

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E TERRITORIALIDADES

IZA MARCIALINA MEIRELES ROSEMBERG

IMAGENS DA SOLIDÃO MELANCÓLICA NOS FILMES DE SOFIA COPPOLA

VITÓRIA
2021

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E TERRITORIALIDADES

IZA MARCIALINA MEIRELES ROSEMBERG

IMAGENS DA SOLIDÃO MELANCÓLICA NOS FILMES DE SOFIA COPPOLA

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Territorialidades da Universidade Federal do Espírito Santo, sob a orientação do Prof. Dr. Erly Milton Vieira Junior

VITÓRIA
2021

Ficha catalográfica disponibilizada pelo Sistema Integrado de
Bibliotecas - SIBI/UFES e elaborada pelo autor

R812i Rosenberg, Iza Marcialina Meireles, 1982-
Imagens da solidão melancólica nos filmes de Sofia Coppola /
Iza Marcialina Meireles Rosenberg. - 2021.
153 f. : il.

Orientador: Erly Milton Vieira Junior.
Dissertação (Mestrado em Comunicação e Territorialidades) -
Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Artes.

1. cinema contemporâneo. 2. Sofia Coppola. 3. solidão. 4.
melancolia. 5. cotidiano. I. Vieira Junior, Erly Milton. II.
Universidade Federal do Espírito Santo. Centro de Artes. III.
Título.

CDU: 316.77

IZA MARCIALINA MEIRELES ROSEMBERG

**“IMAGENS DA SOLIDÃO MELANCÓLICA NOS FILMES DE SOFIA
COPPOLA”**

Dissertação apresentada por Iza Marcialina Meireles Rosenberg ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Territorialidades, linha Estéticas e Linguagens Comunicacionais, do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo.

Vitória, 30 de junho de 2021.

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof. Dr. Erly Milton Vieira Junior

Orientador

Universidade Federal do Espírito Santo

Profª. Dra. Gabriela Santos Alves

Universidade Federal do Espírito Santo

Prof. Dr. João Barreto da Fonseca

Universidade Federal de São João del-Rei



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO

PROTOCOLO DE ASSINATURA



O documento acima foi assinado digitalmente com senha eletrônica através do Protocolo Web, conforme Portaria UFES nº 1.269 de 30/08/2018, por
ERLY MILTON VIEIRA JUNIOR - SIAPE 2568163
Departamento de Comunicação Social - DCS/CAr
Em 30/06/2021 às 13:26

Para verificar as assinaturas e visualizar o documento original acesse o link:
<https://api.lepisma.ufes.br/arquivos-assinados/218074?tipoArquivo=O>



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO

PROTOCOLO DE ASSINATURA



O documento acima foi assinado digitalmente com senha eletrônica através do Protocolo Web, conforme Portaria UFES nº 1.269 de 30/08/2018, por
GABRIELA SANTOS ALVES - SIAPE 2479120
Departamento de Comunicação Social - DCS/CAR
Em 30/06/2021 às 15:54

Para verificar as assinaturas e visualizar o documento original acesse o link:
<https://api.lepisma.ufes.br/arquivos-assinados/218327?tipoArquivo=O>



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO JOÃO DEL-REI
SISTEMA INTEGRADO DE PATRIMÔNIO,
ADMINISTRAÇÃO E CONTRATOS

FOLHA DE ASSINATURAS

Emitido em 30/06/2021

ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO Nº 2/2021 - DCOMS (12.82)

(Nº do Protocolo: NÃO PROTOCOLADO)

(Assinado digitalmente em 07/07/2021 12:06)

JOAO BARRETO DA FONSECA
PROFESSOR DO MAGISTERIO SUPERIOR

DCOMS (12.82)

Matrícula: 1719890

Para verificar a autenticidade deste documento entre em <https://sipac.ufsj.edu.br/public/documentos/> informando seu número: 2, ano: 2021, tipo: ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO, data de emissão: 07/07/2021 e o código de verificação: 56dfca9d98

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Erly Vieira Junior, por toda a compreensão durante esse período tão doido e caótico da minha vida. Muito obrigada pelas orientações DIVINAS.

Aos professores convidados para a banca: Gabriela e João. Obrigada pelos conselhos e dicas na qualificação. Contribuição importante para a vida. Muito obrigada!

Aos professores do programa de Pós-graduação Comunicação e Territorialidades que contribuíram para o trabalho.

Ao cinema, por ser meu eterno companheiro desde a adolescência e me acompanha até os dias de hoje, na alegria e na tristeza, no roer das unhas, nas lágrimas, nas risadas. Obrigada por me tirar da solidão (é cafona, eu sei).

RESUMO

Esta pesquisa consiste no estudo sistemático dos seis longas-metragens dirigidos por Sofia Coppola: *As virgens suicidas* (The virgin suicides, 1999), *Encontros e desencontros* (Lost in translation, 2003), *Maria Antonieta* (Maria Antoniette, 2006), *Um lugar qualquer* (Somewhere – 2010), *Bling Ring - A Gangue de Hollywood* (The Bling Ring – 2013) e *O estranho que nós amamos* (The Beguiled – 2017).

A pesquisa apresenta o conceito de solidão, nos termos de sua complexidade, como um fenômeno humano; solidão melancólica como traço comum às personagens das obras analisadas, assim como o cotidiano tão marcante nos filmes; contempla as nuances da solidão na obra da diretora; contextualiza o papel desempenhado pela mulher no âmbito do cinema; e analisa as estruturas de imagem e som como um todo, a partir da seleção de cenas específicas que se traduzem como emblemáticas para a análise da correlação entre cinema e solidão melancólica na obra da cineasta.

Palavras-chave: Sofia Coppola; solidão; cotidiano; cinema contemporâneo.

ABSTRACT

This research consists of the systematic study of six feature films directed by Sofia Coppola: *The virgin suicides* (1999), *Lost in translation* (2003), *Maria Antoniette* (2006), *Somewhere* (2010), *The Bling Ring* (2013) and *The Beguiled* (2017).

The research presents the concept of loneliness, in terms of its complexity, as a human phenomenon; melancholic solitude as a common feature of the characters in the analyzed works, as well as the everyday life so striking in the films; contemplates the nuances of solitude in the director's work; contextualizes the role played by women in cinema; and analyzes the structures of image and sound as a whole, from the selection of specific scenes that are emblematic for the analysis of the correlation between cinema and melancholic solitude in the filmmaker's work.

Keywords: Sofia Coppola; solitude; everyday life; contemporary cinema.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Maria Antonieta estabelecida no Palácio e conhece os seus aposentos.....	27
Figura 2 – Irmãs Lisbon lancham na escola.....	28
Figura 3 – Bob Harris e o café da manhã solitário.....	29
Figura 4 – Charlotte e Bob Harris conversam enquanto jantam.....	30
Figura 5 – Meninas capinam em <i>O estranho que nós amamos</i>	31
Figura 6 – Johnny Marco com o braço engessado após acidente.....	32
Figura 7 – Johnny Marco sozinho com seu carro luxuoso (sequência inicial).....	32
Figura 8 – Johnny Marco na piscina.....	36
Figura 9 – Cleo em duas sequências na cozinha sozinha e nos afazeres domésticos.....	37
Figura 10 – Charlotte e Bob Harris na primeira conversa.....	38
Figura 11 – Maria Antonieta na banheira.....	40
Figura 12 – Maria Antonieta na sacada do Palácio.....	40
Figura 13 – Maria Antonieta e seu marido.....	41
Figura 14 – Maria Antonieta ao ler a carta da mãe.....	42
Figura 15 – Charlotte personaliza o quarto de hotel.....	43
Figura 16 – Charlotte em viagem a Kobe.....	44
Figura 17 – Charlotte na banheira e Tóquio desfocada.....	44
Figura 18 – Charlotte na imagem clássica.....	45
Figura 19 – Johnny Marco no sofá fuma e bebe diariamente.....	46
Figura 20 – Cleo e Johnny na tentativa de ter um cotidiano entre pai e filha.....	47
Figura 21 – Lux Lisbon (sequência pós-baile).....	47
Figura 22 – Charlotte chora sozinha no quarto de hotel.....	50
Figura 23 – Professora Edwina conversa com o cabo John.....	52
Figura 24 – Sequência de imagens da personagem Edwina.....	53
Figura 25 – Território quarto presente nos seis filmes.....	63
Figura 26 – Território banheiro presente nos seis filmes.....	64
Figura 27 – Território sala estar nos seis filmes.....	65
Figura 28 – Territorialidades midiáticas/comunicacionais nos seis filmes.....	67
Figura 29 – Cor em <i>As virgens suicidas</i>	73
Figura 30 – <i>Encontros e desencontros</i>	74
Figura 31 – O azul em <i>Um lugar qualquer</i>	75
Figura 32 – Frames do filme <i>Maria Antonieta</i>	75
Figura 33 – Irmãs Lisbon deitadas no chão do quarto.....	76
Figura 34 – Charlotte contemplativa na banheira.....	77
Figura 35 – Maria Antonieta e a solidão.....	77
Figura 36 – Frames dos seis de filmes analisados.....	78
Figura 37 – Frames dos seis de filmes analisados.....	79
Figura 38 – Primeira cena de pole dance do filme.....	82

Figura 39 – Cena na qual Johnny Marco tem relações sexuais.....	82
Figura 40 – Johnny e Cleo tomam sol na área de piscina do hotel.....	83
Figura 41 – Antonieta na carruagem.....	85
Figura 42 – Layout do Adobe Premiere, software de edição.....	91
Figura 43 – <i>Timelines</i> ou conjunto de sequências do Adobe Premiere.....	91
Figura 44 – Marcadores do Adobe Premiere.....	92
Figura 45 – <i>In Out</i> , entrada e saída, na sequência do Adobe Premiere.....	92
Figura 46 - Sobreposição de imagens.....	93
Figura 47 – Fotos em <i>As virgens suicidas</i> e <i>Bling Ring</i>	94
Figura 48 – Doença nas árvores do bairro.....	95
Figura 49 – Cena que os dois cantam no <i>karaokê</i>	96
Figura 50 – Sequência de pratos e sapatos que dura 6 segundos.....	97
Figura 51 – Sequência inicial e final (os dois frames de cima) e a sequência do molde.....	98
Figura 52 – Sequência de fotos que Marc posta em rede social dura 6 segundos.....	99
Figura 53 – Sequência inicial e sequência final do filme <i>O estranho que nós amamos</i>	100

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	13
2. CORPO, COTIDIANO E SOLIDÃO.....	26
2.1 Corpo e cotidiano no cinema de Sofia Coppola.....	26
2.2 Sobre o conceito de solidão.....	34
2.3 A solidão cotidiana nos filmes de Sofia Coppola.....	39
3. AS TERRITORIALIDADES DE SOFIA COPPOLA.....	54
4. A SOLIDÃO NA LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA.....	73
4.1 A solidão no frame.....	73
4.2 A solidão sonora.....	85
4.2 A solidão sonora.....	89
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	102
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	105
REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS.....	111
ANEXOS.....	112

1 INTRODUÇÃO

O cinema é arte. É algo vivo. Pulsante. As obras cinematográficas convidam o espectador a entrar no espaço e no tempo fílmico, provocam reações corpóreas (sensações) e psíquicas (emoções). Histórias que nos levam a lugares jamais imagináveis, nos fazem repensar sobre nossos valores, comportamentos e pensamentos.

O cinema é um convite para entrar, não em um outro lugar, mas sim em um lugar que existe dentro de cada indivíduo. Muitos pensam que é a semelhança com o mundo dito 'real' que convida o espectador a assistir a um filme, a experiência cinematográfica se constrói em múltiplos fatores além da similaridade analógica de suas imagens (BENTO, 2008). Não dá mais para considerar a realidade exterior como um padrão (um modelo) tanto para os artistas quanto para o espectador do filme. A ilusão não deve ser justificativa para a experiência cinematográfica, porque o que acontece, nesse caso, é uma aderência 'fake' – apenas fugaz.

Steven Shaviro (1993) rebate a concepção de realismo, ao afirmar que as teorias seriam construções fóbicas: no caso, elas tentam encontrar ideologia nas representações e, no entanto, escondem a possibilidade de o espectador ser afetado e ficar estremecido pelas imagens. Segundo Gibran Bento (2008), Shaviro desconfia dessa atuação conjunta entre representação e identificação na construção das relações de poder junto ao espectador e, inspirado em Foucault e Deleuze, direciona para as linhas de fuga dentro de um filme, que seriam os campos por onde diversas relações de força se estabelecem na tentativa de efetivar o poder. Então, acreditamos ser fértil considerar a imagem como "evento" ou "acontecimento" (VIEIRA JR, 2018), experimentado corpórea, mental e emocionalmente pelo espectador no tempo presente e não como representação.

Shaviro, na linha de Gilles Deleuze, insiste em um tipo de análise cinematográfica que estimula uma experiência sensorial-afetiva, porém com a inclusão dos conteúdos simbólicos e éticos dentro do filme. O primor do cinema está diretamente ligado com a sua potencialidade de evidenciar as especificidades do mundo, possibilita o acesso a universos estéticos e narrativos distintos e cria experiências múltiplas através de invenções de novos espaços e temporalidades.

O filme deve ser compreendido como um modelo de um mundo repleto de possibilidades, acessível e aberto para ser experimentado e vivenciado pelo espectador – um acontecimento do presente, que o afeta em diversas esferas (racional, emocional, sensória). O filme não deve ser assistido como a representação do mundo real. Ron Burnett

observa que as imagens não têm o poder tirano, autoritário e opressor que muitos teóricos argumentam, para o autor, as “imagens só tem poder se nós projetarmos ou atribuirmos poder a elas” (BURNETT, 1995, p. 16). Quando assistimos a um filme, nós nos dividimos em dois mundos distintos: o mundo real e o mundo do filme. Sendo assim, organizamos os sentidos e damos sentido àquilo que está diante de nós (o que está na tela), é uma constante oscilação entre a aparência e a realidade. O cinema é uma arte capaz de criar suas próprias coordenadas e garante sua independência como forma de conhecimento.

O cinema pode ser analisado e percebido com a totalidade da atenção do espectador, uma vez que um filme só pode ser lido a partir dos detalhes. Esses detalhes se encontram no desenrolar da narrativa, na distribuição dos corpos no espaço-tempo, na iluminação e nos ambientes/sets, na composição do quadro, na atuação dos atores.

A sétima arte revela sua capacidade de transformar o mundo e as pessoas que nele habitam. J. Dudley Andrew (2002) ao abordar as principais teorias do cinema faz citação a Victor Schklovsky, um formalista russo, colega e biógrafo do cineasta Sergei Einstein, que afirma que

A arte existe para que se recupere a sensação da vida, e existe para fazer com que as coisas sejam sentidas, para fazer a pedra pedrar. O objetivo da arte é transmitir a sensação das coisas tal como elas são percebidas, e não como elas são conhecidas. A técnica da arte é fazer objetos “não-familiares” tomarem formas difíceis, aumentar a dificuldade e a extensão da percepção, pois o processo da percepção é um fim estético em si mesmo e deve ser prolongado. A arte é um modo de experimentar a plenitude artística de um objeto; o objeto em si não é importante (SCHKLOVSKY apud ANDREW, p. 75, 2002).

Uma personagem que toma o café da manhã sozinha, por exemplo, nos fala sobre a solidão da vida cotidiana e o tédio que ali se faz presente. Para Blanchot (2007, p. 251) o tédio é a manifestação do cotidiano, tendo “perdido seu traço essencial – constitutivo – de ser inapercebido”, isso é devido ao fato de que viver a cotidianidade se trata de submissão a uma experiência inaparente, mas que ao mesmo tempo não se esconde, fazendo com que o sujeito passe pelo silêncio de modo despercebido, sem notar a ação presente nos murmúrios.

No cinema e na vida, o silêncio fala. Talvez não faça uso de palavras, fonemas e ruídos, mas ele se comunica, tem corpo e forma, se torna quase um sentimento humano tão natural quanto a solidão ou o amor. Para Eni Orlandi, “o silêncio é assim a respiração da significação; um lugar de recuo necessário para que se possa significar, para que o sentido faça sentido” (ORLANDI, 2010, p. 13).

A solidão está muito presente na contemporaneidade, e não se refere somente ao ato de se estar só, mas também de se sentir só. Diversos autores comentam sobre o que seria o lado positivo e negativo da solidão. Uma teria a capacidade de transformar a dor em criatividade, em arte, enquanto a outra coloca o indivíduo num estado psíquico mais frágil e dolorido.

Na visão da filósofa Hannah Arendt, a solidão antes encontrada na velhice agora é um tipo de experiência cotidiana mais comum. Segundo a autora, a capacidade de um indivíduo voltar-se para dentro de si mesmo e, conseqüentemente, com a subjetividade, produzir seu próprio conhecimento para, no futuro, interagir com o outro. Significa que sem solidão não há ação. O ser humano precisa desse tipo de internalização consigo mesmo, com intuito de refletir e interpretar as percepções sobre ele e o mundo ao seu redor; enquanto o isolamento tem como efeito a destruição da possibilidade da solidão (no isolamento aparta-se algo do seu contexto, tira-se o referencial), uma vez que este coloca o ser isolado no estado de “inumanidade”, impossibilitando, assim, seu exercício de autorreflexão.

Na solidão nunca estamos sozinhos: estamos com nós mesmos. Na solidão sempre somos dois em um; tornamo-nos um todo individual, na riqueza e nas limitações dos traços específicos e característicos, na companhia, e apenas na companhia, dos outros. Para nossa individualidade enquanto tal – inequívoca e insubstituível –, dependemos completamente de outras pessoas (ARENDT, 2008, p. 377-378).

