicelli, respectivamente, ou ainda graças ao largo predomínio do Eastmancolor no cinema europeu. (...) A entrada da cor no cinema europeu coincide com a emergência da Nouvelle Vague na França e com as experimentações associadas aos novos cinemas. (CARVALHO, p. 38)

Assim, a cor exerce papel fundamental na explicação dos fatos que não são explicitados pelos atores e suas ações e falas. Sua percepção é menos de natureza física do que psicológica. segundo Antonioni "a cor não existe de maneira absoluta. (...) Pode-se dizer que a cor é uma relação entre o objeto e o estado psicológico do observador, no sentido de que ambos se sugestionam reciprocamente" (in MARTIN, p. 69)

Sem tomá-la como dado supérfluo ou anódino da imagem, a cor se coloca como um problema estético a ser assimilado como elemento estrutural da imagem e um fenômeno cultural. (...) Assim, a análise da cor no cinema demanda o reconhecimento de uma especificidade, ela está inserida no contexto da narrativa e não apenas de valores culturais social e historicamente consolidados e dados de antemão, premissa igualmente defendida por Eisenstein em seu ensaio. (CARVALHO, p. 12)

A cor no cinema pode adquirir significado próprio para cada filme por meio de repetição, variação ou combinação de significados de um mesmo matiz. É uma forma do cinema se ver livre pra criar seu próprio código de significados. Em 1948, Sergei Eisenstein, defende em seu artigo a resignificação da cor na narrativa.

Para ele, as cores no filme não devem ser postas a partir de significados culturalmente agenciados ou dados, a obra cinematográfica vale-se por (re)significar o valor da cor em procedimentos como a permutação de significados ao longo do filme ou até mesmo dentro de uma sequência específica. Essas defesas abrem-se como uma ampla frente de ataques às propostas de Technicolor e passam além do questionamento do efeito mimético das cores. (CARVALHO, p. 64)

Dessa maneira, as cenas passam a conter uma bagagem maior de emoção e sentido. Assim, por atribuírem simbologias, as cores contribuem para a montagem externa e interna dos elementos da narrativa, tornando-se parte indispensável para a comunicação. Os filmes de Jeunet contém essa utilização da cor defendida por Eisenstein, onde as cores devem aparecer no filme segundo códigos criados pela própria obra e não por significados pré estabelecidos, como defendia Natalie Kalmus.

Jeunet utiliza de colorização digital em seu filme, técnica que se tornou proeminente nas mídias dominantes nos anos 90. Richard Misek sugere que "apesar da cor digital ter mudado drasticamente as maneiras pelas quais a cor é gerada e manipulada, ela ainda existe em continuidade com a cor análoga." (MISEK, p. 2)

Até então para controlar as cores, os diretores recorriam a recursos cenográficos, ou seja, as cores era controladas em frente as lentes.

Uma vez na lata, não havia muito o que fazer para mudar a cor de um filme no laboratório. As poucas opções envolviam colour timing. Colour timing ocorre quando os negativos de um filme passavam por uma impressora ótica, que produzia uma camada interpositiva. Durante esse processo, a luz branca da impressora ótica podia ser decomposta em luz vermelha, verde e azul. Ao ajustar a quantidade relativa de cada cor primária a que o negativo era exposto – ou seja, ajustando o período a que ele era exposto a cada cor primária – um técnico de laboratório podia alterar a quantidade relativa de vermelho, verde e azul na imagem. (MISEK, p. 6)

No final dos anos 1980 surgiu a "Ursa", uma máquina de telecine digital. Ela traduzia luz em código. Seus sensores digitais possibilitaram ajustar a cor sem que o brilho fosse alterado.

Nos anos seguintes a colorização digital nos filmes foi ganhando espaço e se libertando da cor ambiental, principalmente pelo avanço de corretores de cores, "por exemplo, o lançamento do corretor 'da Vinci' em 1993 tornou possíveis ajuste nas cores secundárias além dos ajustes de cores primárias. " (MISEK, p.9) Além disso, era possível alterar o valor de cada cor individualmente sem que alterasse os valores globais.

