

DELICADAS ARMADILHAS
EM LE FABULEIX DESTIN D'AMÉLIE POULAIN

Diego Diniz¹
Rodrigo da Costa Araujo²

RESUMO: Este artigo realiza uma leitura do filme *O Fabuloso Destino de Amélie Poulain* (*Le Fabuleix Destin d'Amélie Poulain*) (2001), de Jean Pierre Jeunet, com base em alguns conceitos benjaminianos relacionados à trama. A partir de vários de seus aspectos, procura-se desnudar a ressignificação que assumem os objetos a partir de sua reinscrição na fábula e no tom onírico/memorialístico da protagonista, que com eles arquiteta suas delicadas armadilhas. Nesse jogo fílmico e artístico, não ficam de fora aspectos como a fantasia, o espaço, os objetos e as relações estéticas entre eles.

PALAVRAS-CHAVE: *O Fabuloso Destino de Amélie Poulain* - Modernidade - Fantástico - Benjamin - Delicadeza

ABSTRACT: This essay shows a reading of the film *Amélie* (*Le Fabuleix Destin d'Amélie Poulain*) (2001), directed by Jean Pierre Jeunet, based upon some concepts developed by Walter Benjamin related to the plot. From many of its aspects, the project involves lay baring the new meanings assumed by the objects when reinscribed in the fable and in the oneiric/memorialistic protagonist's point of view, objects with which she sets hers delicate traps. In this filmic and artistic play are not left out things like fantasy, space, objects and the aesthetic relations established between them.

KEYWORDS: The Fabulous Destiny of Amelie Poulain - Modernity - Fantastic - Benjamin - Delicacy

¹ Mestrando em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro, curso no qual desenvolve pesquisa voltada para Caio Fernando Abreu e Clarice Lispector, analisando às aproximações e diferenças na realização estética de seus contos. Graduado em Letras – Português-Italiano pela mesma instituição. *E-mail:* diegocdiniz@gmail.com.

² Doutorando em Literatura Comparada pela UFF, Mestre em Ciência da Arte, também pela mesma Universidade. Professor de Literatura Brasileira, Literatura Infantojuvenil e Arte Educação da FAFIMA - Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Macaé. Coautor das Coletâneas *Literatura e Interfaces e Leituras em Educação* (2011), *Saberes Plurais: Educação, Leitura & Escola* e *Literatura Infantojuvenil: diabruras, imaginação e deleite* (2012) todas lançadas pela Editora Opção. *E-mail:* rodricoara@uol.com.br

O cinema ainda não compreendeu seu verdadeiro sentido, suas verdadeiras possibilidades... Seu sentido está na sua faculdade de exprimir, por meios naturais e com uma incomparável força de persuasão, a dimensão do fantástico, do miraculoso e do sobrenatural. (BENJAMIN, 1989, v.1, 177.)

O filme serve para exercitar o homem nas novas percepções e reações exigidas por um aparelho técnico cujo papel cresce cada vez mais em sua vida cotidiana. Fazer do gigantesco aparelho técnico do nosso tempo o objeto das inervações humanas - é essa a tarefa histórica cuja realização dá ao cinema o seu verdadeiro sentido. (BENJAMIN, 1989, v.1, p. 174.)

Iniciamos, como um *flâneur*, um passeio que se quer cinematográfico. O espaço: a narrativa filmica de *Le Fabuleix Destin d'Amélie Poulain* (2001), do cineasta francês Jean Pierre Jeunet. É um passeio cinematográfico não só pelo tema, mas também, e, sobretudo, pelo método. Já percebera Benjamin a natureza peculiar do olhar pela câmera: suas imersões e emersões, interrupções e isolamentos, extensões e acelerações, ampliações e miniaturizações.

Pois sendo este um passeio cinematográfico, nos reservamos alguns direitos de quem assiste: ver em *slowmotion* as conexões mais relevantes entre as personagens, pausar as cenas mais significativas, *forward*³ e *rewind*⁴ a nosso bel-prazer, lançar o *zoom* sobre os objetos que mais interessam, ou distanciar a visão, quando o importante for compreender o todo. Como filtro recorrente dessa lente, temos algumas ideias desenvolvidas a partir da observação da nova maneira de sentir do ser humano ante as mudanças profundas a que se veio denominar Modernidade. Neste período, a humanidade, golpeada pelo poder esmagador da tecnologia e da velocidade características da era do Capital, assiste a desconstrução das suas até então imutáveis concepções de espaço e de tempo. O homem moderno assiste a tudo que “é sólido dissolver-se no ar”. Este ser humano começa então, pouco a pouco, a perceber que o caminho pode ser *in*, não *out*: o universo onírico configura-se como espaço de experimentação psíquica e de efervescência criativa. O artista ganha o direito de olhar para dentro de si, para o que ele vê refletido nos espelhos e nas vitrines da metrópole. É permitido ver o universal pelo olhar do indivíduo.