No filme *Encontros e desencontros*, de Sofia Coppola, os protagonistas são Bob Harris e Charlotte: os dois estão hospedados no mesmo hotel em Tóquio, no Japão, os dois têm dificuldade para dormir, assistem a televisão para provocar sono, porém tudo em vão. A primeira conversa entre as personagens acontece no bar do hotel e eles percebem semelhanças como a insônia e a melancolia.

André Antônio Barbosa (2013), na sua dissertação, é assertivo sobre o conceito de melancolia na obra de Sofia Coppola (em *Maria Antonieta*) e de Philippe Garrel. Ele aponta a melancolia como algo feroz, pessimista e sombrio. E complementa que a única radicalidade existente é a recusa niilista do presente, a vontade de não fazer mais parte do aqui e agora. A melancolia é condição *sine qua non* das personagens de Sofia.

Para muitos intelectuais, dos antigos aos mais modernos, a melancolia é de interesse de estudo por se referir um “estado da alma”, uma sensação de frustração e “desencaixe” em vida. Os indivíduos ditos melancólicos eram apontados pela sociedade, tanto pelas características negativas quanto por serem sujeitos além do seu tempo, aqueles com sensibilidade aflorada, criatividade exacerbada, uma certa genialidade.

Freud (2011) trata a melancolia como uma patologia da alma, sob uma visão clínica. Correlaciona a melancolia ao luto (Luto e melancolia – texto publicado originalmente em 1917), à loucura, à mania, à perda das raízes e do pertencimento, ao afastamento da vida cotidiana.

A melancolia se caracteriza por um desânimo profundamente doloroso, uma suspensão do interesse pelo mundo externo, perda da capacidade de amar, inibição de toda atividade e um rebaixamento do sentimento de autoestima, que se expressa em autorrecriminação e autoinsultos, chegando até a expectativa delirante de punição [...] (FREUD, 2011, p. 32).

O cotidiano com suas tarefas rotineiras simplistas e a solidão melancólica são características presentes nos seis longas-metragens de Sofia Coppola, motivo pelo qual sua filmografia é escolhida como objeto desta pesquisa. As personagens de Coppola continuamente exploram tentativas de fugir da solidão melancólica ou mesmo questionar-se, o que é possível identificar isso como um traço comum, principalmente, nas personagens femininas. Há uma perda das raízes e um não pertencimento aos ambientes, ao local em que vive, com quem mora, com quem se relaciona.

No universo de Coppola, vamos focar nos detalhes para investigar como as imagens da solidão melancólica foram pensadas/produzidas, tanto no discurso quanto na forma. Como Sofia projetou imagetivamente e sonoramente a solidão na tela.

Para delimitar o problema de pesquisa aqui trabalhado, isto é, a indagação que se busca responder ao longo do desenvolvimento do estudo: como as expressões da solidão são apresentadas na filmografia da cineasta? Dá-se maior enfoque, nesse sentido, para as personagens do sexo feminino, uma vez que a roteirista e diretora apresenta uma série de padrões identificáveis a partir do viés de gênero, com um traço subjetivo comum – a própria solidão.

Para responder à problemática de pesquisa, contudo, se faz necessária a ampliação do conceito de solidão, a qual, conforme já apresentado, não se caracteriza apenas pelo ato de estar só, estando associada à própria condição humana em toda sua complexidade. Segundo Nascimento (2014) a melancolia despertada a partir da vivência solitária quase nunca é uma escolha aleatória, mas sim uma resposta ao espírito de nossos tempos, à desilusão ou incapacidade de realizar os ideais capitalistas, o que conduz os homens para as possíveis saídas da melancolia para a reflexão, o que se torna um beco quase sem saída.

Dentre as inúmeras motivações, o ponto de partida para estudar e dissecar a filmografia de Sofia Coppola se deu através de uma conversa com um amigo cinéfilo, numa

época na qual eu não era nem fã da cineasta. A partir do contato com os seus filmes, foi possível observar uma certa evolução estética, além da habilidade de transitar por tramas complexas com delicadeza e afeto.

No cinema de Sofia, as personagens femininas tornam-se o centro da trama, quase sempre deslocadas: evidencia-se a necessidade de pertencimento e a ausência de algo inaparente para a formação da identidade. Esse vazio, por muitas vezes, é preenchido de forma exagerada a partir das relações de consumo (como Maria Antonieta, em *Maria Antonieta*, 2006, ou Rebecca, de *Bling Ring: A Gangue de Hollywood*, 2013), que reverberam na dimensão física das personagens. A obra de Coppola conta sempre com o traço subjetivo comum da solidão, por vezes causada pela limitação e controle nos relacionamentos interpessoais (como vemos em *As virgens suicidas*, 1999), ou como diria Arendt (2008, p. 377-378), “na solidão nunca estamos sozinhos: estamos com nós mesmos” (Charlotte, em *Encontros e desencontros*, 2003).

Sofia Carmina Coppola nasceu em Nova Iorque, 14 de maio de 1971, filha mais nova da artista Eleanor Coppola e do cineasta Francis Ford Coppola. Em 1990, atuou no terceiro filme da trilogia de *Poderoso Chefão* e recebeu críticas ácidas. Encerrou ali sua carreira de atriz. Estudou no California Institute of the Arts e iniciou na direção cinematográfica. Dirigiu um curta chamado *Walt Mink: Shine* (1993) e em 1999 sai o primeiro longa-metragem, *As virgens suicidas*. Em seguida, vêm *Encontros e desencontros* (2003), *Maria Antonieta* (2006), *Um lugar qualquer* (2010), *Bling Ring: A Gangue de Hollywood* (2013) e o mais recente *O estranho que nós amamos* (2017). Foi premiada em 2004 com o Oscar na categoria roteiro original pelo filme *Encontros e desencontros*. Em 2017, venceu o prêmio de melhor direção no Festival de Cannes. Ela tornou-se a segunda mulher a ganhar a Palma de Ouro.

Podemos considerar a cineasta como uma resistente: por mais que tenha o apoio financeiro do pai, trabalhar na função de diretora em Hollywood é para poucas. Uma indústria dominada por homens, um sistema patriarcal enraizado, consequentemente, excludente. A luta pelos direitos das mulheres sempre será uma luta incessante. Em todos os âmbitos profissionais e na maioria dos países, a mulher ainda ganha menos que o homem, tem menos visibilidade para os altos cargos executivos e de chefia. Muitas pesquisas são realizadas para comprovar essa discrepância entre gênero. Em 2018, o site de empregos Catho¹ entrevistou quase 8 mil profissionais e o estudo aponta que as

1 Cavalini, Marta. Mulheres ganham menos que os homens em todos os cargos e áreas, diz pesquisa. Disponível em: <<https://g1.globo.com/economia/concursos-e-emprego/noticia/mulheres->

mulheres ganham menos que os homens em todos os cargos, áreas de atuação e níveis de escolaridade pesquisados – a diferença salarial chega a quase 53%. E as maiores diferenças salariais se dão entre os profissionais de nível superior e com MBA, elas ganham quase a metade do salário dos homens. Quando a mulher ocupa cargo de presidente ou diretora recebe em média 32% a menos.

A pesquisa da New York Film Academy (NYFA)², escola de cinema norte-americana, analisou os 500 filmes mais bem-sucedidos entre 2007 e 2012 e comprovou que existe uma grande desigualdade de gênero na indústria cinematográfica. Em média, para cada 2,25 homens há apenas 1 mulher atuando. E somente 10,7% dos filmes apresentaram um casting equilibrado, em que metade das personagens eram femininas. O estudo fez uma análise da lista da Revista Forbes de 2013 e revela que a soma do valor das 10 atrizes mais bem pagas é de 181 milhões de dólares, já o valor dos 10 atores mais bem pagos totalizou 465 milhões de dólares – 284 milhões de dólares de diferença entre homens e mulheres. Nos bastidores a presença da mulher foi pequena. Em 1998, mulheres no cargo de produtora representavam 24%, já em 2012 chegaram a 25%. A maior evolução foi entre as roteiristas que saíram de 13% em 1998 e foram para 15% em 2012. O pior quadro está na função de câmera: em 1998 o índice era de 4% e em 2012 caiu para 2%.

Os levantamentos são frequentes e mostram o quanto Hollywood e sua fábrica de sonhos é tão ou mais misógina que outras áreas ditas mais masculinas. O sexismo no cinema é um reflexo da sociedade. Podemos recorrer ao início da História da sétima arte, durante décadas foi mencionada que a narrativa ficcional foi “criada” por George Méliès (1861-1938), os livros citam apenas esse nome. Mas segundo historiadores, a francesa Alice Guy-Blaché (1873-1968), não só foi a primeira mulher a ser diretora de cinema, como foi ela a responsável pela criação ficcional, a roteirizar uma história no seu primeiro curta-metragem chamado *La Fée aux Choux* (1896), baseado na fábula francesa sobre os bebês nascerem de repolhos. A escritora canadense Alison McMahan, em 2002, publica o livro *Alice Guy Blanché, Lost Visionary of the Cinema* e, em 2009, lança outra publicação em conjunto com outros autores chamada *Alice Guy Blanché: Cinema Pioneer*. Documentários também mostram a francesa como a pioneira na arte de contar história através de imagens em movimento. Aos poucos, o erro histórico é corrigido e Alice começa a ter seu reconhecimento um século depois. Estima-se que ela tenha realizado entre 600 a 1000

ganham-menos-que-os-homens-em-todos-os-cargos-e-areas-diz-pesquisa.shtml>. Acesso em: 24 jan. 2019.

2 Repórter Unesp. Sexismo no cinema: cena clássica nas telas e bastidores. Disponível em: <<http://reporterunesp.jor.br/2017/11/14/desigualdade-de-genero-no-cinema/>>. Acesso em: 24 jan. 2019.

curtas e longas-metragens em 24 anos de carreira (o número não é exato porque muitos materiais se perderam com o tempo).

Esses são alguns pontos que elucidam a necessidade de se analisar os filmes de Sofia Coppola dando uma maior ênfase para as personagens do sexo feminino, o que não significa que as personagens masculinas serão ignoradas.

Isso posto, torna-se possível apresentar o objetivo geral da pesquisa, que consiste em analisar como as imagens da solidão melancólica são produzidas e seus elementos complementares na obra cinematográfica de Sofia Coppola, com ênfase para um olhar voltado para o universo feminino. Para que tal objetivo seja plenamente passível de alcance, se faz necessário os seguintes objetivos específicos:

- ✓ Apresentar o conceito de solidão, nos termos de sua complexidade, como um fenômeno humano, com respaldo para a caracterização da solidão no contexto da Sétima Arte e para a exemplificação da solidão melancólica;
- ✓ Contemplar as nuances da solidão na obra de Sofia Coppola, como a diretora faz uso de suas personagens para demonstrar sentimentos complexos dos seres humanos;
- ✓ Contextualizar o papel desempenhado pela mulher no âmbito do cinema;
- ✓ Realizar a análise fílmica das estruturas de imagem e som da obra de Sofia Coppola como um todo, a partir da seleção de cenas específicas que se traduzem como emblemáticas para a análise da correlação entre cinema e solidão melancólica na obra da cineasta.

Tais objetivos contribuem para fomentar uma conclusão aplicável ao problema de pesquisa apresentado anteriormente.

No dicionário, solidão (do latim *solitudo*, substantivo feminino) é o estado de quem está só, retirado do mundo; isolamento; ermo, lugar despovoado e não frequentado pelas pessoas: retirar-se na solidão; isolamento moral, interiorização: a solidão do espírito. Nesta via, a solidão é a não convivência ou falta dela com outras pessoas, como um isolamento social. Almeida (2003) explica que o termo solidão fica associado a isolamento, reclusão e exclusão. Enquanto a definição filosófica para a solidão parte do seguinte pressuposto:

Não é isolamento, mas busca de formas diferentes e superiores de comunicação, não dispensa os laços com o ambiente e a vida cotidiana a não ser em vista de outros, com homens, com o passado e com o futuro com os quais seja possível uma forma nova ou mais fecunda de comunicação. O fato de a solidão dispensar esses laços é, pois, uma tentativa de libertar-se deles e ficar disponível para outras relações sociais. (ABBAGNAMO, 2000, p. 918).

Outros autores como Bradley (1970, p. 30, apud PINHEIRO e TAMAYO, p. 33, 1984) definem solidão a partir de sentimento de perda de relacionamentos significativamente personalizados na vida de alguém, como também de necessidade pessoal de e falta de aproximação física e contato com outros. Para Gordon (1976, p. 318, apud PINHEIRO e TAMAYO, p. 33, 1984) a solidão é um sentimento de privação causado pela falta de certas espécies de contatos humanos, o sentimento de que algo está faltando. Nota-se, assim, a necessidade de estabelecer quais os conceitos de solidão se encaixam na pesquisa, conceitos associados à melancolia e ao cotidiano, algo presente na obra de Coppola tanto do ponto de vista das personagens do sexo feminino.

Na tese de Kirlla Dornelas (2010), 'Um olhar sobre a solidão feminina e os relacionamentos interpessoais nas histórias de brasileiras e mexicanas', a autora busca conceituar e estudar como a solidão se manifesta de forma tão particular na mulher. O movimento feminista acarretou uma desestruturação ao modelo de gênero e papéis sociais destinados às mulheres. Ao mesmo tempo que conquistamos direitos importantes, o gênero feminino sobrecarregou, hoje há cobranças exacerbadas para atender a um padrão de beleza imposto pela mídia e consumo, a mulher precisa ser desejada, excelente profissional (com salário menor que o homem), ser estudiosa (fazer cursos e se aperfeiçoar), além das suas ditas atribuições tradicionais, como cuidar da casa, ou dos filhos, ou dos pais. Vivemos no mundo dos excessos que nos transformam em sujeitos solitários.

E a mulher casada corre o risco da solidão no próprio casamento e a instituição pode ser considerada como um claustro. O termo designado por Lagarde Y Los Rios (2014) é pensado como as mulheres vivem aprisionadas em categorias criadas pelo sistema patriarcal. As mães, as freiras, as prostitutas, as presas e as loucas são cinco tipos desenvolvidos pela autora. Maria Antonieta viveu sob o claustro do casamento, da imposição de ser mãe, uma imposição do Estado Absolutista. Matrimônio com regras cruéis.

El matrimonio es la institución que asegura la conyugalidad bajo reglas, por ejemplo las de monogamia Y poligamia para cada género, las de duración: eterna. Como pacto social, se espera que el matrimonio se mantenga por la compulsión de las obligaciones económicas, afectivas, eróticas, reproductivas, jurídicas, sociales, de un cónyuge con el otro (LAGARDE Y DE LOS RIOS, 2014, p. 375).

As solidões nos filmes de Sofia nos atravessam de forma, muitas vezes, sutil. São construídas ao longo de cada narrativa, com quadros e ações (e não-ações também) das personagens centrais ou coadjuvantes. Esse traço tão marcante nas obras da cineasta requer uma análise fílmica bem minuciosa, no que tange à composição da imagem (enquadramento, ângulo, movimento de câmera, profundidade de campo, iluminação), do som direto (silêncios, ruídos e diálogos), uso das trilhas sonoras (compostas ou não para os filmes), da montagem (quais recursos comuns: *timelapse*, *jump cut*, *raccord*, sobreposições; duração dos planos e das sequências, ritmo e a pulsação), narrativa (desenvolvimento da trama, construção das personagens, voz over, diálogos). Outra inquietação do trabalho é entender como Sofia faz usos da linguagem cinematográfica para traduzir essa sensação de solidão melancólica.

Para que a pesquisa tenha uma conclusão aplicável ao problema exposto, faz-se necessária a adoção dos procedimentos metodológicos adequados. Mimura (2011, p. 2) aponta que a “análise fílmica envolve os vários métodos que são utilizados para relatar o ponto de vista do analista de acordo com seu campo, método e sua intenção, não havendo nenhuma disciplina hermenêutica que confira garantias que ultrapassem o subjetivo”.

Conforme Mombelli e Tomaim (2014) para a realização de uma análise fílmica a metodologia deve contemplar aspectos internos e externos aos filmes analisados, sendo que os internos são referentes à linguagem audiovisual que dá forma ao produto e os externos os elementos ligados às temporalidades, considera-se a época retratada, o período econômico e sociocultural no qual ele é produzido e o tempo de arte, que se refere ao movimento do cinema do qual todos os filmes fazem parte.

Segundo Vanoye e Goliot-Leté (1994, p. 15), a análise fílmica implica em “despedaçar, descosturar, desunir, extrair, separar, destacar e denominar materiais que não se percebem isoladamente ‘a olho nu’, pois se é tomado pela totalidade”, com objetivo da desconstrução do filme de acordo com o ponto de vista do pesquisador. É importante apresentar os métodos e procedimentos adotados, de modo a eliminar a presença de obscuridades e lacunas. Os autores apontam ainda que o processo de interpretação deve ser orientado, de modo que se deve interpretar o que está posto na obra, sendo necessário o cuidado para que não se crie “um outro filme” no processo interpretativo.

Gomes (2004) aponta que um dos principais elementos a serem considerados no âmbito da metodologia voltada para a análise fílmica consiste na Poética, compreendendo o filme como uma programação/criação de efeitos. Nesse ponto a metodologia segue os seguintes pontos:

- Enumerar os efeitos da experiência provocada pelo filme, identificar as sensações, sentimentos, sentidos e pensamentos que o filme deseja proporcionar ao espectador. Essa análise no presente estudo se dará de cada filme de Sofia Coppola, dissecados individualmente;
- Quais as estratégias adotadas pela cineasta com o objetivo de produzir esses efeitos e fenômenos;
- Compreender o filme como um conjunto de dispositivos e estratégias destinadas a produzir efeitos no espectador.