Em 1996, “Power Windows” (também conhecidas como vinhetas ou máscaras) foram adicionadas ao conjunto de ferramentas do “da Vinci”, permitindo que áreas específicas da tela fossem isoladas para ajustes de cores locais. O céu azul podia ser isolado e transformado em verde sem que o mar azul também ficasse verde. (MISEK, p.9)

A cor na tela se tornou parte da pós produção, durante a década de 1990 e 2000. Se tornando independente da cor ambiental, levantou questão para a metáfora da pintura.

Referindo-se ao seu trabalho em *Eterno amor* (Un Long dimanche de fiançailles, França, 2004), de Jean-Pierre Jeunet, o diretor de fotografia Bruno Delbonnel opina: No passado, sempre pensei que fosse falso comparar o cinema com a pintura... Contudo, o DI (Digital Intermediate) é um novo patamar na criação de um filme. Com esse processo, podemos começar a trabalhar com elementos que são próximos da pintura, e podemos trabalhar no contraste e nas relações entre cores que eram impossíveis com a fotoquímica. (MISEK, p.24)

A cor na narrativa de Jeunet

Em o fabuloso destino de Amélie Poulain, como o título já sugere, uma garçonete tímida tem um fabuloso destino. Sua vida é transformada quando encontra em seu banheiro uma caixinha que pertenceu a um antigo morador de 40 anos atrás. Ao perceber a satisfação do senhor em reencontrar seus antigos pertences, Amélie se propõe a mudar a vida das pessoas. Uma mulher solitária que cultivava pequenos prazeres. Amélie vive uma existência isolada desde a infância, diagnosticada pelo pai, emocionalmente distante, com problemas cardíacos, por esse motivo Amélie foi impedida de ter contato com outras crianças. Em um enredo simples, Jeunet consegue nos transbordar de emoção. O uso de cores saturadas transmitem emoção e um tom familiar, afastando o espectador da realidade e aproximando do mundo de Amélie. Uma personagem com uma vida simples, porém com grande imaginação e romantismo pela vida. O uso das cores saturadas mostra o espectador a vida pela perspectiva da Amélie

As cores saturadas são base para o filme de Jean Pierre Jeunet. O verde e o vermelho são cores predominantes em *O Fabuloso destino de Amélie Poulain*. Em alguns momentos aparece também objetos de cor azul nas imagens em que há acúmulo das complementares, como se esse "ruído visual" fosse uma espécie de descanso para o olhar do espectador. Esta composição nas cores complementares teve como inspiração as obras do artista brasileiro Juarez Machado. Podemos ver esta evidência nos quadros que ficam pendurados na parede da entrada do apartamento de Amélie, e que são obras deste artista.

Figura 1: Obra Juarez Machado



Fonte: *O Fabuloso destino de Amélie Poulain* (Le fabuleux destin d'Amélie Poulain, França 2001)

O início dos créditos nos remete às memórias de nossa própria infância enquanto Amélie surge em cenas de brincadeiras tão simples e comum de sua infância. O verde é predominante nessa cena, assim como toda infância de Amélie, remetendo a esperança, contribui para o estado emocional que é passado ao espectador. Alguns objetos vermelhos além de ganharem destaque em meio ao verde, sua cor complementar, dão equilíbrio visual à cena. Diferente das lembranças de Nino, seu par romântico, onde sua infância é representada num tom desaturado, menos vivo.

Nas cenas sobre a infância de Amélie, Jeunet usa cores mais frias realçando a ideia da infância ter sido "apagada" pelos supostos problemas cardíacos que privavam-na do convívio com outras crianças.

As cenas externas são predominantemente saturadas de amarelo e verde, diferente do quarto da Amélie onde o vermelho predomina. Logo na primeira cena vemos uma mosca que voa por uma rua em que a luz amarelada

transmite a sensação de muito calor. Durante todo o filme vemos esta característica de cenas ocorridas durante o dia, em ambientes muito iluminados.

Figura 2: Externa Amélie Poulain



Fonte: *O Fabuloso destino de Amélie Poulain* (Le fabuleux destin d'Amélie Poulain, França 2001)

No café Dois moinhos, a composição é complexa. A tabacaria, por exemplo, possui diversas prateleiras com objetos de tamanhos e cores variadas. O mercado é destacado do resto da cidade pelas cores vivas. O metrô é predominante verde, o que transforma o ambiente mais frio e impessoal, porém é quebrado com painéis vermelhos deixando o ar hospitaleiro.