O objetivo é realizar uma leitura benjaminiana do filme *Le Fabuleix Destin d'Amélie Poulain* recortando diversos aspectos da trama, essencialmente os que reforçam a fábula e o tom onírico/memorialístico da protagonista. Nesse jogo filmico, não ficam de fora, aspectos como a fantasia, o espaço e as relações artísticas entre eles.

Le Fabuleix Destin d'Amélie Poulain é onírico. Sonho e fantasia são, na atmosfera da narrativa, indissociáveis. Todos os elementos: cenário, enredo, narrador, personagens passam pelo filtro mirabolante da fantasia. Não por acaso, o adjetivo fabuloso do título. A fábula é,

³ Adiantar, antecipar.

⁴ Voltar, rebobinar

por natureza, uma narrativa fantástica que apresenta quase sempre na sua constituição animais e objetos dotados de fala e de alma. Nisso, a narrativa de Jeunet é absolutamente fabulosa: do início ao fim é quase palpável a atmosfera de magia em que as relações humanas se estabelecem, sempre intrinsecamente ligadas aos objetos e aos valores que lhes são delicadamente atribuídos.

Vários elementos corroboram para a criação dessa atmosfera de sonhos instaurada durante a trama. É sabido que a percepção de cores causa uma gama de sensações ao olho humano. As cenas são quase todas rodadas em tons de verde e alaranjado. O verde é tido tipicamente como a cor da esperança, da juventude e da tranquilidade; em contrapartida, o laranja está associado às chamas, à vitalidade. É possível perceber essa ambiguidade também em Amélie.

Além de oferecer um deleite visual, as cores conferem à Paris de Amélie um tom crepuscular, instauram as paisagens sobre o lusco-fusco de um entardecer sem noite, mágico.



Imagem 1 - Amélie e Nino pelas ruas de Paris (114'20")

Outra característica da fábula é a presença do narrador, onisciente, à maneira antiga do “era uma vez”. Com isso, percebe-se o tratamento de uma aventura fantástica, da ruptura com o real, trincado pelo peso da experiência sensorial sobre a razão e da transmutação dos objetos inanimados em elementos vivos nas relações dos personagens entre si e deles com o mundo.

Além disso, cada sujeito em Amélie é, na verdade, um personagem tipo, uma representação simbólica: há o comerciante que oprime seu empregado pouco dotado de intelecto, a viúva solitária, o homem doente que não pode sair de casa, a hipocondríaca, o escritor fracassado, a solteirona patrona do bar. Eles assumem, metaforicamente, na trama, os papéis da cigarra e da formiga: representam não só a si mesmos, mas a um grupo cuja identidade reside exatamente naquele ponto que foi caricaturado. Mas há de se ter atenção

para não tropeçar: são personagens tipo, não típicos, não significa que essas figuras se repitam em tantas outras fábulas, significa apenas que nessa, seu significado transcende a si mesmos.

Uma descoberta de Amélie irá fazer com que ela passe, em suas próprias palavras, a inserir-se na vida dos outros. Pausamos a cena: na noite de 30 de Agosto de 1997, ao ouvir sobre a morte de Lady Di, Amélie deixa cair a tampa de sua colônia, que rola e bate suavemente contra uma lajota solta do rodapé, revelando um espaço oculto. Nele, Amélie descobre uma pequena caixinha enferrujada, cheia de pequenos objetos, como uma fotografia de um futebolista, alguns brinquedos. Esse momento é, para Amélie, a descoberta memorialística das relíquias do túmulo de Tutankamon.

Da comparação, um estranhamento, e, dele, algumas reflexões: como pequenos objetos pessoais tão pouco significativos podem ser comparados às relíquias do Egito Antigo? Na visão da narrativa, Amélie descobrira um tesouro, mas essa descoberta, do ponto de vista material, não servia para nada. Para compreender o valor do universo de Amélie Poulain, e ver reluzir o ouro contido na caixinha, é preciso flunar pelo conceito de valor atribuído aos objetos.

O valor deste tesouro estava no culto e no oculto: fez parte do seu gozo⁵ descobri-lo; a expressão de Amélie ao abrir a caixinha não nos deixa dúvidas. Seu significado é algo mais porque deles parece emanar ainda um pulso elétrico da vida de quem os possuiu. É o culto da memória. Estes objetos, como amuletos, estão imbuídos de uma magia do passado, vestígios de memória⁶ humana.