Para que a análise fílmica fosse realizada, a pesquisa bibliográfica foi fundamental para a assimilação de conceitos, a partir da revisão de literatura. Segundo Gerhardt e Silveira (2009) a revisão de literatura contempla as principais ideias apresentadas e discutidas por outros autores que abordam um mesmo tema/fenômeno, de modo que o pesquisador não deve se limitar à mera apresentação de informações, mas também à contextualização e questionamento, sempre que cabível.

A adoção destes procedimentos e métodos contribuiu para enriquecer a análise fílmica, sobretudo na investigação das questões que abrangem a solidão e o modo através do qual ela é inserida pela cineasta.

A pesquisa selecionou e analisou cenas dos seis longas-metragens realizados por Sofia: *As virgens suicidas* (The Virgin Suicides – 1999), *Encontros e desencontros* (Lost in Translation – 2003), *Maria Antonieta* (Marie Antoinette – 2006), *Um lugar qualquer* (Somewhere – 2010), *Bling Ring: A gangue de Hollywood* (The Bling Ring – 2013) e *O estranho que nós amamos* (The Beguiled – 2017), com o objetivo de listar as principais características comuns encontradas nos filmes, traçar o perfil de cada personagem feminina e toda a trajetória que esta percorre durante a narrativa.

As personagens femininas escolhidas foram: Lux (*As virgens suicidas*), Charlotte (*Encontros e desencontros*), Maria Antonieta (*Maria Antonieta*), Cleo (*Um lugar qualquer*), Rebecca (*Bling Ring - A Gangue de Hollywood*) e Edwina (*O estranho que nós amamos*). Lux, por exemplo, é uma personagem que a solidão está relacionada com a limitação nos relacionamentos interpessoais, o que causa grande sofrimento, enquanto Charlotte vive uma solidão interna, voltada para si, de reflexão, sobre os rumos da vida. Maria Antonieta, desde criança preparada para se casar e ser mãe, na vida sofre a separação da família, tem a ausência de intimidade com o marido e suas frustrações como mulher numa época perversa com o gênero (hoje a perversidade tomou novos caminhos). Cleo, de 11 anos, no filme não interage com crianças da sua idade, apenas com adultos – pai e tio, sua solidão está

relacionada com o abandono dos pais (separados). Rebecca, uma adolescente rica, mas não tem a presença dos pais, faz o que quer sem punição, a solidão é preenchida com furtos de objetos de luxo de celebridades de Hollywood. Por fim, a professora Edwina, só entre outras mulheres do internato, sua capacidade intelectual para aquele mundo conservador sulista americano não cabe ali, isolada, sem relações íntimas. Mulheres em suas solidões refletem em todos os filmes de Sofia.

Os filmes foram agrupados em categorias e exploradas nos capítulos, como o corpo, o cotidiano e a solidão em filmes como *As virgens suicidas*, *Maria Antonieta*, *Um lugar qualquer* e *O estranho que nós amamos*. E se é possível traduzirmos a solidão da condição feminina em obras como *As virgens suicidas*, *Encontros e desencontros*, *Maria Antonieta* e *O estranho que nós amamos*. Veremos como o matrimônio em *Maria Antonieta* pode ser considerado um tipo de claustro para uma mulher de 14 anos (considera-se aqui as regras da época); o cárcere privado imposto pelos pais às filhas em *As virgens suicidas*; e a prisão forçada em decorrência à Guerra Civil americana das mulheres do internato ou o próprio internato já seria um tipo de prisão? E como é estar sozinha na multidão, a melancolia sendo uma forma de habitar o presente, principalmente em *Encontros e desencontros*? Vale pensar a solidão na coletividade e aí juntamos dois filmes semelhantes com grande elenco feminino: *As virgens suicidas* e *O estranho que nós amamos*.

Em ordem cronológica de produção, as obras foram assistidas com ênfase nos aspectos conceituais que norteiam esta pesquisa, especialmente as categorias e divisões propostas nos dois parágrafos anteriores, com anotações de sequências relevantes para a narrativa e/ou personagem e elaboração de escaletas de todos os filmes (sequência por sequência com descrição, duração e corte) – com a utilização de software de edição (Adobe Premiere); detalhamento de cada obra a respeito do espaço e tempo; descrição das personagens (perfil); captura de frames de cenas.

Além disso, como propõem Vanoye e Goliot-Leté, é importante colocar na análise impressões que os filmes provocam no íntimo, quais as emoções, quais as inquietudes e quais pensamentos as obras nos causam.

(...) questões do tipo “como o filme conseguiu produzir em mim este ou aquele efeito?”, “como o filme me conduziu a simpatizar com determinado personagem e a achar outro odioso?”, “como o filme gerou determinada idéia, determinada emoção, determinada associação em mim?”, questões centradas no como e não no por que, conduzem a considerar o filme com maiores detalhes e a integrar, em um ou outro momento, os “primeiros movimentos” do espectador (VANOYE e GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p. 14).

Os filmes de Sofia provocam inquietudes, questionamentos e deixam, em alguns deles, algo suspenso, talvez até difícil de digerir, provocativo. Podemos perceber as múltiplas solidões da cineasta, por exemplo, em *As virgens suicidas*, a cena que Lux vai para casa sozinha (sem as irmãs) no táxi depois de ser abandonada por Trip Fontaine (sequência pós-baile e pós-sexo no estádio de futebol), a imagem refletida no vidro do carro com expressões de tristeza e desolação pelo ocorrido, a personagem coloca a coroa (rainha do baile) na boca e com o olhar perdido (olha para dentro do carro e depois para fora), Lux está sozinha e sabe o que vai acontecer com ela e com as irmãs. Ou Charlotte, em *Encontros e desencontros*, na sequência pós-conversa com a amiga (que não dá a devida atenção) ao telefone, a personagem diante do espelho passa batom (um tom rosa) e fixa o olhar, mas não é para reparar se a maquiagem ficou boa, é o olhar para si (é o pensar sobre a vida), depois ajeita o cabelo, temos um corte para Charlotte deitada na cama, vira o rosto, outro corte, pendura uma luminária feita de origami e a vemos apenas de blusa de frio azul e uma calcinha rosa. Charlotte é casada com John, fotógrafo de banda, ele vive ausente e mesmo presente é ausente na relação. A personagem busca algo para preencher o vazio que nem mesmo ela sabe definir.

Já em *Maria Antonieta*, a sequência que a personagem lê a carta da mãe, que relata sobre os feitos dos outros filhos, porém Maria é uma decepção por ainda não gerar herdeiros ao trono da França. Na cena, Maria encostada na parede desliza, como se desabasse, enquanto ouvimos a voz da mãe lendo a carta. As cobranças e regras impostas fazem Maria buscar outros recursos para preencher as frustrações, os vazios e a solidão. Enquanto Cleo, de *Um lugar qualquer*, uma menina de 11 anos, pais separados, filha de um astro de Hollywood e uma mãe que a abandona com o pai, vive em um ambiente solitário, não vemos amigos presentes, apenas adultos, no caso, o pai e o tio, vive boa parte da trama no hotel famoso em Los Angeles. Na cena que Cleo pratica patinação no gelo não tem mais nenhuma criança, apenas o pai na plateia que no início se distrai com o celular e a treinadora que logo sai de quadro, a personagem está no momento solitário.

Para complementar a análise fílmica, a teoria dos afetos ilumina e encorpa mais a metodologia do estudo. “Afeto é o que assinala o desvio ou a transformação do natural em simbólico” (SODRÉ, 2006, p. 37), o campo dos afetos ou a dimensão do sensível sempre esteve e está presente, com os artistas de todas as áreas culturais.

Somos de fato afetados o tempo todo por volumes, cores, imagens e sons, assim como por narrativas e aforismos. O sensível é esse rumor de fundo persistente que nos compele a alguma coisa sem que nele possamos separar real de imaginário, sem que possamos, portanto, recorrer a estruturas e leis para definir a unidade do mundo, porque aí o que predomina é a deriva contínua de uma forma, melhor dito, de uma maneira (SODRÉ, 2006, p. 221).

A justificativa da pesquisa parte da consistente filmografia da cineasta, um cinema autoral, com traços comuns que atravessam cada um de seus filmes. A solidão melancólica é um sentimento comum, o que segundo Jo Sales (2009) é um traço de característica da própria cineasta, que realiza uma espécie de 'rascunho de si mesma' fazendo uso de seus personagens, sobretudo das personagens do sexo feminino. As cenas e as sequências analisadas foram escolhidas com o propósito de evidenciar as personagens e as narrativas com a temática da pesquisa. Ou seja, as imagens e sons selecionados estão na ótica da solidão melancólica, corroboram com esse traço comum que atravessa os filmes da diretora. Além disso, a seleção foi em busca de imagens e sons do cotidiano, outra categoria importante nesse estudo.

Pesquisar Sofia Coppola é resistência, é dar visibilidade ao cinema realizado por mulheres e a cineasta representa uma força em um ambiente dominado por homens. Se Haesbart (2004) concebe o território enquanto espaço vivido, simbólico, permeado pelas inúmeras relações sociais e culturais que o atravessam (uma conotação simbólica), vamos caminhar pelos territórios estabelecidos pela cineasta, seus filmes e suas solidões.

2 CORPO, COTIDIANO E SOLIDÃO

O presente capítulo aborda a interconexão entre os corpos e a solidão no contexto do tempo e do espaço no cotidiano dos filmes de Sofia Coppola. Para tanto, volta-se um olhar sensível para a obra da diretora, na busca em analisar tópicos distintos: o corpo e o cotidiano no cinema de Sofia Coppola; do conceito da solidão em uma conjuntura verdadeiramente aplicável aos conceitos de melancolia; e da solidão melancólica nos filmes de Coppola.

2.1 Corpo e cotidiano no cinema de Sofia Coppola

Em toda a obra de Coppola, o corpo e o cotidiano se apresentam como instrumentos que dialogam com o espectador no espaço/tempo, análise da qual se ocupa o presente tópico.

Contreras (2009) afirma que a filmografia de Coppola é caracterizada pela superposição de duas visões diferentes, as quais são conflituosas entre si e inserem uma na outra: a fantasia e o realismo. Enquanto a fantasia privilegia o aspecto fictício criado pela linguagem cinematográfica, o realismo abrange a sua capacidade para o registro do cotidiano. Nesse sentido, tem-se que:

(...) nossa vida cotidiana é realmente cinzenta, mesquinha, e então inventamos um mito que fala de uma vida que não é mesquinha, que é grandiosa e que, talvez, não tenha nunca existido (...) Esse romantismo é invenção nossa. Só pode haver para ele um tipo de remédio: tornar mais 'grandiosa' a própria vida tal como é, desenvolver as formas da grandeza humana nas circunstâncias existentes, transformar a vida prosaica em poesia. Só assim não teremos mais necessidades de mitos (HELLER, 1982, p. 195).

Os corpos são estrategicamente distribuídos. É a tentativa de enviar mensagens mesmo quando permanecem inertes e imóveis. Em *Maria Antonieta* (2006), por exemplo, Sofia Coppola tinha um projeto pessoal, buscava apresentar o ponto de vista da rainha cujo nome dá o título à película, investiu em uma jornada íntima da personagem histórica (DOURADO, 2013).

De fato, o corpo é um elemento importante nesta obra escrita e dirigida por Coppola. Os enquadramentos de cenas criam um prazer em acompanhar a biografia

alternativa da rainha Maria Antonieta (interpretada por Kirsten Dunst), diante da postura e dos gestos da protagonista, mesmo abaixo das roupas que lhe cobriam o corpo.



Figura 1 – Maria Antonieta estabelecida no Palácio, conhece os seus aposentos.

Ao longo de toda a sua trajetória, pela sua importância política e social, ela é cercada por pessoas, que falam sobre ela e a desejam. Quando só suas expressões parecem mudar, com um olhar distante que logo é voltado para baixo e com as mãos juntas umas das outras. Nem mesmo as rainhas poderiam fugir da vida cotidiana e nem mesmo elas poderiam desviar seu corpo da inevitabilidade solidão.

Em uma releitura que foge das tradições dos filmes épicos, Coppola nos convida a pensar: como era Maria Antonieta quando ela estava sozinha, realmente sozinha? Ela era uma rainha nos padrões da realeza francesa? Ou ela desmoronava? Sentia-se plena quando ficava só após se entregar ao seu amante ou sentia-se incompleta, como se a solidão fosse, em última instância, sua maior inimiga. Trata-se de analisar a personagem por inteiro. Não se busca aqui analisar o contexto proposto no filme *Maria Antonieta*, mas essa perspectiva remete à necessidade de se olhar com atenção para que seja possível captar as inter-relações entre o corpo, o cotidiano e a solidão.

Blanchot (2007, p. 241) afirma que “O cotidiano é humano. A terra, o mar, a floresta, a luz, a noite não representam a cotidianidade, a qual pertence em primeiro lugar à densa presença das grandes aglomerações urbanas”. Porém, o cotidiano pode ser representado pela rotina, pelas pequenas coisas que fazemos quando sós, tais como ir ao banheiro ou ler um livro.

Para verificar como os corpos solitários estão inseridos no espaço/tempo cotidiano nos filmes de Sofia, cumpre-se recorrer ao filme *As virgens suicidas* (1999), que conta a

história das irmãs Lisbon, que são aprisionadas, sufocadas e reprimidas pelos pais, as garotas têm um fim trágico. Lux é a quarta filha do casal Lisbon e a que se destaca entre as irmãs, praticamente a líder das meninas, a família vive na cidade de Detroit, nos Estados Unidos, na década de 1970. Lux e as quatro irmãs sempre estão juntas e compartilham a solidão cotidiana, se arrumam para o baile, estudam na mesma escola, fazem lanche no intervalo da aula também juntas. A rotina é a rotina de adolescente: escola e casa, no caso delas, uma casa opressiva e doentia.



Figura 2 – Irmãs Lisbon lancham na escola.

Recorremos também ao filme *Encontros e desencontros* (2003), o qual aborda um encontro entre de Bob Harris (interpretado por Bill Murray) e Charlotte (interpretada por Scarlett Johansson) em Tóquio. Ele é retratado como um homem solitário em um país com uma cultura bem diferente da dele, o que lhe causa certa estranheza (cena do chuveiro, a cortina que abre sozinha ao amanhecer) e Charlotte, uma jovem casada e angustiada sem saber o que fazer da vida (formada em Filosofia e gosta de fotografia, certa influência do marido que é fotógrafo).



Figura 3 – Bob Harris e o café da manhã solitário.

A capital japonesa é costumeiramente retratada nos filmes como um lugar cheio de luzes, com gente andando por toda a parte (o que corrobora com a visão do cotidiano de Blanchot, com a densa população que caminha e conversa ao nosso redor, em pura aglomeração). Não é essa a Tóquio que Bob conhece: seu cotidiano está ali, na solidão, em uma refeição sozinho sem ter muito o que esperar. Nesse sentido:

Bob apresenta todos os sinais de depressão. Ele sofre de insônia, que atribui ao fuso, o que o leva a passar as noites no bar do hotel ou sozinho no seu quarto, zapeando filmes dublados em japonês. No seu desamparo, até os objetos inanimados parecem conspirar contra ele: o fax, a cortina automática, o chuveiro, o aparelho de ginástica estendem ao seu corpo a inadequação entre ele e o mundo, em cenas que evocam o humor *chapliniano* (TEIXEIRA: 2009, p. 41).

Segundo Codato (2016, p. 123) o filme *Encontros e desencontros* foi filmado de um jeito que permite “captar a pequenez e o desamparo do homem diante das coisas do mundo”. A solidão do corpo no cotidiano, entretanto, não se resume ao ato de se ‘estar só’. Bob e Charlotte se aproximam, se chocam, se identificam na dificuldade de dormir. Eles encontram alguma forma de amparo um no outro? Ou tão somente refletem um no outro a solidão esmagadora da vida cotidiana?

Cumpre-se analisar a seguinte imagem:



Figura 4 – Charlotte e Bob Harris conversam no restaurante.

O ambiente é propício para a distribuição de seus corpos: na sequência não tem janela por perto, cores uniformes em tons marrons (tons escuros) que se apresentam quase como fúnebres, uma mesa separa as personagens, ou seja, algo ruim aconteceu para estremecer a relação dos dois. Charlotte de braços cruzados e Bob encolhido do outro lado. Na sequência anterior a essa do restaurante, Charlotte percebe que ele transou com outra mulher (a cantora do hotel). Aparentemente uma briga de casal, que ainda não é um casal formado. Eles até então na narrativa estão se conhecendo. Cada um preenche o vazio do outro. Os dois tentam ressignificar a vida solitária de cada um. Há cumplicidade.

Em *O estranho que nós amamos* (2017), a obra mostra o cotidiano do século XIX, a história se passa em 1864, três anos depois do início da Guerra Civil Americana, no estado sulista da Virginia, no internato só para meninas, comandado por Miss Martha (interpretada por Nicole Kidman), elas tentam fazer o tempo passar de forma natural mesmo diante da guerra. Então os afazeres diários permanecem de forma rígida e controlada pela administradora e com suporte da professora Edwina (interpretada por Kirsten Dunst). O cotidiano apresentado tem as tarefas domésticas como prioridade: na cena inicial Amy colhe cogumelos pelo bosque; em outra cena Edwina prepara a comida; costura uma roupa; meninas capinam o quintal; estende as roupas no varal, buscam água no poço.



Figura 5 – Meninas capinam em *O estranho que nós amamos*.

Os afazeres domésticos no cotidiano do século XIX eram puro tédio para aquelas meninas que estavam longe de familiares queridos ou que até perderam entes na guerra. O internato é fotografado com contraste elevado, o ambiente muito escuro, a pouca luminosidade caracteriza-se como um lugar claustrofóbico, que leva ao tédio também. O tédio, de certa forma, é quebrado com o estranho, o cabo da União, John McBurney está ferido, que acabara de ser resgatado por Amy. Porém, Miss Martha não deixa isso abalar a rotina e o cotidiano das meninas, a personagem controla os corpos para manter a ordem e as regras impostas pelo internato. Portanto, o tédio permanece, o cotidiano está ‘salvo’.