Esse ambiente amigável e acolhedor pode ser percebido também nos interiores do filme *Delicatessen* (França, 1991), outro filme de Jean-Pierre Jeunet e Marc Caro, onde narram a história de um edifício onde seus moradores se alimentam de carne humana devido a escassez de alimento. A ideia de canibalismo é absurda, mas a delicadeza com que Jeunet trata as cenas dá uma leveza num assunto tão pesado, tornando o absurdo em algo ao

menos justificável. O quarto de Julie, filha do açougueiro, o laranja dá um ar receptivo ao lugar, deixando assim como o palhaço, à vontade. O oposto é a casa do senhor que cria sapos para seu sustento, o verde escuro passa a ideia de solidão, frieza. Igualmente na casa do pai da Amélie, que predomina o verde, onde mora sozinho após a mudança de sua única filha.

Em *Delicatessen* Jeunet e seu parceiro de trabalho Marc Caro conseguem tratar um tema pesado com leveza, o fato de que todos ali estão fadados a serem consumidos pela necessidade de sobrevivência. Em algum momento serão mortos pelo açougueiro para virar iguarias. Mesmo distante da realidade, totalmente fora do politicamente correto o enredo se torna banal e foge do absurdo.

Amélie, após decidir ajudar as pessoas, vê um cego tentando atravessar a rua e o guia pela cidade até o metrô fazendo comentários e descrevendo os lugares por onde passam, conseguimos perceber com maior facilidade a emoção do senhor quando este chega ao seu destino pela irradiação de amarelo e laranja que é emitido dele. "O amarelo-avermelhado, com efeito, proporciona, ao olho uma sensação de calor e contentamento, na medida em que representa a cor tanto da incandescência, quanto do suave reflexo do poente." (GIANNOTTI, p. 142)

Nino, ao acelerar sua moto azul, deixa cair no chão seu álbum de fotografia, guardado em uma pasta vermelha, presente no filme em situações de explosão de sentimentos. Amélie encontra o álbum e a partir daí começa sua saga para devolver o objeto e conseqüentemente a descoberta do amor de sua vida.

Na cena em que Amélie observa, em seu quarto onde predomina o vermelho, o álbum de Nino encontrado no metrô, se tirar toda a saturação da cena e a deixar em preto e branco, a cena perde toda a emoção. Ela é apenas uma garota comum em seu quarto. A mesma cenas com as cores saturadas de Jeunet podemos perceber a vivacidade, o calor do momento. Realça a ideia

que Amélie não é apenas uma garota comum, mas alguém que vê o mundo de forma diferente, uma pessoa intensa e apaixonada.

Figura 3: Saturação da cena



Fonte: Elaborada pela autora

O psicólogo suíço, Max Lüscher, afirma que quando as pessoas olham por um determinado tempo a cor vermelha em seu estado mais puro, "observa-se que há uma estimulação em todo o sistema nervoso: há uma elevação da pressão arterial e nota-se que o ritmo cardíaco se altera." (FARINA; PEREZ; BASTOS,

p. 91) Essa sensação fisiológica e natural da cor vermelha contribui para a experiência emotiva do espectador, não apenas nessa cena, mas em boa parte do filme. "O vermelho é uma cor autoconfiante, transbordante de vida, ardente, agitada, efervescente; nela "transparece uma espécie de maturidade masculina, voltada sobretudo para si mesma, e para a qual o exterior conta muito pouco". (BARROS, p. 195)

Em uma atmosfera mais densa, a garçonete encontra a chave do feirante, seu vizinho, ainda presa à porta. E ao ver o desrespeito dele com os demais, resolve sabotar seu apartamento. O ar pesado, cinza, já nos indica o que está para acontecer.

O envolvimento de Georgette com Joseph também é enfatizado com o uso das cores, a medida em que vão se aproximando as cores da roupa deles vão "esquentando". Georgette passa de um verde claro, remetendo a hospital enfatizando sua hipocondria, para um verde mais vivo. E no ápice do envolvimento uma blusa florida branca e vermelha.