Na concepção capitalista, o oposto: a mercadoria se valoriza no expor. Vive do desejo que desperta sobre o transeunte que passa. Daí o fetiche, o objeto que nos serve como fonte de satisfação de cobiça, não de necessidades. Pelo desejo, a vida é soprada nos objetos, lhes nasce uma alma que os torna mais do que realmente são, os distancia de sua realidade.

⁵ Texto para Barthes “não é um produto estético, é uma prática significante; não é uma estrutura, é uma estruturação; não é um objeto, é um trabalho e um jogo; não é um conjunto de signos fechados, dotado de um sentido que tentássemos encontrar, é um volume de marcas em deslocamento, a instância do Texto não é a significação, mas o Significante, na acepção semiótica e psicanalítica do termo”. Roland Barthes. In: *A Aventura Semiológica*. (1987, p.14). Ainda dentro dessa tipologia desenvolvida por Barthes existem os “textos de prazer” e “textos de gozo” situados na temporalidade da leitura. Os textos de prazer são também chamados de “clássicos” ou “legíveis” - não oferecem resistência, proporcionam uma leitura fluente e tranqüila, desimpedida, convidam o espectador a pular fragmentos de imagens, sem perda de entendimento; já os textos de gozo – igualmente chamados de “modernos” ou “escrivíveis” - exigem uma leitura mais atenta, sob pena de, à não obediência dessa exigência, punir o leitor com o tédio, a improdutividade e, finalmente, ao abandono da leitura. Nesse caso, o gozo, como o *texto de gozo* barthesiano, é o próprio ato da protagonista em experimentar abrir a caixa antiga de objetos infantis e instaurar várias aventuras excitantes.

⁶ Ver o lindíssimo livro: GUIMARÃES, César. *Imagens da Memória: entre o legível e o visível*. Belo Horizonte. UFMG.1997.

Jamais se poderá possuir a aura do objeto, por mais que se possua ele em si. Ela escapa, é imaterial, diáfana. *Fantasmagórica*. Daí a terminologia de Agamben: *a epifania do inapreensível*. Interessante é que é o mesmo fenômeno, mas num movimento inverso, que seculariza a obra de arte e abre as portas para a visão do cinema como expressão artística. A Modernidade lança a obra de arte ao olhar do profano, a reproduz tecnicamente para que ela seja exposta. Trata-a, enfim, como mercadoria: dirige-a para o consumo das massas. O tesouro de Amélie e a mercadoria têm, entretanto, um ponto em comum. Qual seja: o valor de funcionalidade do objeto está abruptamente distante de seu valor psicologicamente atribuído.

Amélie é uma personagem, percebe-se, de sensibilidade apuradíssima: capta os sentimentos e as necessidades daqueles em cuja vida experimenta o dedo cheio de mel. É essa extrema sensibilidade da personagem que fará com que ela sinta a intensidade dos fragmentos dispersos contidos naquela pequena lata, o seu valor vestigial e de tradição. Num ímpeto de inspiração heroica, resolve que irá restituir o tesouro a seu dono.

Em um segundo, tudo voltou à memória de Bretodeau. A vitória de Frederico Bahamontes na Volta da França de 1959. As anáguas da Tia Josette. E, sobretudo, aquele dia trágico. O dia trágico em que ganhou todas as bolas de gude da classe no recreio.

- Um conhaque, por favor. É incrível, o que me aconteceu. Deve ter sido meu anjo da guarda. Só pode ser. Foi como se a cabine me chamasse. Tocava, tocava...

- Olhe, agora sou eu. O micro-ondas me chama.

- É engraçada, a vida...Quando criança, o tempo não passa, e de repente, estamos com 50 anos. E a infância, ou o que resta dela, cabe numa caixinha. Uma caixinha enferrujada.(Narrador/Dominique Bretodeau, 30'47'')



Imagem 2 - Dominique reencontra a caixinha. (30'10'')

A cena é outra: a restituição do tesouro a seu dono. Bretodeau é atingido em cheio pelo poder de rememoração de seu tesouro. Rever aqueles objetos, manuseá-los, senti-los é reencontrar os momentos em que eles se imortalizaram nas gavetas empoeiradas de suas

memórias, soprar a poeira que os cobre e revivê-los. Uma experiência como essa não pode ser menos que mágica.

Amélie poderia simplesmente entregar a caixinha a Dominique, mas sua interferência se dá de maneira peculiar. Ela coloca a caixinha dentro de uma cabine telefônica e espera até que Dominique passe em frente à cabine. Então, liga para o aparelho. Quando, hesitante, Dominique resolve atender, encontra a latinha. Em momento algum ele toma conhecimento da existência de Amélie como sua benfeitora. Toda a sequência de que a descoberta faz parte é realizada, aparentemente, pelos objetos e aparelhos, sozinhos. O próprio Dominique comenta: “foi como se a cabine me chamasse. Tocava, tocava...”. Era como se aqueles objetos há tanto esquecidos por ele, vivos e cientes de seu valor de culto, tivessem, por sua própria vontade e disposição, retornado a seu dono, para lhe ressignificar a existência.