O tédio é o cotidiano tornado manifesto: tendo, conseqüentemente, perdido seu traço essencial – constitutivo – de ser inapercebido. O cotidiano, portanto, nos remete sempre a essa parte de existência inaparente e no entanto não escondida, insignificante porque sempre aquém daquilo que a significa, silenciosa, mas de um silêncio que já se dissipou quando nos calamos para ouvi-la e que escutamos melhor tagarelando, nessa fala não falante que é o doce murmúrio humano em nós, à nossa volta (BLANCHOT, 2007, p. 241).

De modo distinto, essa mesma perspectiva é abordada em *Um lugar qualquer* (2010), onde Johnny Marco, o ator que tudo tem, porém sem uma casa fixa, ele hospeda-se no lendário hotel *Chateau Marmont*. Na cena inicial ele cai da escada e sofre um acidente, tem o braço engessado. O fato de ‘ter tudo aquilo que um homem poderia desejar’ também não lhe priva da solidão e da decadência, é, na verdade, ter o tudo que o leva a ser tão melancólico. O luxo e o privilégio são insuficientes, dirigir um carro que todos desejam não é o suficiente e, até mesmo, ter todas as mulheres à sua disposição não é o suficiente. No filme, o tom dado por Coppola é a ausência do desejo, uma vez que Johnny tem todos os seus desejos atendidos quando bem entende e, por isso, não está satisfeito. E isso é

retratado no próprio jeito de Johnny se locomover, no próprio jeito de se portar ao longo de todo o filme, estando só ou não.



Figura 6 – Johnny Marco com o braço engessado após cair da escada.

Os desejos que são concretizados de forma rápida e fácil fazem com que Johnny se anule por completo. De acordo com Baccega (2008), essa é uma característica dos ditos templos de consumo, concebidos na medida das distinções sociais e das preferências dos seres humanos, os quais se transformam constantemente de acordo com suas particularidades de consumidores. O homem escolhe sua identidade para buscar o reconhecimento do público, se torna refém de sua própria identidade.

Dirigir uma Ferrari e sem limites pode parecer o ‘cotidiano dos sonhos’ para aqueles que não o tem. Para Johnny Marco, é algo comum, é o seu cotidiano solitário



Figura 7 – Johnny Marco sozinho com seu carro luxuoso (sequência inicial).

O objeto de ostentação, a Ferrari preta, é cuidadosamente colocada ao lado de Johnny, o qual é dono do bem, mas não dono de si mesmo. Ele consegue dirigir o carro, mas não consegue dirigir a si mesmo. Sofia Coppola escolheu colocar o protagonista num cotidiano solitário. Que terá uma ruptura com a chegada da filha Cleo, uma menina de 11 anos que vai transformar a rotina do pai.

Coppola por vivenciar desde pequena o mundo hollywoodiano e o *star system* mostra uma sociedade amarga, repleta de luxo e prazeres caros e, muitas vezes, solitária, assim como Johnny. Assim como todos as suas personagens, ela está presa ao cotidiano e à solidão; e é dessa questão que ela faz uso ao longo de toda a sua filmografia.

De forma generalizada, nos filmes, o corpo do cotidiano prolonga-se em corpos extraordinários que fazem-nos refletir sobre a condição corpórea, humana, seja em situações da vida privada, seja em situações sociais mais abrangentes. O filme cinematográfico é também um arquivo de corpos e de acontecimentos que nos transporta para realidades e mundos compartilhados pela presença perceptiva, despertando sensações e provocando reflexão sobre temas, acontecimentos, emoções, entre outros aspectos que permeiam a vida e a existência humanas.

No filme *Um lugar qualquer* (2010), onde Johnny Marco, aparentemente apresenta ausência de desejo, uma vez que Johnny tem todos os seus desejos atendidos quando bem entende e, por isso, não está satisfeito. Dirigir uma Ferrari com os bolsos cheios de dinheiro e sem limites pode parecer o 'cotidiano dos sonhos' para aqueles que não o tem, mas para Johnny Marco, é algo comum que compõe o seu cotidiano solitário.

As personagens nos filmes de Sofia Coppola deixam transparecer marcas diferenciais enquanto estereótipos e representações da mulher no cinema contemporâneo norte-americano. Visto que fogem daquela ideia de mulher vitimizada, ou seja, vítima do outro ou das circunstâncias, e embora possa ser vítima de certos fatos, a história, o relato, não a coloca "vitimizada". A diretora explora as personagens apresentando os motivos da situação apresentada, com diversas causas que se somam, dificultando a leitura de vitimização.

Não faz uma mera repetição de mulheres fragilizadas e passivas. Estabelece-se também uma relação de poder entre as personagens femininos e masculinos, e já não mais de dominação. Lux (Kirsten Dunst), Charlotte (Scarlett Johanson) e Maria Antonieta (Kirsten Dunst) estão em suas próprias buscas, em seus projetos ou em suas desesperanças (CONTRERAS, 2019).

Contreras (2009), ainda observa que ao assistir os filmes de Sofia Coppola e analisá-los, as mulheres protagonistas, apresentam como parte inseparável delas o abandono, o erotismo, a morte, o deslocamento, a condição de estrangeira, a crítica ao casamento, entre outros. Tudo isso, envolto ou fazendo parte dos ambientes opressivos com uma particular forma de filmar.

2.2 Sobre o conceito de solidão

Há aqueles que defendem a solidão como algo positivo, um momento de criação e inspiração, onde o homem reorganiza a si mesmo e a tudo que existe dentro dele. Conforme contemplado no tópico 2.1, não parece ser a visão de Sofia Coppola, associar a distribuição solitária de seus personagens a um contexto melancólico, costumeiramente manchado pela futilidade do cotidiano daqueles que tudo tem, e, portanto, nada tem. Busca-se, de tal modo, trazer significado à solidão a partir de sua abordagem conceitual.

Segundo Mansur (2008) a solidão é um conceito complexo, que a distingue como uma experiência criadora e entre o isolamento nocivo para o ser humano, sendo capaz de fomentar que o ser humano se regenere ou se destrua, nos impele a alcançar e ultrapassar nossos limites, em busca de uma verdade simbólica que seja o suficiente para que o indivíduo possa suportar suas fragilidades.

Em seu estudo, Scylar (2008) aponta que a melancolia sempre fez parte da condição humana, não havendo um consenso se a mesma seria uma doença ou um mero distúrbio hormonal. Para o autor, a melancolia pode ser concebida dentro de diferentes perspectivas, inclusive como um conceito mais filosófico do que médico. Na modernidade, a melancolia ganha um novo impulso, caracterizada quase como a bipolaridade, nas oscilações de humor associadas ao sentimento de tristeza profunda, o que provoca abatimento.

Ferraz (2006) defende que a solidão nada mais é do que o termo advindo do latim *solitudo*, o estado de quem está só, com a ausência de relações sociais e o isolamento. O indivíduo vai para a solidão, esse lugar despovoado e não frequentado pelas outras pessoas. Esse entendimento, no entanto, não torna a solidão um fenômeno menos complexo, visto que a autora contempla que o homem de nossos tempos vivencia a solidão de um modo distinto, expressado na diferença entre estar só e sentir-se só:

Antes, os laços sociais formavam as subjetividades, papel hoje desempenhado pela experiência da intimidade e é justamente nesse espaço em que nasce o narcisismo como um modo de organização do indivíduo neste contexto. Nesse sentido, a solidão busca vias de expressão, transformando-se em positiva como espaço necessário para criação; constitutiva, inerente ao ser humano, e sintoma cultural, remetendo-nos à ideia de solidão negativa, e, inevitavelmente causando sofrimento, quase como uma solidão “imposta” (FERRAZ: 2006, p. 9).

É a solidão negativa, deste modo, que se relaciona com a melancolia. O homem contemporâneo talvez não saiba lidar de modo adequado com o ato de estar só e, por isso, se vê abatido por intensas cargas psicológicas, pelo sofrimento no ato. E esse conceito complexo de solidão não está atrelado tão somente ao isolamento, sentido clássico da solidão, mas também ao ato de se sentir só.

Tomemos como exemplo os dizeres de Blanchot (2007) sobre as manifestações do cotidiano nas aglomerações das grandes cidades. Diversas pessoas se veem e se esbarram no meio da rua o tempo todo, isso significaria que estas pessoas, numa análise objetiva, não estão sós. Mesmo assim, é possível sentir-se só, mesmo estando cercado por muitos. E essa solidão pode levar o homem a uma melancolia, ou mesmo à depressão, ao encontro de um sofrimento que só existe por ele sentir-se só. Um sentimento difícil de expressar com palavras.

A solidão, assim, pode ser vista como uma espécie de amigo imaginário, que traz consigo outro amigo imaginário: a plena melancolia. Mesmo estando cercado por pessoas, o homem se percebe só e por isso sofre. Ele pensa que existe algo de errado com ele, que ele não funciona como as outras pessoas. A solidão nem sempre está estampada no rosto das pessoas: ela é subjetiva, por vezes, invisível, e todos a experimentam de uma forma ou de outra.

Barros (2007, p. 268) corrobora com esse entendimento e afirma que mesmo na prática clínica, é possível se deparar “com solidões desestruturantes, desesperança melancólica, sentimento mórbido de solidão”, com relatos que expressam a aguda situação de desamparo vividos pelas pessoas, muitas vezes com estrutura narcisista. Para Oliveira (2006) a solidão de nossos tempos pode inclusive levar o ser humano à depressão, condição que afeta a pessoa em qualquer fase da sua vida, o que a faz se sentir abatida, prejudica assim os desempenhos físicos e psicológicos.

Nesse sentido, Nascimento (2014) aponta que a melancolia provocada pela solidão quase nunca é uma escolha aleatória, mas sim uma resposta ao espírito de nossos tempos, correspondente à desilusão ou não realização dos ideais capitalistas. A solidão, que em tese

poderia conduzir o homem às possíveis saídas da melancolia pela reflexão, o deixa em um melancólico beco sem saída.

Se a solidão por si é contemplada como o ato de estar só, ela não precisa ser negativa. Mas quase sempre o é, em uma tentativa frustrada de encontro do homem consigo mesmo. Ele olha para si próprio e não gosta do que vê: se vê distante de quem ele acha que ele deveria ser, e considera que foi privado de seus objetos de desejo, como grandes carros ou mansões. Quando conta com os grandes carros e mansões, ele encontra outro motivo para não gostar de si mesmo, como a incapacidade de se relacionar com os outros ou mesmo um fetiche pela reflexão de quem ele poderia ser, caso não tivesse dedicado sua vida ao padrão de consumo dos seus tempos. Uma pessoa melhor, talvez.

É o tipo de solidão melancólica vivida, por exemplo, por Johnny Marco em *Um lugar qualquer*: ele é o homem que venceu na vida, ainda solitário e melancólico. Na cena da piscina, por exemplo, ele se joga na piscina e olha atentamente para cima, esperando pela filha Cleo:



Figura 8 – Johnny Marco na piscina.

É como se ele duvidasse, não da filha, mas da sua própria capacidade de se relacionar com outros seres humanos. E se ela não viesse? E se ele ficasse ali, sozinho? E se ele voltasse a ter uma Ferrari preta como a melhor amiga? São muitas as nuances da solidão melancólica e o ser humano é compreendido na obra de Coppola nos termos de sua complexidade.

E, claro, todos os seres humanos estão tentando (ou ao menos fingem estar tentando) escapular da solidão absurda que nos leva à melancolia. As distrações de Johnny, por exemplo, se encontram no luxo e no estilo de vida de playboy que a vida o havia

proporcionado. Porém Johnny se transforma com a presença de Cleo, sua filha de 11 anos. A relação no início parece trazer um desconforto no cotidiano solitário do ator, como ele vai manter o sexo casual? Ou chamar as dançarinas do pole dance? E as bebedeiras e as badaladas festas de Los Angeles? Cleo chega ao pai de forma imposta pela mãe, que talvez não suporta mais carregar sozinha a responsabilidade de criar a filha, então joga para Johnny. Não vemos a menina durante a narrativa com amigos que tenham idade similar, sempre presente com adulto (pai, tio ou mãe). Na atividade de patinação no gelo é ela com ela mesma, ou na cozinha quando prepara o café da manhã. A solidão do pai, de alguma forma, também está na filha, que percebe e sofre com a separação dos pais e o jogo de empurra-empurra.



Figura 9 – Cleo em duas sequências na cozinha sozinha e nos afazeres domésticos.

Cleo entra na vida do pai e a transforma. Faltava para Johnny dar sentido pleno para a existência. Enquanto a filha tem o desfecho de ir para o acampamento longe dos pais – novamente distante, Johnny muda radicalmente algumas coisas na vida, como deixar de morar no hotel, largar o carro luxuoso no meio da estrada. Ele encontra ou vai em busca de si mesmo, do que realmente quer fazer e o que sente prazer em fazer. A melancolia do pai e da filha estarão sempre presentes, quase que inevitável.

...a melancolia como sensibilidade emerge com a modernidade, quando a individualidade se torna um valor, em meio a uma subjetividade e arte em permanente crise, moldando-se a partir de uma experiência nova: o declínio da aura, a depreciação subjetiva de si, a destruição das aparências do sujeito e do mundo em que até a morte deixa a exterioridade barroca para ser interiorizada como cadáver dentro do sujeito (LOPES, 1999, p. 61).

Coppola retrata a melancolia através de suas personagens, estejam elas sozinhas ou acompanhadas, talvez em busca de preencher um vazio existencial comum ao ser humano, o que o impossibilita de olhar para si mesmo como ele realmente é. Os espelhos colocados diante do homem, desta maneira, não são para que ele veja o que está dentro dele, mas sim para que ele expresse o amor pela sua aparência, retratado por uma vaidade nociva, um alimento para o ego.

Em *Encontros e desencontros* o consumo de substâncias como uma fuga de si mesmo e como resultado dessa solidão melancólica se expressa na primeira conversa entre Bob e Charlotte: ambos não planejam se encontrar no bar do hotel, mas isso simplesmente acontece quando vão sozinhos para beber. Se queixam de relacionamentos, mas Bob afirma que “ao menos o uísque funciona” e Charlotte pede uma vodca com tônica.



Figura 10 – Charlotte e Bob Harris na primeira conversa.

Para as personagens de Coppola, a fuga da solidão e da melancolia é algo contínuo. É possível identificar traços de personalidade comuns ao analisarmos os filmes: o sucesso como um lugar frio e solitário, que priva o ser humano do prazer de estar vivo e o deixa lá, como se estivesse no topo de uma montanha, sozinho. Além do vazio existencial, uma melancolia a respeito do pensar sobre a vida e o que fazemos com ela, o quanto, talvez, não lidamos bem as nossas próprias decisões e caminhos que percorremos. Charlotte, por exemplo, acompanha o marido fotógrafo que está a trabalho, tem dois anos de casada e é recém-formada em Filosofia, essas informações são contadas por ela na primeira conversa com Bob (Figura 10). Percebe-se que o casamento e para deixar ainda mais a personagem na solidão melancólica, Charlotte tem dificuldade de dormir, assim como Bob. O que nos remete ao conceito de solidão que Klein (1975) formula:

Por sentimento de solidão não estou me referindo à situação objetiva de ser privado da companhia externa. Estou me referindo ao sentimento de solidão interior – o sentimento de estar sozinho independentemente das circunstâncias externas; de sentir-se só mesmo quando entre amigos ou recebendo amor (KLEIN, 1975, p.133).

Klein pontua que a solidão interna é o resultado do anseio onipresente de um estado interno perfeito inatingível. É o caso de Maria Antonieta, as cobranças externas do sistema patriarcal do Estado Absolutista, uma rainha precisa cumprir todas as regras impostas pelas

instituições, gerar herdeiros, satisfazer o marido, a corte. O que é externo torna-se interno. Cobranças e regras internalizadas desde criança para ser uma Rainha perfeita.

2.3 A solidão cotidiana nos filmes de Sofia Coppola

Em toda a filmografia de Sofia, repete-se uma constante: há, pelo menos, uma personagem encontra-se em um mundo melancólico, um mundo que não faz mais sentido para ela, de modo que a diretora apresenta interesse em filmar a forma sensível pela qual a personagem pôde lidar com a situação, ao tentar buscar em meio à miséria da vida, a possibilidade de esperança ou mesmo de uma experiência verdadeira. Busca-se, no presente tópico, destrinchar a obra de Sofia com o intuito de identificar a solidão cotidiana, isto é, a solidão melancólica presente em seus filmes e personagens. Lévinas (1982) aponta a solidão como um sentimento que marca o próprio ser.

Na realidade, o fato de ser é o que há de mais privado; a existência é a única coisa que não posso comunicar; posso contá-la, mas não posso partilhar a minha existência. Portanto solidão aparece como o sentimento que marca o evento do próprio ser. (...) Tudo se pode trocar entre os seres exceto o existir. Neste sentido, ser é isolar-se pelo existir. Sou mônada enquanto existo (LÉVINAS, 1982 p. 49-51).

Em *Maria Antonieta* há todo um conceito estético idealizado e aplicado por Coppola que foge a todos os filmes de época, inclusive os que retrataram a própria biografia da rainha, uma produção com um estilo requintado de moda e aborda a complexidade da personagem histórica, relaciona a mercadoria e o consumismo exacerbado. Em um universo feminino denso de outrora mesclado com um rock'n'roll pós-punk e um gosto doce pela moda e pela sofisticação. As cores sempre fizeram parte da estética dos filmes de Coppola, quase como um sintoma da solidão melancólica. Vera Hamburger (2014) aponta que as emoções e impressões do espectador são marcadas pelas cores e contrastes. A cor é um importante elemento narrativo, a gama de cores determina a atmosfera que o filme quer transmitir, de maneira a caracterizar gêneros e períodos históricos retratados.