Figura 4: Georgette antes e durante seu envolvimento com Joseph



Fonte: *O Fabuloso destino de Amélie Poulain* (Le fabuleux destin d'Amélie Poulain, França 2001)

Ao descobrir o mistério a cerca das fotos do homem que se repete no álbum de *Nino*, Amélie sorrindo é cortada por um fade branco. Enfatizando que agora tudo está esclarecido. Como acontece também com *Nino* ao descobrir o mistério, que além do “clarão” a imagem é virada de cabeça para baixo.

A ausência de cor também é usada na TV e na imaginação da *Amélie*, num mundo tão colorido o preto e branco dá um afastamento do que seria “real” naquele momento. Já a televisão do seu vizinho *Dufayel*, o homem de vidro, é colorida e as imagens que ela grava para ele mostra a vivacidade que aquele senhor solitário deixa de presenciar.

É possível também conceber uma coexistência do preto-e-branco e da cor no mesmo filme em razão das implicações psicológicas de um e de outro: uma prova convincente disso foi dada por Resnais em *Nuit et brouillard*, onde as imagens da visita atual a Auschwitz (cujo cenário recupera uma espécie de inocência) são em cores, enquanto os documentos de arquivo (impregnados de horror) aparecem em preto-e-branco. (MARTIN, p. 71)

Nas cenas finais de *O fabuloso destino de Amélie Poulain* o amarelo toma uma proporção ainda maior, levando o filme para mais próximo do fantasioso e até mesmo divino. E aumentando nossa percepção do familiar sobre o filme.

Ao mesmo tempo que é uma cor considerada representante da riqueza material (ligada ao poder do metal mais caro: o ouro), também é associada ao divino, à luz e à iluminação. As principais associações positivas atribuídas ao amarelo são a eternidade, e essência divina (a origem divina dos imperadores chineses), a fertilidade e a riqueza. (BARROS, p. 199)

Considerações finais

Os cores exercem um papel silencioso, porém importante na construção de significados no cinema. Ela pode estimular sensações, criar atmosferas e gerar emoções nos espectadores de um filme. Vai muito além do fator estético, é muitas vezes um dos maiores criadores de estímulos imperceptíveis, talvez venha daí seu grande poder de penetração no campo dos significados.

Ao pesquisar e escrever esse trabalho percebi que o significado da cor pode também ser construído através da própria narrativa do filme, quebrando sua simbologia cultural e criando sua própria linguagem.

Assim temos nas cores uma ferramenta útil para a narrativa de uma história de uma forma sutil, o espectador sente a cena sem saber ao certo o porquê. Sua grande gama de símbolos funciona sem precisar atuar na fala do ator ou suas ações.

Referências

- GUIMARÃES, Luciano. *A cor como informação: A construção biofísica, linguística e cultural da simbologia das cores*. 2.ed. São Paulo: Annablume, 2002.
- BARROS, Lilian Ried Miller. *A cor no processo criativo: Um estudo sobre a Bauhaus e a teoria de Goethe*. São Paulo: Senac, 2006.
- MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 2003
- DONDIS, Donis A. *Sintaxe da linguagem visual*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- PEDROSA, Israel. *Da cor a cor inexistente*. 10. ed. Rio de Janeiro: Senac nacional, 2009.
- CARRIÈRE, Jean-Claude. *A linguagem secreta do cinema*. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1995.
- CARVALHO, Laura. *Sob o domínio da cor: Análise dos filmes Pierrot le fou e Le bonheur*. Dissertação apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2013
- GOETHE, Johann Wolfgang. *Doutrina das Cores* (tradução Marco Giannotti). São Paulo: Nova Alexandria, 1993.
- FARINA, Modesto; PEREZ, Clotilde; BASTOS, Dorinho. *Psicodinâmica das cores em comunicação*. São Paulo: Edgard Blücher, 2006.
- MISEK, Richard. *A Cor digital*. Disponível em: <<http://www.revistalaika.org/wp-content/uploads/2014/02/A-COR-DIGITAL1.pdf>> Acesso em: 17 de dez. de 2015.