A ausência do herói faz parte da magia da cena. Tivesse devolvido a caixa em mãos, o destino de Amélie não seria fabuloso.

Benjamin afirma que para viver a modernidade é necessário assumir uma atitude heroica. Heroísmo este, não na perspectiva de renúncia e entrega, mas transpassado pela modernidade: o herói como ser que atua no cenário humano. O herói moderno transfigura a paixão e o poder decisório. Nesse sentido, não há dúvidas de que Amélie é uma heroína. Mais além: é de seu heroísmo que nasce a própria trama do enredo. *O Fabuloso Destino de Amélie Poulain* é uma história sobre uma jovem que é heroína porque se mete na vida dos outros. Obviamente, de maneira bastante inovadora: pela vivificação do inorgânico, pela reconstrução do mundo, seu e dos outros, pelo olhar do fantástico.

Apesar de transbordar docilidade e inocência em suas expressões e gestos, algumas vezes manifestando até mesmo um pasmar diante das representações do mundo, vemos, na postura de *intervenção* na vida do outro, uma oposição a essas características de Amélie, dando-lhe uma tonalidade ambígua tipicamente moderna. Ela não é, definitivamente, a donzela indefesa, estática, à espera de que a justiça seja feita pelos outros. Nisso, a essência do herói moderno: um ímpeto de transformação, vontade de ação, poder de movimento.

Amélie toma seu quinhão na revolução. Para vingar as grosserias que o quitandeiro Collignon dirige a seu subalterno, Lucien, Amélie se traveste de Zorro. Ao vestir, em seu universo onírico e imaginário, a fantasia, Amélie mascara sua fragilidade aparente e ressurge na pele do herói incógnito. Oportuno é o fato de que ela se transforma em herói, não em

heroína: Benjamin aponta a androginia como ideal erótico em Baudelaire, a mulher que evoca dureza e virilidade. Ela se distancia, é claro, da imagem bélica da amazona baudelairiana associada à imagem da heroína moderna. Ainda assim, nossa heroína entra sorrateiramente no apartamento do Senhor Collignon e sabota diversos de seus objetos de uso cotidiano e, por isso mesmo, o leva a questionar a própria sanidade. Ao sair do apartamento, ela é o próprio Zorro e deixa sua marca imaginária xilografada na porta.



Imagem 3 - Amélie travestida de Zorro (52'10'')

Mais uma vez, toda a ação de Amélie é, na verdade, mediada pelos objetos. Não é com a ponta de sua esgrima que ela salta sobre o vilão Collignon, mas com as pequenas discrepâncias que ela confere aos utensílios sobre os quais o comerciante apoia todo o seu cotidiano. Nisso está o cerne do desequilíbrio que o chicoteia e a ideia mais destacável que os objetos assumem na narrativa de Jeunet: o despertador lhe prega uma peça acordando-o horas mais cedo; as maçanetas trocaram de lugar; todas as lâmpadas iluminam parcamente; os velhos e confortáveis chinelos encolheram e mostram, de certo, uma obstinação a serem calçados que não demonstravam ontem; a bebida salgou-se e o telefone, ao qual recorrera, é possível inferir, inúmeras vezes, quando precisava do alívio da voz materna, o aparelho, como que numa atitude premeditada, o conduz ao alô de uma clínica de emergências psiquiátricas. Durante todo o tempo, a mão que manipula a vingança está oculta. Os objetos parecem articular entre si toda a rebelião. A ausência humana na cena em que tantas ações parecem se desenvolver apavora Collignon. Vê-se que ele não suspeita, em momento algum, que alguém possa ter entrado em sua casa e engendrado tudo aquilo. Foram as coisas que deixaram de serem inanimadas e tornaram-se voluntariosas: uma sutil e hostil vontade própria, manifestada em uma rebelião silenciosa e inesperada. Na atitude dos objetos, a diferença das reações de Dominique e de Collignon. Ao primeiro sorriem gentis e condescendentes; ao segundo, dão a língua e viram as costas.

do amor à primeira vista: “Pegue dois frequentadores. Faça-os acreditar que se gostam. Em fogo brando. Dá sempre certo”.

Nesse caso, Amélie manipula a vontade dos dois de tal maneira para que acreditem não apaixonados um pelo outro, que assume a posição do titereiro. Não mais o objeto quer humano, mas o humano que se quer objeto. Desdobramentos cinematográficos do ismo.