A cor é uma ferramenta poderosa, que opera subliminarmente na emoção do espectador. Ao conformar o clima geral, o manejo das cores contribui para o estabelecimento da relação do espectador com o conteúdo do filme. Ao trabalhar com as cores, a direção de arte elege matizes, estabelece suas qualidades, explora os contrastes, de maneira a construir códigos dramáticos. As cores, em constante transformações no tempo e no espaço, emprestam novos sentidos visuais aos sujeitos, às cenas e às sequências (HAMBURGUER, 2014, p. 41).



Figura 11 – Maria Antonieta na banheira.

Sofia Coppola estrutura uma montagem fílmica que é, ao mesmo tempo, melancólica, radical e delicada dos afetos esquecidos, com moda *vintage*, momentos banais e comemorações que apresentam a nostalgia da festa, a flor do mal que ela faz brotar em um hoje infértil. Maria Antonieta, no entanto, goza da nostalgia criada por Coppola, desfruta de uma solidão igualmente melancólica, independentemente de suas posses ou de sua relevância para os seus próprios tempos.

Ao contrário da imagem anterior, a solidão melancólica de Maria Antonieta nem sempre é retratada com uma expressão quase sem vida em um ambiente escuro. Coppola faz uso de sua liberdade para demonstrar a solidão melancólica de modos distintos:



Figura12 – Maria Antonieta na sacada do Palácio.

Todas as cores são uniformemente espalhadas em tom pastel, dando destaque para as formas e para o vestido de Maria Antonieta, tão pequena se comparada às construções eloquentes e de grande pompa da corte francesa. Maria Antonieta é colocada em uma situação na qual ela própria se vê sem rumo e, portanto, deve buscar um caminho para que possa chamar de seu. Uma experiência única a ser vivida, como uma festa, com um universo atual, urgência política e coragem para promover transformações de modo que o cinema espelhe uma certa fatia do mundo, plenamente cristalizada. A composição é pensada e executada para deixar claro ao espectador as ferramentas narrativas que o ajude a compreender a história e as personagens.

A composição e a caracterização do personagem dão-se também pela visualização dos cenários nos quais ele se insere. Por meio de elementos visuais definem-se aspectos fundamentais para a compreensão de cada sujeito envolvido na trama, como posição social, estado civil, posturas políticas e sociais, relações familiares, estados psicológicos, etc.,; situa-se em meio ao jogo dramático e sugere relações entre os pares pelo uso das cores, dos materiais, do desenho de seu mobiliário, pela escolha da arquitetura que o abriga (HAMBURGUER, 2014, p. 33).

Um mundo ostentoso, com comida em abundância, roupas e acessórios triplicados e servos por toda a parte, não seria o suficiente para afastar a nostalgia, melancolia e solidão tão comum à obra de Coppola. Uma cena emblemática que demonstra isso é a cena onde partilha de uma refeição, com tudo que o mundo deveria lhe oferecer por direito:



Figura 13 – Maria Antonieta e seu marido.

Ela olha para um lado, então olha para o outro. Olha para o seu marido que está ao lado, tão concentrado na refeição, tão mais apetitosa e interessante do que a sua bela mulher. E isso a deixa só, com uma melancolia que nada mais é do que um fetiche pelo

antigo, porém de forma reinventada. Sofia convida o espectador para o universo de Maria Antonieta, porém não sem antes ‘bagunçar’ um pouco aquele universo, torna este um filme de época único. E, de fato, as cores e ambientes representam a unicidade desse universo, sem nunca deixar de lado o traço fundamental da obra de Sofia, como se em uma tela ela pintasse a solidão melancólica:



Figura 14 – Maria Antonieta ao ler a carta da mãe.

Poucos filmes retratam a solidão melancólica de maneira tão ímpar quanto *Encontros e desencontros*, nos termos já aqui apresentados. De fato, é um filme que aborda a solidão e a melancolia. A cena que Bob come sozinho, já aqui apresentada, é apenas um dentre os inúmeros retratos dessa solidão melancólica da qual Coppola ocupa sua obra. Tanto para Bob quanto para Charlotte. O quarto de hotel, quando se está só, é ambiente fértil para a exploração dessa solidão pela diretora, cria-se um ambiente no qual tudo conspira contra Charlotte, além do problema para dormir, a personagem está num país bem diferente da cultura ocidental, quase como se não tivesse escolha:



Figura 15 – Charlotte personaliza o quarto de hotel.

Charlotte se apresenta como a personificação da solidão melancólica dos filmes de Coppola, como se ela tivesse concentrado todo o seu empenho em deixá-la a mais solitária quanto possível. A cena em que ela vai ao templo budista, assisti a cantoria dos monges e na sequência posterior relata a amiga por telefone que não sentiu nada, não teve emoção nenhuma diante daquele momento bonito e singelo. Talvez um vazio.

Como é de rito do filme, ao fundo é possível ver Tóquio retratada como um lugar triste e solitário. Não é a capital *high tech*, da moda ou um lugar aonde os estrangeiros vão para se divertir. A janela está ali atrás, com a vista para uma cidade populosa e suas aglomerações. Toda uma infinidade de pessoas que Charlotte poderia conhecer, para se sentir menos só. Ela fica no quarto de hotel, tenta aprender *ikebana* (arte japonesa de arranjos florais), vai ao templo budista, mas não sente nada no local, encontra com amigos japoneses e leva Bob, contudo nada parece preencher o vazio. Ela está tão solitária quanto poderia ficar entregue à melancolia e à necessidade urgente de ressuscitar:



Figura 16 – Charlotte em viagem a Kobe.

Em uma imagem de transição, ou melhor, uma imagem de respiro (Figura 17) que dura seis segundos de Charlotte na banheira com fone de ouvido, temos ao fundo Tóquio completamente desfocada, pouquíssima profundidade de campo, o foco está na personagem inundada por uma melancolia intensa. Apesar de ter curta duração, apenas seis segundos, é imagem respiro, é imagem reflexiva. É Charlotte que olha para dentro de si mesmo. Coppola dá um tom melancólico, distribui estrategicamente as cores e ambientes japoneses com a boa atuação dos dois atores. O cotidiano nunca para e ele não poderia parar. E, com ele, ficamos impedidos de parar também. Poderíamos quebrar os relógios ou tirar a bateria deles, mas o tempo continuaria correndo.



Figura 17 – Charlotte na banheira e Tóquio desfocada.

Charlotte, uma jovem, casada com um fotógrafo, passa por problemas existenciais como o que fazer da vida profissionalmente e um casamento que aparenta ter laços frágeis, é refém da sua solidão, enquanto olha para o mundo que acontece lá embaixo. Há uma obsessão pela vida, mas em que termos essa obsessão poderia fazer algum bem? Ela poderia fazer tão bem para que eles realmente pudessem encontrar não apenas um ao outro, mas para que pudessem encontrar dentro de si algo que os fizessem se sentir menos sós? Ou tudo o que há é a grande janela e todas as pessoas lá embaixo estão tão miseráveis e solitárias quanto eles?



Figura 18 – Charlotte na imagem clássica.

Obviamente, Bob e Charlotte não foram as únicas “vítimas” da solidão melancólica de Sofia Coppola. Johnny Marco em *Um lugar qualquer* não fora poupado das angústias da vida, mesmo sendo um ator de Hollywood famoso e requisitado, ele se sente só, vazio. As cenas em que Johnny está sozinho denunciam uma agonia profunda, a qual ele tenta atacar com experiências vazias, com suas fumaças e o seu álcool, tenta mascarar essa solidão e melancolia experimentadas.

O ferimento de Johnny é um exemplo vivo da solidão. Está ali, a todo o tempo, o impede de realizar a si próprio, torna-o enclausurado dentro de si mesmo, uma vítima. Tudo ao seu redor é superficial, Sofia torna a estética do espetáculo apropriada para tal. A solidão vai muito além da distribuição dos corpos no espaço-tempo, ela se relaciona com o ambiente, com as cores, com as luzes e a direção de arte.

Cenários são elementos vivos, que somados aos efeitos de luz e outros, especiais, fabricam atmosferas e armam situações a cada acontecimento do roteiro. A edição em sequência dos inúmeros ambientes, ou mesmo das diversas cenas que se passam em um único espaço, oferece ao espectador um percurso visual. Ao explorar plasticamente essa fluência, cria-se uma

cadência rítmica ao olhar, interferindo diretamente na vivência do filme e na compreensão da narrativa (HAMBURGUER, 2014, p. 33).

Há algo em comum dentre os personagens de Sofia Coppola, sobretudo no jeito que eles encaram o 'nada', um vazio absurdo, um ponto fixado em sua mente. Isso acontece com Charlotte, enquanto ela está deitada na cama do quarto de hotel ou na banheira e acontece com Maria Antonieta, na cena do banquete e em diversas outras. Johnny também é concebido nesse ambiente que faz com que ele olhe para o nada em silêncio, sustenta vícios e fingi que seus vícios o sustentam.



Figura 19 – Johnny Marco no sofá fuma e bebe diariamente.

Johnny e sua filha Cleo estão juntos e tentam criar um cotidiano juntos. Porém ele ainda não consegue se desvincular de hábitos quando está perto da filha. A sequência que os dois viajam à Itália, Cleo no café da manhã tem a ingrata surpresa de uma mulher de roupão sentar-se ao seu lado na mesa do quarto de hotel. Contudo, os momentos cotidianos entre pai e filha juntos sobressaem na narrativa: jogar videogame, viajar juntos, jogar tênis de mesa, nadar na piscina, tomar sol, ou saborear vários sorvetes na cama de hotel.



Figura 20 – Cleo e Johnny na tentativa de ter um cotidiano entre pai e filha.

Por vezes, a solidão melancólica impede de fazer algo, até mesmo de falar, pois o solitário mais intenso só pode conversar consigo mesmo, até mesmo quando conversa com os outros. Sofia Coppola usa e abusa dessa sutileza, aborda a solidão e a melancolia dentro de diferentes perspectivas e contextos provocantes para o espectador.

Em *As virgens suicidas* (1999), seu primeiro longa-metragem, Coppola faz uso de alguns de seus elementos prediletos, muitos deles vemos mais tarde em *Maria Antonieta*. Isso vai além de utilizar a personagem Lux, também interpretada por Kirsten Dunst, e da exploração do universo feminino em diferentes pontos de vista. Já no primeiro filme dirigido por Sofia, é possível contemplar a solidão melancólica.



Figura 21 – Lux Lisbon (sequência pós-baile).

Há todo um contexto para que Lux esteja ali, sozinha no campo de futebol. Lux tinha perdido sua virgindade ali mesmo, horas antes com seu amado Trip Fontaine. No entanto, quando desperta, ele não está mais lá. Ela olha para os lados, o procura e não o vê por perto. Mas ela está só, abandonada. Essa expressão da solidão melancólica feita por Sofia talvez manifeste as mulheres abusadas em sua vulnerabilidade, apresenta todos os efeitos que o abandono pode ter sobre alguém. Suas quatro irmãs também não estão ali.

E aquele episódio traz à tona consequências para a família Lisbon:

Pela transgressão de Lux, a senhora Lisbon pune as filhas tirando as quatro da escola e confinando-as numa casa repleta de imagens religiosas. Mas tal castigo parece não ser severo o bastante e a mãe, provavelmente inspirada pelo sermão dominical na igreja, obriga Lux a queimar sua coleção inteira de discos de rock na lareira do primeiro andar. O vinil, que quando queima lança no ar uma densa e sufocante fumaça que toma toda a casa, é a imagem que, de outra forma, estará presente também nos minutos finais do filme, no derradeiro pedido de socorro que Lux faz à mãe, quando a jovem reclama se sentir sufocada e já não conseguir respirar. Lux não deve vivenciar nada de prazeroso, pois o prazer pressupõe uma entropia que coloca em risco a segurança do lar perfeito dos Lisbon (COSTA E FONSECA; EFROM; SANTOS: 2014, p. 88).

Mesmo os mais jovens precisam da excitação da vida, das experiências que afastam a vida cotidiana de si próprios. Sofia Coppola tenta passar essa mensagem. Se *As virgens suicidas* não tivesse um desfecho derradeiro e definitivo (como o próprio título sugere), a diretora poderia muito bem utilizar Lux no futuro, sentada em um quarto ou em um balcão de bar de hotel, a contemplar a agonia da existência e sua solidão melancólica.

Não importa o que a vida tem a oferecer, não importa quantos privilégios você tem, você sempre estará sujeito ao absurdo, à solidão, à melancolia, à nostalgia que, por vezes, parece sublime, como se as coisas realmente fossem melhores no passado. Nesse sentido:

(...) tanto a melancolia quanto a nostalgia são corolários de uma escritura amorosa que estabelece uma descontinuidade entre passado e presente, ainda que com reações diferentes: o nostálgico deseja reconstituir uma continuidade e o melancólico não tem essa ilusão. O nostálgico deseja fazer o Éden adorado presente. Sobre o melancólico sempre paira o inferno da destruição, aonde quer que ele olhe. Para o nostálgico até a dor é lembrada com prazer. Para o melancólico, não há alegria que dure, nem felicidade plena, mesmo a serenidade vem suave dolorosa” (LOPES, 1999, p. 60).

O universo de Coppola, em diferentes obras aqui analisadas, é sempre nostálgico, sempre melancólico, sempre solitário, embora essa estrutura não signifique que estes termos são sinônimos. A melancolia, como visto antes no presente estudo, é um conceito complexo atrelado à própria condição humana.

Sofia traz essa noção para os nossos tempos. Johnny, Bob, Charlotte, Lux, Maria Antonieta, os riquinhos entediados de *Bling Ring*: todos são concepções diferentes de um

modo muito particular da diretora e roteirista em passar uma mensagem. Para isso, faz uso da atuação dos atores, dos ambientes que os cercam, da fotografia, da iluminação, da montagem, da trilha sonora, figurino. Tudo nos filmes de Coppola deve ser analisado com a máxima cautela possível, pois os personagens não só vivem ou existem, mas sim experimentam o asco que pode se tornar nossa existência, sobretudo quando nos tornamos versões de nós mesmos ou somos privados da euforia e do entusiasmo em relação à própria vida.

A solidão melancólica, no fim, denuncia uma sociedade que está doente, com dificuldade de ter relações interpessoais, de lidar com o outro, de compreender a velocidade imposta pelo mundo, o fetiche pelas mercadorias e pela nostalgia dos ‘tempos mais simples’ de outrora. A melancolia e a nostalgia forjaram alianças ao longo do regime estético da arte – alianças cujas possibilidades são possíveis de verificar em trabalhos como os de Nerval, Huysmans ou Baudelaire dentro de toda uma tradição de melancólicos nostálgicos que a modernidade estética possibilitou.

A arte de Sofia Coppola conjura conexões sensíveis deste tipo. O conteúdo de suas imagens pode remeter de uma maneira mais óbvia e fácil aos preconceitos de certa ideia, forjada no senso comum, que relaciona alienação, mercadoria e consumismo inconsequente. O ser humano tenta suprir a sua necessidade e desafiar seus anseios adquirindo bens que não precisa para propósitos que ele realmente parece incapaz de compreender.

A solidão é o vazio dentro de nós mesmos, uma aversão ao nosso próprio conteúdo. O homem pode ter dinheiro para comprar tudo o que o mundo oferece, mas jamais poderá adquirir alguma mercadoria que realmente o alimente e o enriqueça por dentro. E como resultado dessa impossibilidade, há a melancolia. Jo Sales (2009) contempla que Sofia Coppola pode ter nascido em um contexto muito semelhante ao exposto em *Bling Ring*, cercada por celebridades (que nada mais eram do que seus familiares e pessoas próximas), o que provavelmente tenha feito que ela levasse o estudo da obsessão com as celebridades para um outro nível.

Talvez a obsessão pelas celebridades seja uma forma de fugir da melancolia de nossa própria solidão. Coppola provavelmente nunca entendeu essa obsessão, justamente por ter nascido “do outro lado”. E a fama, o que ela trazia consigo? Algum recurso para preencher o vazio e afastar a nossa solidão melancólica? Ou tão somente condições financeiras para que possamos gozar de um capitalismo brutal, na aquisição de carros velozes e hospedado em hotéis badalados, como o Johnny Marco, de *Um lugar qualquer?*

E, por vezes, tal como Charlotte, desabamos em nossa própria solidão melancólica, em nossa própria miséria, perdidos e confusos com os nossos sentimentos e emoções.



Figura 22 – Charlotte chora sozinha no quarto de hotel.

Há justificativa para esse vazio dentro de nós? Como lidamos com ele? E o quanto somos vítimas daquilo que existe dentro de nós mesmos? Das condições sob as quais nascemos e sob as quais nos desenvolvemos? A solidão melancólica não se resume ao ato de estar sozinho, mas sim ao ato de se sentir só, enquanto espreitamos nossos olhos pelos cantos, procurando por algo, por alguém. Por tudo que nos falta dentro de nós mesmos:

Esse é o convite que Sofia Coppola traz em seus filmes. Ela deseja que fiquemos inquietos, reflexivos. Os olhos são o seu instrumento de trabalho, tanto pelo modo que ela os manipula como alicerces e indicativos da solidão melancólica, quanto pelo jeito de fazer com que enxerguemos uma realidade quase sufocada dentro de nós mesmos:

Com efeito, o próprio título original, *Lost in Translation* – ou, traduzido literalmente, *Perdido(s) na Tradução* – já nos fornece uma ideia de incompreensão e, ao mesmo tempo, de traslado, de um movimento rumo a algo ou a outro lugar. De nós para com os outros? De nós para conosco? Ou, ainda, de nós para nós mesmos por intermédio de estranhos? Dito de outra maneira, o filme traz um jogo de lugares, de passagens entre o si mesmo e o outro, onde Sofia Coppola exerce com maestria a arte de exaltar as ambiguidades do olhar. Nesses termos, temos aí um filme sobre um mal-estar específico, sobre uma angústia ligada ao vazio, a um irrepresentável que, curiosamente, pode vir a adquirir alguns contornos pelo contato com um estranho (SOUZA, 2012, p. 591).