Talvez o motivo mais recôndito do colecionador possa ser circunscrito da seguinte forma: ele empreende a luta contra a dispersão. O grande colecionador é tocado bem na origem pela confusão, pela dispersão em que se encontram as coisas do mundo. (BENJAMIN, 2006, 245)

Outra cena, outro foco, a luz sobre Nino Quincampoix. A sua relação com os objetos é semelhante, mas outra. O príncipe de Amélie nos é introduzido sob a ótica do colecionador. O colecionador, segundo Benjamin, oferece uma perspectiva de experiência de ver e ver a Modernidade. Colecionar é o oposto de consumir. O colecionador elimina o objeto de seu uso imanente e o insere imediatamente em um grupo que tende, pela classificação de seus elementos, a adquirir um valor diferenciado. Como o homem na coleção, flutuando na *jouissance*⁷ da multiplicação pelo número.

Sua coleção que nos é mostrada é um livro formado por fotografias que encontra-se sob os *fotomatons* de Paris: ele reagrupa os fragmentos de retratos picados e descolados por seus retratados. A atitude do trapeiro: do lixo dos outros há de se cavoucar e encontrar um tesouro.



Imagem 4 - O álbum de Nino Quincampoix (40'17'')

O *book*, deixado para trás por Nino durante a perseguição ao desconhecido que se repete inúmeras vezes em suas páginas, é encontrado por Amélie, que é fascinada pela coleção e pelo inusitado colecionador. Por serem retiradas de *fotomatons*, verdadeiros cubículos, as fotos são, nesse caso, todas do rosto. Para Benjamin, o retrato conserva os últimos resquícios do valor de culto da Modernidade. A fotografia do rosto humano conserva naquele segundo a aura do fotografado. É essa a origem de sua beleza melancólica e fantasmagórica.

O *book* de Nino é sua reconstrução poética, organizada, da multidão caótica. É ligado a ele como a um álbum de família. Sua maneira de experimentar o outro: pela catalogação de seu vestígio. Sabemos pela amiga de Nino que, antes das fotografias, Nino colecionava pegadas de desconhecidos. A fotografia de uma pegada é duplamente obsessiva: a imagem da impressão humana imortalizada no tempo. É a fossilização instantânea do vestígio. Nino é, essencialmente, um catalogador das impressões humanas deixadas pela cidade. Reflexos da atitude investigativa do flâneur se fazem presentes em seu inconsciente, ecos da paranoia burguesa da perda de si, a mesma luta pela apreensão e catalogação do mundo que regeu a confecção das *fisionomias*, no século XIX. Amélie também não se isenta da alma do detetive: diz que quando visita o cinema às sextas-feiras, gosta de se ater ao pequeno detalhe, que ninguém mais perceberá. Sua maneira de experimentar o tempo: trazendo o passado ao presente, através dos rostos inertes dos retratos, imortalizando o vestígio, a pegada, que logo não se poderá mais discernir entre os traços das outras pegadas da multidão.

O traço em comum com os outros personagens é o redimensionamento do valor das coisas. Colecionar o lixo, o rejeitado. Benjamin alude também a essa sensibilidade do *flâneur*: a capacidade de ver a beleza do decadente e do corrompido. Essa sensibilidade é *sine qua non* à experiência psíquica na modernidade. Sem ela, não haverá na urbe nenhum prazer, apenas trauma e neurose.

O colecionador manifesta ainda outro sintoma do ser moderno: a fragmentação, a tendência à perfectibilidade, ao trabalho de montagem. Cada item de uma coleção, isolado, é um fragmento nulo; só significa e renova-se quando faz parte do todo. Cada um deles é inscrito, então, em uma nova ordem sensível. Ocorre o mesmo com as fotografias durante a montagem cinematográfica. Por fim, a coleção oferece um sentido à existência: raramente se completa, há sempre mais um objeto a que se pode buscar para ser acrescentado aos demais.

A busca da compensação pelo desaparecimento do indivíduo na massa da multidão da urbe é um traço da Modernidade. Benjamin comenta, em seu *Paris do Segundo Império*, como o burguês reúne em casa uma série de pertences de valor sentimental que transformam a

sua residência em uma espécie de cápsula humana. O valor dos objetos desta cápsula é um valor subjetivo, intransferível, que se estabelece no âmago do indivíduo que o experimenta, em um espaço formado inteiramente por aquilo que o sujeito é: suas lembranças, seus valores, seus amores e horrores. Tudo colabora para que um objeto venha, em um determinado momento, ganhar uma importância superior àquela que possui *de facto*. A aura que se percebe nestes objetos está atrelada um tipo específico de valor de culto, aquele a que Benjamin atribui o seu refúgio derradeiro: o culto da saudade, consagrada aos amores ausentes e aos defuntos.

O que nos remete à Madeleine Wallace.