Deu-se grande destaque no presente estudo ao filme *Lost in Translation*, veiculado no Brasil como *Encontros e desencontros*, justamente devido ao fato de que essa obra aborda a solidão melancólica em seu estado bruto. Se houvesse uma obra que pudesse resumir o talento e a percepção de Coppola sobre a questão humana, certamente este seria

Encontros e desencontros, que inclusive lhe rendeu o Oscar de melhor roteiro no ano de 2004.

Ainda de acordo com Souza (2012, p. 593) neste filme “a frase ‘eu te amo’ aparece como uma espécie de muleta diante do desconforto, da angústia do irrepresentável tanto na relação de Bob e sua esposa Lydia quanto naquela de Charlotte e seu marido John”. O autor destaca que embora a frase seja invocada de modo recorrente no filme, este mesmo “eu te amo” nunca é correspondido nos diálogos em que aparece. Essa expressão não é bem compreendida nem pelo falante e nem pelo ouvinte, serve apenas para aplacar o estranho dentro de si.

O “eu te amo” como uma forma de fugir de si mesmo e da solidão melancólica. Há tempo para o amor quando caminhamos perdidos no labirinto dentro de nós mesmos? O amor é o remédio para a solidão melancólica ou apenas um analgésico para fingirmos que ela não está ali? É mais fácil dizer “eu te amo” para quem um dia já amamos ou simplesmente para algum estranho?

Perguntas quase nunca de fácil resposta. Igualmente, é certo que a solidão melancólica acomete o ser humano de nossos tempos, nos motiva aos mais notórios absurdos para que possamos esconder essa melancolia solitária dos outros e de nós mesmos. Mas ela aparece para nos visitar, enquanto nossos olhos fogem do destino que nos é posto. Deixamos de estar realmente presentes, enquanto olhamos para o canto de nosso quarto de hotel, para aquela janela onde a população é vista de cima, para o nosso próprio reflexo no espelho.

O contato humano é a doença e a cura. O ser humano está entregue, por muitas vezes, a essa solidão melancólica. Coppola realiza essa abordagem com primazia, enfatiza o vazio existencial dentro de todos nós. Não há contorno para a vida que não seja encarar nossa solidão e melancolia. Estamos sós e o ponto de encontro com nós mesmos é ir para o lado de dentro, numa tentativa de compreender a melancolia que nos é cabível. Daí então pode-se falar na solidão positiva, a qual fora abordada no presente estudo, e não dessa solidão nociva, na qual somos sugados pelo sentimento de não-pertencimento, do ‘sentir-se só’. Sentimento vivenciado pela professora Edwina, de *O estranho que nós amamos*, a personagem vive ‘aprisionada’ no internato, um lugar que ela não gostaria de estar.

A cena (Figura 23) que o cabo John faz uma sequência de perguntas à professora revela um pouco a história e as sensações da personagem. O estranho deitado na cama diz que só imagina os dois deslocados ali e depois pergunta qual seria o maior desejo dela, a professora responde: ser levada para longe dali. Para Lestingue (2004, p.40), o conceito do

sentimento de pertencimento pode nos depositar, pelo menos, duas possibilidades: a primeira pela ideia de espaço territorial, portanto, ligada à realidade política, étnica, social e econômica; a segunda entende-se como um sentimento de inserção do sujeito, incorporado a um todo maior, numa dimensão não só concreta, mas abstrata e subjetiva. Segundo Saquet (2015, p.113), o conceito de territorialidade “é um elemento de fixação de residência, apropriação e significado; ao mesmo tempo, é movimento do pensamento e ações de interferência, poder e controle”.



Figura 23 – Professora Edwina conversa com o cabo John.

Edwina não se sente pertencente ao internato, nem ao grupo de meninas, o desejo de ir para longe não se realiza e a personagem se volta para si, com expressão triste, cabisbaixa e com falas, às vezes, ríspidas. O estranho ‘parece’ ser um afago para a professora. O cabo John provoca na professora novas emoções ou emoções reprimidas por muito tempo, porém Edwina continua com suas tarefas diárias e o seu cotidiano solitário e melancólico, pois não há para onde correr, ela continua no internato, sem saída.



Figura 24 – Sequência de imagens da personagem Edwina.

Charlotte, Lux, Edwina e Cleo, cada uma no seu cotidiano melancólico: Sofia aponta, nas personagens e nas histórias contadas, as territorialidades simultaneamente presentes em cada filme, termo que Saquet (2015, p.119) argumenta ser “exercício do poder, as diferenças, as identidades, as desigualdades, as linguagens, as apropriações, as redes, as representações, um híbrido de apropriações, práticas cotidianas e de interações sociais-naturais-espirituais”.

3 AS TERRITORIALIDADES DE SOFIA COPPOLA

O conceito de território se insere no campo de disputas pelo poder e pela apropriação de um espaço por meio da ação de agentes em um determinado tempo e espaço. Os conceitos de território e de territorialidade estão vinculados a aspectos econômicos, políticos, simbólico-culturais e naturais de um espaço geográfico (HAESBAERT, 2007).

Raffestin afirma que,

(...) espaço e território não são termos equivalentes [...]. É essencial compreender bem que o espaço é anterior ao território. O território se forma a partir do espaço, é o resultado de uma ação conduzida por um ator sintomático (ator que realiza um programa) em qualquer nível (RAFFESTIN, 1993, p. 143).

O território apresenta tanto aspectos mais subjetivos, apontados como: consciência, apropriação ou mesmo em alguns casos, identidade territorial, e uma dimensão mais objetiva, marcada pela dominação do espaço, de maneira mais concreta, realizada por instrumentos de ação político-econômica.

Segundo Haesbaert:

(...) todo território é, ao mesmo tempo e obrigatoriamente, funcional e simbólico, pois as relações de poder têm no espaço um componente indissociável tanto na realização de “funções” quanto na produção de “significados”. O território é “funcional” a começar pelo papel enquanto recurso, desde sua relação com os chamados “recursos naturais” (HAESBAERT, 2007a, p. 23).

De acordo com Raffestin (1993) um território enquanto tal, não exprime simplesmente um espaço, mas um espaço construído que realiza uma ação conforme seus objetivos e interesses.

Haesbaert (2007) reflete sobre as diversas noções de território em três divisões principais: 1) política – relações espaço-poder, onde o território é visto como espaço delimitado e controlado por um determinado poder –; 2) cultural ou simbólico-cultural – aspectos mais simbólicos e subjetivos, onde o território é produto de apropriação simbólica de um grupo; e 3) econômica – relações econômicas, onde o território é fonte de recursos, envolvido em relação capital-trabalho.

Para Saquet:

(...) “o espaço corresponde ao ambiente natural e ao ambiente organizado socialmente, enquanto que o território é produto de ações históricas que se concretizam em momentos distintos e sobrepostos, gerando diferentes paisagens, logo, é fruto da dinâmica socioespacial (SAQUET, 2009, p. 81).

A concepção de território está associada a um controle físico e de poder simbólico, através da construção de identidades territoriais. Assim, o território pode ser compreendido como sendo uma produção a partir de um espaço no qual se pressupõe que ocorram relações. A partir disto, entende-se que a territorialidade é construída socialmente, pois, é por meio do processo de apropriação e do uso de um espaço que ocorre a territorialização (ZANETTI; RAMOS, 2017).

Essa apropriação é reforçada por relações de poder, caracterizado como um aspecto essencial para a compreensão do território, manifestando-se por pessoas ou grupos. Desse modo, o poder, assim, ocorre de forma relativa, uma vez que está intrínseco em todas as relações sociais. Assim, o autor conclui que “o espaço é a “prisão original” e o território é a prisão que os homens constroem para si” (RAFFESTIN, 1993, p. 144).

Analisada deste ponto de vista, a produção cinematográfica tem potencial para construir territorialidades, ou de criar a possibilidade que se tornem visíveis e que possam ser identificadas além do que é materialmente visto e percebido, podemos considerar que essas territorialidades em muitos momentos são simultâneas e interativas. Este processo é um modo de apropriação do espaço, que pode ser transformado, no qual se constrói também um determinado discurso.

Aliado a isto ao realizar o filme, o produtor de cinema ocupa um espaço físico que é ressignificado a partir das espacialidades que são criadas e recriadas pela linguagem do cinema no próprio processo de filmagem.

Zanetti e Ramos explicam que:

O cinema, sendo um sistema de signos, um tipo de linguagem capaz de produzir sentido por meio de representações e discursos, contribui para a compreensão dos modos com que os espaços são apropriados e organizados. Pode, por exemplo, reforçar ou desconstruir determinadas concepções territoriais, seja a partir de uma narrativa ficcional, seja a partir de uma abordagem documental. O espaço cinematográfico não se constitui apenas de uma ambientação específica a partir da escolha de determinados cenários ou locações. Deve-se pensar numa combinação de elementos, incluindo a dimensão do tempo, as “vozes” que conduzem a narrativa, as escolhas estéticas, a concepção sonora, entre outros (ZANETTI E RAMOS, 2017, p. 97).

No conceito de territorialidade os sujeitos são compreendidos em seu processo. Em sua essência a territorialidade deve ser concebida a partir do contexto da sociedade capitalista, e pode ser compreendida como sendo uma terra residual em que os sujeitos podem agarrar-se para que não sejam arrastados pela desterritorialização do desejo, conforme expõe Deleuze e Guattari (1976). Em oposição à territorialidade, a desterritorialização sempre mostra que há um movimento contínuo de uma saída que pode gerar um desequilíbrio e a reterritorialização um lugar onde podem ser construídos novos significados.

Para Coimbra e Saraiva (2013, p. 35) a territorialidade é uma ação em que ocorre a apropriação de um espaço por um indivíduo ou um grupo que desenvolvem uma relação de posse com um objeto ou símbolo.

Santos afirma que:

O sentido da palavra territorialidade como sinônimo de pertencer àquilo que nos pertence... esse sentimento de exclusividade e limite ultrapassa a raça humana e prescinde da existência de Estado (SANTOS E SILVEIRA, 2001, p. 19-20).

Para Silva (2012), a territorialidade serve como base para compreender os sujeitos como modos contemporâneos de subjetivação em contraposição à visão essencialista que tem como base o processo de identidade.

Assim, essa identidade também pode ser compreendida pela interação social. Existe uma identidade em constante movimento, como uma dinâmica coletiva e autônoma de vir a ser. A identidade possibilita a subsistência, sobreposição ou até libertação dos sujeitos em relação à aspectos de dominação, através do pertencimento de uma coletividade que assegure sua existência e corrobore para que os papéis sociais sejam sobrepujados (VIEGAS, 2014).

Para Haesbaert (2013) não é o espaço que determina a identidade, mas sim as forças culturais e políticas dos grupos de indivíduos que trafegam nele atuando e reproduzindo uma identidade, sendo esta territorialmente mediada.

Assim o conceito de territorialidade não se refere a uma ocupação de um espaço físico, mas sim um processo no qual se inscreve um código de sociabilidade. Na percepção de Silva:

Ao rejeitar o fisicalismo do espaço, o conceito de territorialidade¹⁹⁵ faz de um determinado espaço uma estrutura de conexões de muitos outros territórios, sendo possível agregar a ideia de rede de sociabilidade (SILVA, 2012, p. 304).

No cinema a territorialidade implica também na leitura da imagem, que não pode ser concebida sem uma relação com o contexto para o qual está direcionado. No cinema a conceitualização de espaço fílmico faz emergir possibilidades alternativas, pois, o cinema está apoiado em algo que está por ser construído e que por meio de sua linguagem apresenta uma impressão sobre a realidade (SILVA, 2012).

O que está para ser construído delimita uma fronteira do que é filmado e do que não. Sendo esta delimitação uma perspectiva que se abre ao espectador, que Aumont (2010) denomina de “uma janela para o mundo”. Ainda assim, aquilo que não foi filmado também faz parte da realidade visível ao espectador. Desse modo, não há o término do território quando o espaço físico termina, pois, a imagem termina naquilo é visível, mas mantém-se viva por meio de ligação contínua com outras visibilidades.

Para Queiroz Filho (2011) aquilo que está fora do filme, mesmo sendo outra coisa, continua nele. Por meio de movimentos imaginários e de memórias. Esta continuidade para além do visível que são os espaços e a realidade das cenas, que se aparentam em locais específicos ocorre através de alusões. Há uma interrelação entre espaço geográfico real e espaço fílmico que compõem o processo de territorialização do cinema.

Conforme Silva:

Esse “fora do campo’ constitui o campo ou o quadro e vice-versa. São personagens, cenários, histórias que não estão na imagem, não são visíveis, mas são a ela conectados, o que torna-se útil aqui como uma metáfora para a imagem-território, um espaço codificado que, como qualquer território, não está suspenso no ar, com fronteiras bem delimitadas em relação a outros territórios. A imagem como um território está na intersecção de vários territórios dos quais ela dá sinais ou pistas de conexão, através da organização dos elementos que o compõem (SILVA, 2012, p. 305).

Na visão de Bachelard (2005) a imagem transforma-se em um novo ser de linguagem, que se exprime e que é um devir de expressão e um devir do ser humano, que pode ser concebida como a expressão criada do ser.

Quando se fala da ciência geográfica ligada à diversas artes, Moreira (2011, p. 42) considera que o cinema é, “sobretudo, uma arte geográfica, uma vez que constrói representações da realidade concreta, recria processos socioespaciais, e por fim, acaba influenciando em maior ou menor medida, a produção-reprodução do espaço geográfico”.

Costa afirma que:

Na medida em que a Geografia Cultural redireciona o estudo e as abordagens de conceitos-chave da geografia – paisagem, região, território, lugar, espaço, considerando-os sob a perspectiva do seu caráter simbólico e subjetivo, e passando, portanto, a lidar com (códigos simbólicos) a representação e comunicação como o cinema, e formas de representações artísticas como o filme, se configuram em um rico objeto de análise sob a perspectiva interpretativa (hermenêutica) e válida para a leitura analítica do discurso sobre os conceitos geográficos assinalados (COSTA, 2008, p. 3).

Nesta direção, emergem alguns apontamentos sobre como as representações do espaço geográfico são tratados no âmbito do cinema.

O que nos coloca dentro do filme? O que impede, de certo modo, uma possível separação? O que confunde? O que mistura? Após colocar essas questões, torna-se evidente que os estudos entre psicologia e cinema nos dão certo amparo ao dizerem que a câmera faz isso. De fato, é assumir que nada de “natural” existe nas imagens fílmicas (QUEIROZ FILHO, 2007, p.74).

Ao assistir um filme, entra-se em contato com um universo que ali está sendo fundado, caracterizado de paisagens, de territórios, de simbologias, de afetos, de crises, de desejos. Todos esses aspectos se apresentam para nós, espectadores, via sugestões, muitas vezes, subjetivas, do mundo além daquela cena, para aquele dentro de modo a convocar experiências e memórias particulares. Assim, em contato com o filme, quem assiste recebe uma “identificação” com a história, artifício esse que está relacionado diretamente à sua experiência de vida.

Segundo Bondiá (2002, p. 24):

A experiência, a possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço.

Assim o cinema de Sofia Coppola acaba por construir sua própria territorialidade, ao apropriar-se de fluxos e processos territoriais que são produzidos de forma dinâmica e o que gera novos processos, pois, em uma narrativa fílmica, o espaço que é representado fornece múltiplas informações topográficas, que possibilita a percepção do mundo natural imaginário ou simbólico (ZANETTI; RAMOS, 2017).

Desse modo compreende que no cinema o espaço não é apenas um espaço físico que pode ser observado, mas sim um local onde há um fluxo invisível dentro de uma narrativa.

Pode observar-se assim que, na produção cinematográfica de Sofia Coppola, se apropria de um espaço e a partir disto cria territórios de narrativas, que capta o cotidiano que insurge da ação cinematográfica. Em seus filmes, ela capta a especificidade da solidão humana e a recria em uma ficção.

Por meio da ficção Sofia Coppola estabelece uma relação entre a solidão real e imaginária, territorializa assim a narrativa a partir de fatos do cotidiano com um sistema de representação, que faz o espectador refletir sobre suas próprias experiências de solidão, sejam elas individuais ou coletivas. O que nos faz pensar a imagem como um “acontecimento” (VIEIRA JR, 2018) e ressoa de forma tão viva no corpo do espectador, assim introduz uma nova camada de territorialidades. A solidão da tela encontra a solidão espectral, é a partilha de sensações emitidas pelo corpo do espectador, um território presente e pulsante. Esse sensorio dito traz o conceito que a autora Vivian Sobhack (1992) “institui” como sujeito cinestésico, o espectador recebe o estímulo sensorio (as imagens e sons de uma peça audiovisual) que remete o sensorio de outros órgãos. A autora reforça que esse sujeito cinestésico toca e é tocado pela tela.

Desde criança Sofia tem experiências cinematográficas, participou de filmes do pai, conhece bem o universo da sétima arte. Os espaços preenchidos por ela em Hollywood são representativos, em um espaço dominado pelo homem, numa função como a direção que é majoritariamente masculina.