E em 20 de Janeiro de 1970 alguém bateu à minha porta: Madame, seu marido morreu, num acidente de carro, na América do Sul. A minha vida parou e o Leão Negro ali, morreu de desgosto. Vê com que amor ele continua a olhar seu dono?" (Madeleine Wallace, 16'30'')



Imagem 5 - Leão Negro a contemplar seu dono. (16'50'')

Madeleine cuida em preservar em sua casa um simulacro de cápsula que, aos moldes da ficção científica, atravesse o tempo e o espaço incólumes, preservando dentro de si pequenos símbolos de um passado irrecuperável, mas que pulsa nos objetos ao redor, incluindo o Leão Negro, o cão do casal, agora empalhado, coisificado, parado para sempre em 1970, contemplando a imagem fotográfica de seu dono morto. Estão ambos mortos, o cão e seu dono, mas ambos ainda ali, na sala de estar. Taxidermia e fotografia unidas no que mais servem à Madeleine, no que mais servem àquela que precisa, de todas as formas, manter viva a fantasia de que o tempo parou.

Dentre os objetos da cápsula do tempo de Madeleine os que oferecem material mais fecundo às suas fantasias são as cartas de seu amado. O marido que fala nessas cartas é outro que não aquele que fugira com sua secretária. É o que lhe dirige um amor singelo e também imagético, sonhado: ela é aquela que com o vestido esvoaçante espera no porto o retorno de seu amado, numa visão clássica de amor distante.

É sobre o discurso de seu amado ausente que Madeleine vive. Agora duplamente ausente: ausente, pois a sua voz emana das cartas, de sua não-presença. Ausente de novo, pois está morto e já não se encontra nem mesmo no distante local de onde escrevera suas correspondências.

Amélie, sensível a isso, interfere na vida de Madeleine exatamente por meio das cartas. Ela manipula com tesoura e cola o discurso do falecido e faz uma nova carta com os fragmentos. Supostamente, os correios a acharam nos Alpes só agora, após 30 anos perdida. Ah!, Não mais as lembranças tristes de Madeleine sobre o seu amado. Não mais a jovem envelhecendo no porto à espera de alguém que jamais virá. A carta é uma promessa de amor impedido apenas pela distância, que se planeja contornável. Um amor totalmente voltado a ela.

Aqui, mais fantasmagoria impossível. Já não são objetos que se movem: são os mortos que falam do além.

Sei quem é o desconhecido da fotomaton, Sr. Quincampoix. É um fantasma. Ninguém consegue vê-lo, Sr. Quincampoix. Ele só aparece na superfície sensível da película fotográfica. (Amélie Poulain, 72'55'')

A fotografia em *Le Fabuleux Destin d'Amélie Poulain* apresenta-se sob vários aspectos. Há um estranho que se repete doze vezes no álbum de Nino. Ele se fixa como um mistério na trama, por sua natureza misteriosa. Seus retratos foram retirados em vários lugares diferentes, em datas diferentes, todos picados e descartados. O que faria alguém tomar uma atitude tão excêntrica, como fotografar-se e rasgar o retrato em seguida tantas vezes? Por que se as fotos estão em tão bom estado?

Num diálogo, Raymond Dufayel, o homem de vidro, impossibilitado de vivenciar a experiência de choque da cidade grande devido aos seus ossos frágeis e quebradiços, ele arrisca: talvez o misterioso homem das fotos tenha tanto medo de envelhecer que isso fotografar-se o acalme. A fotografia aqui está na mesma esfera fenomenológica que para Madeleine: uma tentativa de paralisar o tempo, eternizar o segundo da apreensão da imagem. Nesse sentido, fotografar-se é manter-se para sempre jovem, é reverenciar a beleza do passado, é a atitude desesperada de desacelerar a sensação de velocidade e vertigem próprias da modernidade.

Amélie arrisca um segundo palpite: para ela, é um morto. Um morto com medo de ser esquecido. Seguimos ainda o esteio da fotografia como ferramenta de manipulação do tempo:

agora não para paralisá-lo, mas para trazer de volta uma vida que já se foi, como um fax de sua imagem do além, nas palavras assombradas de Amélie. Eis o aspecto mais fantasmagórico da fotografia. Por algum tempo, no início do século, era uma hábito fotografar recém-falecidos, numa crença de que talvez, por meio desses objetos, pela fixidez da imagem, esse alguém pudesse, de alguma forma, continuar vivo.



Imagem 6 - Foto de uma criança morta.
Fonte: Sítio eletrônico, endereço nas referências.

Essa crença nasce, talvez, da capacidade mimética inédita da fotografia. A fotografia é perfeitamente análoga ao real: embora do real à foto haja diferenças óbvias de escala, cores e profundidade, não é necessário transformar nada na sua transposição. Iluminando nossa caminhada cinematográfica pelo paradoxo apontado por Barthes (1984, p.13) em *A Mensagem Fotográfica*: é exatamente de sua capacidade analógica, de sua perfeição denotativa que nasce o caráter mítico da fotografia. Perversidade e engodo: quando a fotografia for conotativa, não-análoga, enfim, quando mostrar outra coisa que não o real, jamais desconfiaremos, pois nos acostumamos à sua infalível capacidade de demonstrar o real.

Isso fica provado pela experiência que Amélie proporciona ao pai enviando-lhe os postais com as fotos do anão-de-jardim ao redor do mundo. Sabemos que ele está, na verdade, sendo carregado ao redor do mundo pela aeromoça conhecida de Amélie. Conhecemos o contexto que nos permite perceber o análogo da foto. Mas Raphael não. *Je ne comprends pas!*, diz ele à Amélie, e como poderia? O que ele vê é a foto de seu anão-de-jardim errante ao redor do mundo, sem ninguém que o tenha levado. Para ele, a foto mostra o que é: um anão

que teve a ousadia que ele não teve. Inflado de orgulho, resolve viajar então. Amélie cumprira mais uma vez seu papel heroico. Mais uma vez invisível e fabulosa.



Imagem 7 - O anão-de-jardim em Moscou. (54'33'')

Uma última nuance da fotografia na narrativa fílmica de Jeunet que durante o passeio sobreveio à lente de nossa câmera. Todas as relações de Amélie são intermediadas pelos objetos: a que ela desenvolve com Nino não foge à regra. E o objeto pelo qual iniciam sua trajetória romântica é exatamente a fotografia. Ela pergunta, usando apenas sua imagem fotográfica, se ele deseja encontrá-la. Mantém-se camuflada sempre, todavia. Nas sombras, nas fantasias, sob enormes óculos escuros e lenços, desmistificando a capacidade de a fotografia revelar totalmente quem ela é. É uma ironia, afinal, a ilusão criada justamente no seio da representação análoga por excelência.

A 3 de Setembro de 1973, às 18:28 e 32 segundos, uma mosca da família Calliphoridae, capaz de bater as asas 14.670 vezes por minuto, pousava na rua St. Vincent, em Montmartre. No mesmo segundo, no terraço de um restaurante perto de La Galette o vento balançava como magia uma toalha fazendo os copos dançarem sem que ninguém notasse. No mesmo instante, no 5º andar da avenida Trudaine número 28, Eugène Colère, voltando do funeral de seu melhor amigo, Émile Maginot, apagava o nome dele de sua agenda telefônica. Ainda no mesmo segundo um espermatozoide contendo um cromossomo X do Sr. Raphaël Poulain destacava-se do pelotão e rompia um óvulo de Madame Poulain nascida Amandine Fouet. Nove meses depois, nascia Amélie Poulain. (O Narrador, 37'')

Esse é o fragmento de abertura da narrativa de Jeunet, em que se apresenta o exato momento da concepção de Amélie como sendo apenas um acontecimento, dentre tantos que se sucediam simultaneamente na cidade de Paris. Esses acontecimentos vão do banal, como o flunar de uma mosca pelas ruas, ao profundamente significativo, como a morte de um amigo. O que mais importa, nesse caso, não é a magnitude do que ocorre, mas o fato de que, no universo formado ali pela cidade de Paris, absolutamente nenhum acontecimento é único. É com poesia que a simultaneidade é pintada no filme: são situadas as existências paralelas de Amélie e Nino, a apenas nove quilômetros de distância um do outro, dentro da mesma Paris,

ambos isolados em seus próprios universos, sem que suas vidas se esbarrassem até este momento. Vemos então a melancolia paradoxal da cidade: a solidão e o isolamento no meio da multidão.

A Modernidade dá início a um processo de sobreposição dos espaços. Afinal, neste momento, desenvolvem-se, paralelamente, milhões de pequenas histórias paralelas nas cidades. Nenhuma história individual fica à espera do desdobramento da história dos outros. O tempo é construído por todos simultaneamente. O moderno é o império da simultaneidade. Em um dado momento, uma cena ilustra lindamente o tema: Amélie, sobre um ponto alto da cidade, contempla a imensidão de prédios a seus pés e se pergunta quantos casais estão tendo orgasmo naquele exato segundo na cidade de Paris: quinze, no total, nos mostra a sequência. Talvez aí um pequenino pecado de criatividade cênica de Jeunet: quiçá tivesse sido mais poético mostrar os quinze orgasmos não um após o outro, mas todos num só quadro fragmentado, com trinta pessoas num coro de gemidos orgásmicos. Se não fosse mais poético, ao menos seria mais verossímil. Afinal, deve haver nesse momento dezenas de casais tendo orgasmos pelo mundo afora que não creio estarem preocupados, de maneira alguma, em esperar sua vez.