O espaço deve ser considerado como um conjunto de relações realizadas através de funções e de formas que se apresentam como testemunho de uma história escrita por processo do passado e do presente. Isto é, o espaço se define como um conjunto de formas representativas de relações sociais do passado e do presente e por uma estrutura representada por relações sociais que estão acontecendo diante de nossos olhos e que se manifestam através de processos e funções. O espaço é, então, um verdadeiro campo de forças cuja aceleração é desigual. Daí porque a evolução espacial não se faz de forma idêntica em todos os lugares (SANTOS, 2004 [1978], p. 153).

O primeiro filme, *As virgens suicidas*, realizado em 1999, conta a história de cinco irmãs que pertencem a uma família conservadora e algo trágico acontece na trama: todas cometem suicídio. E o último trabalho lançado ano passado, em 2017, *O estranho que nós amamos*, tem o enredo ambientado na Guerra Civil Americana, no qual o cabo John McBurney (Colin Farrell), ferido em combate, é encontrado por uma jovem que o leva para a

casa onde mora, um internato de mulheres, comandado por Martha Farnsworth (Nicole Kidman).

Aos poucos, cada uma delas demonstra interesses e desejos pelo único homem presente na casa. Os dois filmes citados são marcados pela presença de muitas personagens femininas que não se sentem pertencentes a um lugar/a um território. Foram deslocadas ou estão deslocadas. As irmãs Lisbon, todas jovens e bonitas, em pleno fervor da idade e dos hormônios, não pertencem àquela família puritana, repleta de regras opressoras. Já no segundo filme, esse sentimento de não pertencimento está presente na personagem da professora Edwina (Kirsten Dunst), que também não gosta de viver naquele ambiente conservador ou até mesmo naquela época (1864). Existe um incômodo constante nas personagens envolvidas nos filmes de Sofia Coppola.

Dos seis longas-metragens de Sofia Coppola o sentimento de não-pertencimento a um lugar/território está em evidência. Em *Encontros e desencontros* (2003), por exemplo, a personagem Charlotte, está de passagem pelo Japão e vive praticamente num quarto de hotel. Lá conhece o ator de Hollywood, Bob Harris, que está de passagem gravando um comercial de bebida e se sente perdido num país tão diferente, principalmente na comunicação da língua e desconfiado com a tradução. Charlotte sente o desconforto de não pertencer a um lugar. Contempla a cidade de Tóquio pelas enormes janelas do quarto, vive deitada, tem insônia e é inquieta.

Em *Maria Antonieta* (2006), a princesa austríaca é entregue ao Reino da França, casa-se com o príncipe e futuro rei. Transferida de um país para o outro, sofre para se adaptar aos costumes e hábitos, Maria Antonieta se sente distante e não pertencente aquele reino. A personagem é culpabilizada por não conseguir engravidar, sofre com os olhares preconceituosos e intimidadores de membros da Coroa Francesa.

Nesses dois últimos exemplos alia-se solidão à desterritorialização espacial, na qual um se passa no mundo globalizado, líquido (não se fixa a um espaço ou tempo), com laços que se dissolvem com extrema rapidez e, ao mesmo tempo, reconectam-se, programados para se tornarem obsoletos rapidamente. É o caso de *Encontros e desencontros*: casal protagonista carrega a solidão pela cidade japonesa, o hotel é desterritorializado e cada um territorializa do seu jeito, assim como a solidão. Enquanto em *Maria Antonieta*, o mundo está quase na modernidade, o corpo de uma princesa adolescente austríaca é desterritorializado com um casamento (muito mais uma aliança geopolítica do que uma relação íntima entre duas pessoas), com cobranças para gerar um herdeiro. O futuro da monarquia de dois reinos está nas mãos dela, isso mesmo, nas mãos

de uma adolescente está a paz, a manutenção da riqueza e o rumo do continente europeu. No entanto, ali há também um corpo jovem que atravessa um turbilhão de desejos e descobertas da própria idade repleto de curiosidade, de anseios, de experimentações. Maria, aos poucos, reterritorializa a solidão, os espaços do palácio, a vida. Muita riqueza, ostentação, festas, bebidas e comida.

As personagens criadas e elaboradas por Coppola apontam as territorialidades da própria cineasta e entendemos territorialidades como:

a) como relações sociais, identidades, diferenças, redes, malhas, nós, desigualdades e conflitualidades; b) como apropriações do espaço geográfico, concreta e simbolicamente, implicando dominações e delimitações precisas ou não; c) como comportamentos, objetivos, metas, desejos e necessidades e, por fim, d) como práticas espácio-temporais, pluridimensionais, efetivadas nas relações sociedade-natureza, ou seja, relações sociais dos homens entre si (de poder) e com a natureza exterior por meio dos mediadores materiais (técnicas, tecnologias, instrumentos, máquina...) e imateriais (conhecimentos, saberes, ideologias...). (SAQUET, 2015, p. 107).

As territorialidades se constituem em função da vida vivida em territórios (MARTINUZZO), portanto os territórios percorridos pela cineasta estão impressos nas sequências filmadas. Observa-se o mergulho no território da moda, no qual Sofia não esconde o quanto admira e isso está presente em todos os longas, *Maria Antonieta* e os figurinos luxuosos do século XVIII, *Bling Ring: A Gangue de Hollywood* (2013) e a moda dos ricos e famosos de Hollywood, *As Virgens Suicidas* e os figurinos da década de 1970.

A música é um outro território que a diretora imprime de forma contundente nos filmes, principalmente em *Maria Antonieta*, a escolha saiu do convencional, em filmes de época o que se espera são trilhas clássicas, de Mozart ou Beethoven, porém a seleção foi diferenciada, do rock ao indie, de The Cure a Aphex Twin. A ideia ao contar a história de uma rainha do século XVIII com o uso (e abuso) de músicas da década de 1980 e 2000 é de aproximação com o público, ou seja, Sofia busca reativar as memórias afetivas dos espectadores do século XXI, do nosso século. É uma excelente estratégia fílmica. Além disso, a trilha sonora que, geralmente, está conectada ao desenho de som emocional da narrativa, ganha outra dimensão quando insere músicas “atuais” para um filme de época, Coppola conseguiu ampliar a função da música dentro do filme. Uma amplitude dada à obra com total controle.

A territorialidade significa as relações diárias, momentâneas e processuais, que os homens mantêm entre si, com sua natureza interior e com sua natureza inorgânica para sobreviverem biológica e socialmente. A territorialidade é o acontecer de todas as atividades cotidianas, seja no espaço do trabalho, do lazer, da igreja, da família, da escola, da rua, do

bairro, resultado e determinante do processo de produção de cada território no movimento mais amplo de TDR. (SAQUET, 2015, p. 120).

Ainda incipiente, o que podemos compreender dos territórios simbólicos da diretora Sofia Coppola são as suas impressões de mundo, de ser humano deslocado e inquieto, o que pode até mesmo ser a forma como ela se sente ao pertencer a uma família tão tradicional e reconhecida no cinema, do seu gosto refinado pela moda, pela audacidade na trilha sonora. Seus personagens também são de classes sociais semelhantes, com todo um aparato de oportunidades, como temos o exemplo da gangue de Hollywood, jovens ricos, os atores de *Encontros e desencontros*, o Bob Harris, e Johnny de *Um lugar qualquer*, a própria *Maria Antonieta*. Tudo está impresso na telona do cinema: as vivências, os gostos, os sentimentos, a política, os corpos, os conhecimentos, tudo!

A territorialidade efetiva-se em todas as nossas relações cotidianas, ou melhor, ela corresponde às nossas relações sociais cotidianas em trama, no trabalho, na família, na rua, na praça, na igreja, trem, na rodoviária, enfim, na cidade-urbano, no rural-agrário e nas relações urbano-rural de maneira múltipla e híbrida (SAQUET, 2009, p.90).

Abordemos agora alguns dos usos de espaços mais recorrentes nos filmes de Coppola para investigarmos quais as territorialidades da solidão que são impressas nos filmes. Na análise observa-se o cotidiano como um elemento comum em todos os filmes. Ambientes fechados, íntimos, familiares como: o quarto, o banheiro, a sala de estar (para as refeições). Como veremos nas figuras abaixo:

O quarto: um ambiente que não é só um lugar de repouso, de descanso, é também o lugar de pensamento, de reflexão. É ali onde as irmãs Lisbon (*As virgens suicidas*) se aprisionam e conseguem através de memórias afetivas extravasar os pensamentos. Ou Charlotte (*Encontros e desencontros*) que pensa sobre a vida como esposa, a vida em outro país, a vida sem um lar definitivo, a vida vazia e solitária num quarto de hotel em Tóquio. Para Maria Antonieta é o quarto que decepçiona a sexualidade e que depois tem uma reviravolta. Para Cleo (*Um lugar qualquer*), o quarto que aproxima do pai famoso, que traz afeto e memória para uma adolescente sem um lar definitivo.



Figura 25 – Território quarto presente nos seis filmes.

Seis filmes, seis quartos. Os quartos se assemelham em todas as obras, ali tem encontro, reencontro, acolhimento, momentos únicos de intimidade. Em *As virgens suicidas* as irmãs estão sempre unidas, juntas para o que der e vier, nesse território elas planejam e conversam sobre tudo. Em *Encontros e desencontros*, o quarto possui muitos significados para Charlotte: tem aquele da insônia enquanto o marido ronca ao seu lado, quando fica mais reflexiva (na janela ou na banheira), quando resolve ressignificar com uma decoração japonesa e tem também quando vai ao quarto de Bob, onde finalmente consegue dormir (em posição fetal). *Maria Antonieta* vê o quarto como um refúgio de seus problemas ou do pesadelo de ter a tarefa de gerar um herdeiro.

Cleo, de *Um lugar qualquer*, aponta para o pai outra forma de um quarto ser habitado, não apenas com mulheres que dançam no pole dance ou um quarto sem laço, sem afeto. Em *Bling Ring* o quarto é o quarto da amizade, da cumplicidade entre amigos e onde guardam os seus segredos (os furtos). Por último, *O estranho que nós amamos* os quartos simbolizam a união e a desunião, neles se pode encontrar o amor ou o ódio.



Figura 26 – Território banheiro presente nos seis filmes.

Outra territorialidade do cotidiano estabelece-se em torno do banheiro ou o banho. Um lugar múltiplo. O ambiente utilizado tanto para o seu afazer mais comum, como o ato de banhar, quanto para o lugar de reflexão, assim como o quarto. Cecilia usa o banheiro para tentar suicídio, torna-o sombrio. Em *Encontros e desencontros*, ele é usado para refletir, como um momento de respiro na narrativa – tem também o riso com Bob Harris e o chuveiro que ele não sabe mexer. *Maria Antonieta* foca no ato da limpeza como um certo deleite. Johnny, de *Um lugar qualquer*, banha-se para limpar a bebedeira, a tentativa frustrada de uma transa qualquer, além de refletir sobre a vida ao lavar bem a cabeça e respirar fundo.

A cena de banheiro em *Bling Ring* acontece quando a gangue rouba a casa da atriz Rachel Bilson: aqui ele é filmado do ponto de vista do quarto, com um movimento panorâmico vemos o quarto e banheiro, depois banheiro e closet – quem está dentro do ambiente é Becca. A trilha é densa para mostrar que a partir daí as coisas começam a mudar para os jovens, a polícia está de olho nos roubos e quem os comete. Já em *O*

estranho que nós amamos, estamos numa época em que ainda não existia o ambiente que hoje temos, então usa-se uma bacia para limpar o corpo, um corpo masculino ferido pela guerra, um intruso a romper o equilíbrio aparentemente reinante no casarão– e a entrada em cena da bacia transforma o ambiente, modificando toda a atmosfera original do quarto, como se anunciasse essa ruptura iminente na estabilidade daquele universo.



As virgens suicidas (1999)



Encontros e Desencontros (2003)



Maria Antonieta (2006)



Um lugar qualquer (2010)



Bling Ring - A gangue de Hollywood (2013)



O estranho que nós amamos (2017)

Figura 27 – Território sala de estar nos seis filmes.

Outro aspecto do cotidiano mostrado em todos os filmes de Coppola é o ato de alimentar-se. É uma ação cotidiana comum, ato simples, porém simbólico e que une as personagens em suas afetividades. Reunir-se em uma mesa é uma tentativa de imprimir uma tradição básica do dia a dia. Mas que tem uma carga emocional intensa.

Em *As virgens suicidas*, a mesa é o lugar sagrado daquela família conservadora, que agradece com uma oração a refeição. Em *Encontros e desencontros* é o ponto da narrativa que dá o gancho para o desenrolar da história. Em *O estranho que nós amamos* traz o desfecho amargo e cruel para a personagem masculina. Em *Maria Antonieta*, a

suntuosidade e o colorido das louças, dos alimentos e da confeitaria, criam mais uma camada de pequenos prazeres sensuais a preencherem os vazios da existência solitária de sua protagonista.

A territorialização é o movimento de reconhecimento num território e está profundamente ligada à prática cotidiana. Para Certeau (2012), a cultura é plural, não é massificada e nem generalista, o autor aponta que precisamos melhorar o nosso olhar diante das pessoas e tentar compreendê-las.

Em todo instante tem-se a reapropriação dos lugares, porque o sujeito exerce práticas nesses lugares, acontece uma reinvenção. Ou seja, o lugar sem o sujeito é apenas um lugar não praticado; é o ser humano que lhe confere valor (CERTEAU, 2012). Nós, seres humanos (homem ordinário), somos capazes reinventar, recriar, modificar os lugares a partir de suas práticas. Certeau (2012, p. 184) define espaço como “um lugar praticado”, e as práticas cotidianas acontecem no lugar, porém, por acontecerem transformam esse lugar em um espaço.

Para Raffestin (1993, p. 143), “ao se apropriar de um espaço, concreta ou abstratamente, o sujeito ‘territorializa’ o espaço”. Uma nova visão da exploração do espaço pelo homem, tal exploração transforma o espaço em território – conceito semelhante ao espaço praticado na visão de Certeau.

Para Certeau (2012), as táticas e estratégias acontecem no mesmo espaço-tempo: o cotidiano. Compreende-se que os processos de territorialidade e territorialização ocorrem no cotidiano e tanto as práticas do homem ordinário (CERTEAU, 2012) quanto a territorialização do espaço (RAFFESTIN, 1993) são concretizadas pelo sujeito, que é um reinventor do cotidiano.

Os dois autores apresentam afinidade, o lugar é o espaço dado pela natureza aos indivíduos para Certeau, segundo Raffestin, o espaço é um local ainda não explorado pelo indivíduo. Por conseguinte, o lugar de Certeau é análogo ao espaço de Raffestin.

É interessante notar que, através dessa rede de afetos e subjetividades que atravessam as práticas corriqueiras dos personagens de Sofia Coppola, percebe-se o cotidiano de forma simples e sutil. A diretora imprime na tela as diversões ou aquilo que entretém determinada sociedade. Nos tempos modernos, a televisão presente nos quatro filmes ambientados na sociedade de consumo: *As virgens suicidas*, *Encontros e Desencontros*, *Um lugar qualquer* e *Bling Ring*. Enquanto em *Maria Antonieta* e *O Estranho*

que nós amamos a ópera e a música são recorrentes, pois representam os divertimentos do século XVIII e século XIX.



Figura 28 – Territorialidades midiáticas/comunicacionais nos seis filmes.

Em *As virgens suicidas* a mídia televisiva invade a linguagem do filme, além do formato de depoimento (da vizinhança sobre a família Lisbon ou de Trip Fontaine no futuro), ela está presente nas cenas de reportagem, a repórter que bate na porta dos Lisbon procurando saber sobre o suicídio de Cecília, o carro da estação televisiva na cena em que a árvore é cortada. O consumo de televisão da família acontece em diversas cenas, como na visita de Trip (eles assistem um programa sobre mundo animal), o pai assiste ao jogo após morte de Cecília, uma fuga da realidade, enquanto o padre vistoria o estado de todos os membros. As meninas consomem revistas, ouvem música para entreter e preencher o tempo de lazer. Em *Encontros e desencontros* a televisão nos faz perceber o passar do tempo, seja quando Bob zapeia a programação da televisão japonesa até se reconhecer em

um filme, ou quando ele e Charlotte veem *La dolce vita*, de Federico Fellini. *Maria Antonieta* busca com a música, a ópera, uma forma de rejuvenescer, de apreciação do belo, o consumo de arte presente no filme. Em *Um lugar qualquer* há uma cena em que, enquanto assistem à série *Friends*, pai e filha unem-se para saborear o sorvete. *Bling Ring* traz os próprios jovens infratores para dentro da televisão, e aqui a linguagem televisiva também é incorporada no filme, como acontece em *As virgens suicidas*, fazendo uso de depoimentos para a câmera e reportagens dos roubos. Em *O estranho que nós amamos* a arte da música invade como ocorre em *Maria Antonieta*, através da música clássica tocada por uma das meninas do internato.

Há também toda uma discussão, em algum desses filmes, em torno das territorialidades do consumo. *Bling Ring – A gangue de Hollywood* é a história de um grupo de adolescentes de classe média alta, abastados: aqui, o que seria um sonho para muitos não satisfaz mais esses adolescentes ricos. Tudo muda quando eles começam a invadir e roubar as mansões de famosos, que são verdadeiros ídolos para eles. O grupo faz pesquisas pela internet para conhecer os movimentos das celebridades e, assim, poder entrar em suas casas e roubar o que encontram de valor.