Imagem 8 - Amélie e a simultaneidade de Paris. (13'10'')

Le Fabuleux Destin d'Amélie Poulain é uma fábula urbana. É difícil pensá-la fora do contexto de uma cidade grande. Como em outro ambiente a possibilidade de se comunicar por fotografias e panfletos? De colecionar fotos descartadas? De estar próximo ao outro a tal ponto que se desenvolva empatia suficiente e surja o herói?

As ruas de Paris servem à Amélie, inclusive, para jogar com Nino e manter-se oculta. Ela deixa setas e pistas espalhadas pela *Place Saint-Pierre* para conduzi-lo, enfim, a um aparelho ótico, um telescópio, pelo qual ele a vê, ao longe, devolvendo o seu livro de fotos reagrupadas. Veja-se que ela usa a própria arquitetura da cidade como labirinto para se esquivar e substitui a lente da câmera fotográfica pela lente do telescópio, no filtro que sempre posiciona entre si e ele. O espaço de Paris em que se desenvolve a maior parte da

narrativa não à toa é Montmartre, onde viveu Picasso, onde se encontra o Moulin Rouge, o Sacre-Coeur, onde ainda hoje é possível comprar os pôsteres de Toulouse-Lautrec. O espaço arquitetônico desse bairro parisiense é extremamente influenciado pela *Art-Nouveau* que se liga em sua essência ao universo imaginário de Amélie: um retorno ao orgânico, ao vivo, uma face de vida ao ferro e ao vidro, como é mostrado o prédio em que reside.

Encerra-se nossa *flânerie*. Num último momento, uma ode à figura da atriz que surge para receber os aplausos após o último ato. Audrey Tautou triunfa e mostra esse triunfo aos olhos do expectador. Na visão benjaminiana, o ator, como um atleta, é testado todo o tempo, não por um treinador, mas por uma máquina, ou várias: a câmera, os microfones, os holofotes. À noite, nas salas, seu triunfo é a vingança de cada trabalhador que tem de se alienar durante o dia, também perante às máquinas. Sua interpretação parece ter atingido aquele fim último que Benjamin ressalta na fala de Arnheim: “o estágio final será atingido quando o intérprete for tratado como um acessório cênico, escolhido por suas características...e colocado no lugar certo” (BENJAMIN,1989, v.1, p.180).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

I – Textos-escritos:

AGAMBEM, Giorgio. Marx ou a exposição universal / Baudelaire ou a mercadoria absoluta. In: *Estâncias: A palavra e o fantasma na cultura ocidental*.

BARTHES, Roland. *A Mensagem Fotográfica*. In: *O Óbvio e o obtuso*. Edições 70. Lisboa. 1984.

_____. *Aventura Semiológica*. Lisboa. Edições 70, 1987.

_____. *Le plaisir du texte*. Paris. Seuil. 1973.

BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas I: Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1989. v.1

_____. *Obras Escolhidas II: Rua de Mão Única*. São Paulo: Brasiliense, 1989. v.2

_____. *Obras Escolhidas III: Charles Baudelaire: um lírico no auge do Capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989. v.3.

_____. *Passagens*. Org.: WilleBolle. São Paulo: IMESP, 2006.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo. Companhia das Letras. 1986.

BRISSAC-PEIXOTO, Nelson. Quadros mecânicos. In: *Paisagens urbanas*. Editora SENAC São Paulo: Editora Marca D'Água, 1996.

GUIMARÃES, César. *Imagens da Memória: entre o legível e o visível*. Belo Horizonte. UFMG.1997.

II - Multimídia

O FABULOSO DESTINO DE AMÉLIE POULAIN. Título Original: *Le Fabuleux Destin d'Amélie Poulain*. DVD. Produção: França, 2001. Duração: 122 min. Direção: Jean-Pierre Jeunet. Roteiro e Diálogos: Jean-Pierre Jeunet e Guillaume Laurant. Fotografia: Bruno Delbonnel.

Todas as falas retiradas do filme citadas neste ensaio têm o momento em que elas ocorrem inserido entre parênteses, em minutos e segundos, bem como o nome daquele que as proferiu.

III - Imagens:

Quase todas as imagens deste trabalho foram retiradas do filme *Le Fabuleux Destin d'Amélie Poulain*. O momento exato em que elas aparecem está transcrito entre parênteses, em minutos e segundos.

A única exceção é a imagem da página 14, retirada do sítio eletrônico <http://maedemenina.spaceblog.com.br/1482537/Parece-morbido-mas-era-comum-no-sec-XIX-Fotografar-pessoas-mortas/>, que não menciona a origem da imagem.