No filme pode parecer caricato, mas não é. Sofia conhece bem os tipos e os locais onde vivem essas figuras. O brilho, as roupas, os trejeitos, tudo é exagerado e mesmo insatisfatório para o prazer desses jovens. Todos os ricos que já vimos ou imaginamos estão nesse grupo, representado majoritariamente por meninas. Como todo adolescente, eles têm seus ídolos. O maior de todos não poderia ser mais representativo nesta categoria de territorialidade: Paris Hilton. a socialite rica e extravagante. A admiração do grupo é quase religiosa. E logo eles começam os roubos. Esse é o momento transformador. Os adolescentes ricos agora aparecem não mais descontente, fato que alinha diretamente com o pensamento de Canclini:

(...) o consumo é visto não como a mera posse individual de objetos isolados, mas como a apropriação coletiva, em relações de solidariedade e distinção com outros, de bens que proporcionam satisfações biológicas e simbólicas, que servem para enviar e receber mensagens (CANCLINI, 1997, p. 66).

Dentro das mansões e dos closets imensos, os adolescentes se realizam. Marc passa a ser quem sempre quis. Um adolescente realizado num sapato alto de uma celebridade. Não há julgamento dentro do grupo. Todos se reconhecem e assim retroalimentam o prazer oriundo desse ritual de consumo.

Já foi dito que o *spiritus movens* da atividade consumista não é mais o conjunto mensurável de necessidades articuladas, mas o desejo - entidade muito mais volátil e efêmera, evasiva e caprichosa, e essencialmente não-

referencial que as "necessidades", um motivo autogerado e autopropelido que não precisa de outra justificação ou "causa" (BAUMAN, 2001, p. 88).

Eles não precisavam de mais vestidos, mais joias ou dinheiro. Mas pegavam. Queriam mais e mais. O querer do consumo desenfreado era mais do que ter algo. Nunca esteve presente em ter alguma satisfação, mas sim em saciar apenas o desejo. O ritual de consumo defendido por Douglas e Isherwood (2016) se concretiza quando a personagem Nicki, vivida pela atriz Emma Watson, reclama com o grupo que queria fazer mais um roubo. Isso mesmo depois que as ações dos adolescentes estavam ameaçadas. É um vício. Eles querem mais e mais. Algo que só encontram no consumo. Nem as drogas são mais suficientes. Mas só funciona em grupo, como num ritual bem organizado. Os que têm tudo, querem mais para que essa relação de consumo, onde o fim sempre é o prazer, tenha sentido.

Não à toa, a trilha sonora do filme é recheada de músicas conhecidas pelo estilo gangsta, com bastante ostentação e apelo ao consumo desenfreado. Como na letra da rapper M.I.A., para a canção "Bad Girls", que diz "Viver rápido, morrer jovem,/ garotas más fazem isso bem (2x)/ minha corrente bate no meu peito,/ quando eu tô agitando no painel,/ minha corrente bate no meu peito,/ quando eu tô agitando no rádio."

Live fast, die young
Bad girls do it well
Live fast, die young
Bad girls do it well
My chain hits my chest
When I'm bangin' on the dashboard
My chain hits my chest
When I'm bangin' on the radio

Um lugar qualquer é uma ode à decadência e à solidão. Um homem sem perspectivas e sem prazer. Ele dirige seu supercarro, tem garotas lindas no quarto do hotel, tem todos os luxos possíveis e alcançáveis somente a esse grupo privilegiado. Mas o privilégio é ofuscado pela insatisfação. A relação de Johnny com o consumo é enfadonha. Como já vimos em Bauman, a simples troca de mercadoria não é suficiente. Há a necessidade do desejo. Isso Johnny não tem mais.

Tudo muda quando a filha de Johnny, Cleo (Elle Fanning), aparece. A menina de onze anos chega e vê um homem sem brilho, sem vontade, mas que é seu pai. No início, a relação pessoal é estranha e distante. Aos poucos os dois se entendem e Johnny começa a ver a vida de uma outra forma. A relação interpessoal aqui é extremamente importante. Não há como negar a força de um laço familiar. No entanto, fica claro que o consumo é um elemento central e conciliador, nesse caso. Johnny moribundo agora vive. As mesmas

coisas sem graça agora ficam coloridas. É o passeio com a filha, o videogame, o casino, a piscina, o hotel. Esse é o mundo dele. É o que ele conhece bem e sempre teve prazer nisso. Mas agora esse gatilho só dispara quando a filha surge. A quase biográfica Cleo é o dedo de Sofia que guia o pai famoso. E ela domina esse universo consumista baseado em ter cada vez mais. Com isso Johnny passa a estabelecer nesse convívio com a filha, um novo ritual. Um que agora lhe traz desejo e realização. Ele só encontra satisfação no consumo, depois que encontra e se conecta com a filha.

Nos templos de consumo podemos observar também toda a complexidade das distinções sociais e dos gostos [...] e observar ainda identidades que se vão transformando, em tempo curto, em cada sujeito consumidor. A identidade passou a ser móvel, está sempre em movimento. Todos temos várias identidades. [...] Fazemos grandes esforços para o reconhecimento “público” dessa identidade escolhida. E essa exposição se garante sobretudo com as escolhas do que se consome. O consumo serve, portanto, como alavanca do desfile de identidades cambiáveis do sujeito. A identidade não é mais permanente, dada pela família, pelo território. O sujeito a reconstrói permanentemente, sempre levando em consideração o traço de identidade que ele poderá “vender mais caro”, pois é o que está sendo valorizado naquele momento (BACCEGA, 2008, p. 23).

Johnny, durante muito tempo, viveu exatamente como descreve Baccega. O ator hollywoodiano bem-sucedido e que vive o que se espera de uma estrela tal. Carros, luxo, mulheres e tudo mais que se pode ter. Essa era a sua identidade. Como era reconhecido e idolatrado. Era assim que rendia para a indústria do entretenimento. Mas, como tempo, essa identidade não é mais suficiente. Com a intervenção da filha e a mudança na relação de consumo, Johnny agora assume outra identidade. Volta, talvez, à original, “dada pela família”, como cita Baccega. Mas fato é que o consumo sempre esteve e estará presente nesses incontáveis percursos identitários.

Bob Harris, de *Encontros e desencontros*, já está numa crise, a da meia idade. Fora isso, ele ainda tem que lidar com a solidão, mesmo estando numa das cidades mais populosas do mundo. Bob está no oriente pra gravar um comercial de whisky. O ator famoso tenta entender as orientações do diretor, que só fala em japonês, sempre fica perdido na tradução e nunca sabe o que fazer na hora de atuar. Isso só aumenta o drama e a inquietação do personagem. Tanto que ele constantemente aparece no bar do hotel em que está hospedado. Sozinho e bebendo. Sem prazer algum.

As coisas começam a mudar quando Charlotte aparece, jovem, inquieta. Dois estranhos em momentos distintos, com aspirações e vontades distintas. Com a presença de Charlotte, a ida ao bar, o consumo, toma outra dimensão. Ele se vê se completa nela. E ela também. Os descontentes se entendem, se consolam, se completam.

O consumo possui uma óbvia presença tanto ideológica quanto prática no mundo em que vivemos, pois é um fato social que atravessa a cena contemporânea de forma inapelável. Ele é algo central na vida cotidiana, ocupando, constantemente (mais mesmo do que gostaríamos), nosso imaginário. O consumo assume lugar primordial como estruturador dos valores e práticas que regulam relações sociais, que constroem identidades e definem mapas culturais (EVERARDO ROCHA, 2004, p. 124).

Bauman ainda escreve sobre o “encontro de estranhos”:

Os estranhos se encontram numa maneira adequada a estranhos; um encontro de estranhos é diferente de encontros de parentes, amigos ou conhecidos - parece, por comparação, um "desencontro". No encontro de estranhos não há uma retomada a partir do ponto em que o último encontro acabou, nem troca de informações sobre as tentativas, atribuições ou alegrias desse intervalo, nem lembranças compartilhadas: nada em que se apoiar ou que sirva de guia para o presente encontro. O encontro de estranhos é um evento sem passado (BAUMAN, 2001, p. 111).

Com base nessas duas citações, conclui-se que a transformação dos dois personagens passa inteiramente pela relação de consumo. As personalidades se modificam. Os solitários o deixam de ser. O decadente encontra uma sobrevida. A indecisa e sem rumo, se encontra. Com isso, a Tóquio obscura e sem graça de Bob se torna na verdadeira cidade cosmopolita. O neon ganha a tela. Quando os dois estão juntos, tudo é mais colorido e os dois se divertem. O prazer surge. A sensação de satisfação se concretiza no outro. A cumplicidade é fundamental para esse bem-estar. Mas todas as cenas em que os dois se entendem e se divertem são de consumo. O prazer é exacerbado quando estão no bar, no karaokê, na exploração da cidade e seus inúmeros apelos ao consumo. É algo religioso. E essa relação fica ainda mais clara quando Charlotte incursiona em um templo oriental. Charlotte quer algo mais. Um sentido a mais, aproveitar a cultura desse lugar desconhecido. Esse momento é a busca dela. Charlotte é jovem, quer encontrar seu próprio sentido da vida. Conhecer-se. Bob já se conhece. E encontra na jovem amiga desconhecida algo muito íntimo. O prazer. A satisfação no outro. E o consumo é o que ara o terreno da catarse nesse ambiente, a princípio, inóspito que se torna tão agradável e reconhecível. As doses de whisky voltam a ter sabor e sentido para ele.

O consumo está sempre presente na história dos personagens de Sofia Coppola. E o que vemos é sempre de forma ritualística. Nota-se em Douglas e Isherwood, “viver sem rituais é viver sem significados claros e, possivelmente, sem memórias” (2006, p.112). O grupo de adolescentes ricos de *Bling Ring* queria sempre mais. Queria mais o ato de consumo do que o produto disso. Eles poderiam ter o que quisessem. Mas o prazer estava mais no desejo, no que na mercadoria. A relação de consumo era mais que material, era transcendental. Era o estar em grupo, o ser aceito, o poder fazer, o querer “ir às compras”, como bem diz uma das personagens. É um comportamento alinhado ao que Bauman descreve no livro *Modernidade Líquida*: “a vida organizada em torno do consumo deve se

bastar sem normas: ela é orientada pela sedução” (BAUMAN, 2001, p.90). É o querer mais do que ter. É uma nova visão das relações de consumo, como apontam Lipovetski e Charles:

Chegamos ao momento em que a comercialização dos modos de vida não mais encontra resistências estruturais, culturais nem ideológicas; e em que as esferas da vida social e individual se reorganizam em função da lógica do consumo. A primeira e a segunda fase do consumo haviam tido como consequência a criação do consumidor moderno, arrancando-o às tradições e arruinando o ideal de poupança; a última fase estendeu ao infinito domínio do consumo. Que a lógica da moda e do consumo permeou espaços cada vez mais amplos da vida pública e privada é evidente (LIPOVETSKY e CHARLES, 2011, p. 31).

Ninguém resiste ao consumo. Entretanto há discussões contemporâneas sobre os exageros e o desejável consumo consciente. Mas do consumo, em si, ninguém pode se dar por desnecessário. E com isso, o que se pode é identificar as relações de consumo. Os personagens Marc, Johnny e Bob, de Sofia Coppola, têm no consumo um ritual. Algo que os faz transcender e realmente se reconhecerem, se transformarem, terem, novamente, prazer no próprio consumo, no ato de consumir. Ainda para Douglas e Isherwood.

É neste plano que o consumo se torna uma questão cultural, simbólica, definidora de práticas sociais, modos de ser, diferenças e semelhanças. É para explicar este plano que Mary Douglas demanda uma antropologia do consumo, pois é nele que o consumo vive como fenômeno típico da experiência social da modernidade (DOUGLAS e ISHERWOOD, 2006, p.14).

E, como experiência social, mas também crucial para a esfera individual, o consumo assume-se como mais um importante mediador, nos filmes de Sofia Coppola, da experiência da solidão melancólica. No próximo capítulo, vamos buscar compreender como essa solidão está, nessa filmografia, traduzida a partir de usos específicos da linguagem audiovisual, como marcas autorais do estilo da cineasta.

4 A SOLIDÃO NA LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA

Os seis longas-metragens realizados pela diretora mostram personagens aflitas e angustiadas com questões internas que, muitas vezes, nós espectadores não sabemos exatamente definir o que é. Quais as verdadeiras motivações, sensações corpóreas e sentimentos presentes no perfil de cada personagem talvez não estejam totalmente acessíveis a nós, mas podemos intuí-las a partir de uma partilha sensível da solidão e da melancolia e de sua inserção na esfera cotidiana, conceitos já desenvolvidos nos capítulos anteriores. Cabe agora, nesta dissertação, analisar a inserção dessa solidão melancólica no corpo do próprio filme – ou seja, nos usos dos elementos da linguagem audiovisual pela cineasta, para transmitir a intensidade dessa solidão, que deixa essas personagens em um estado aparentemente aéreo, distante, a ponto dela se impregnar irrecusavelmente em nossos corpos espectatorais. A partir da iluminação, das cores, das ações, dos sons ali presentes e da trilha sonora, vamos investigar o que seria essa “linguagem da solidão”.

4.1 A solidão no frame

Em *As virgens suicidas* os tons terrosos sobressaem, principalmente dentro da casa dos Lisbon e na escola (que são as locações principais), e em determinadas sequências os tons azuis fazem a diferença para mostrar um ambiente mais frio, problemático, solitário. Como na tentativa de suicídio de Cecilia ou quando Lux acorda depois de transar com Trip Fontaine no campo de futebol e perceber o abandono. Ou seja, a escolha do tom azul é para reforçar momentos decisivos na narrativa que explicam as emoções das personagens. A morte, o abandono, a desilusão, a solidão.



Figura 29 – Cor em *As virgens suicidas*.

A iluminação azulada corrobora para o abandono e a solidão sentida por Lux. A fotografia é elemento primordial de um filme e tem como função compor uma estrutura unificada e a ajudar no significado cênico.

A luz é a substância do filme e é porque a luz é, no cinema, ideologia, sentimento, cor, tom, profundidade, atmosfera, narrativa. A luz é aquilo que acrescenta, reduz, exalta, torna crível e aceitável o fantástico, o sonho ou, ao contrário, torna fantástico o real, transforma em miragem a rotina, acrescenta transparência, sugere tensão, vibrações. A luz esvazia um rosto ou lhe dá brilho... A luz é o primeiro dos efeitos especiais, considerados como trucagem, como artifício, como encantamento, laboratório de alquimia, máquina do maravilhoso. A luz é o sal alucinatório que, queimando, destaca as visões... (FELLINI apud MARTINS, 2004, p. 10).

A iluminação no tom azul é frequente nos filmes de Sofia. Em *Encontros e desencontros*, a personagem Charlotte, uma mulher jovem, diante de um casamento que caminha para a separação e de suas indecisões internas, sente-se só constantemente. É uma mulher repleta de inquietações, não sabe bem o que fazer da vida, a sensação de um casamento que está à beira do fracasso. A solidão melancólica está presente em Charlotte, os planos que a personagem está sozinha são recorrentes: no janelão do quarto de hotel, sentada na cama olhando fotografias, ao chorar com a amiga ao telefone e num passeio por templos religiosos. Além disso, temos o figurino, que é um departamento essencial tanto para construção da personagem e agrega na fotografia. O azul está presente nas roupas que vestem a personagem. Exemplos abaixo:



Figura 30 – *Encontros e desencontros*

O tom azul também está presente nas sequências em que Cleo cozinha em *Um lugar qualquer*. A menina de 11 anos, praticamente é abandonada pela mãe, enquanto o pai está sempre ausente em sua vida. Novamente o figurino como apoio na coloração dos fotogramas.



Figura 31 – O azul em *Um lugar qualquer*.

Nem sempre o azul está na textura fílmica da fotografia, o que pode ser feito na filmagem (com uso de filtros ou gelatinas) ou na pós-produção (na correção de cor), acima temos exemplos de como o figurino ajuda a dar mais significado à cena e à personagem. Em *Maria Antonieta* as vestimentas e a direção de arte estão unidas para dar o tom exato. Por exemplo: quando ela sai de seu país e tem o primeiro encontro com o príncipe francês (o herdeiro do trono), os tediosos cafés com o marido até o momento que antecede a sua morte. Para Martin (2005, p. 79), os cenários (sejam locações reais ou construídos em estúdio) são idealizados com intenção simbólica, preocupados com a estilização e significação.



Figura 32 – Frames do filme *Maria Antonieta*.

Nos filmes temos muitos planos em que as protagonistas estão sozinhas, além disso, Sofia faz pouco uso do plano geral, opta bastante pelo plano médio e conjunto. Pode deixar as personagens solitárias mais próximas do espectador e apresenta mais dramaticidade. Os enquadramentos mais próximos têm como objetivo uma percepção maior da ação e das expressões do artista. Assim, as emoções transbordam de forma mais eficiente na tela.

[...] *plano de conjunto* reintegra-o no mundo, tornando-o a presa das coisas, da *objectiva*; daí resulta uma tonalidade psicológica bastante pessimista, uma ambiência moral relativamente negativa, mas também por vezes uma dominante dramática exaltante, lírica e até mesmo épica (MARTIN, 2005, p. 48).

Em *As virgens suicidas*, a sequência que o padre visita a família após o fim trágico de Cecília (a caçula), ele observa a tristeza profunda, o abandono e desprazer pela vida de todos os Lisbons, as irmãs deitadas no chão, com roupas espalhadas, o quarto bagunçado. O plano conjunto representa toda aquela tristeza profunda após a perda da irmã. Já em *Encontros e desencontros*, quando Charlotte está no seu quarto de hotel, um lugar para autorreflexão, temos uma cena/imagem de respiro na narrativa, na qual a personagem com o fone de ouvido (não escutamos o que ela ouve) está na banheira e olha para fora, com uma janela grande, tendo ao fundo Tóquio desfocada. A distância focal é pouca, justamente para mostrar Charlotte em seu momento introspectivo.



Figura 33 – Irmãs Lisbon deitadas no chão do quarto.



Figura 34 – Charlotte contemplativa na banheira.

O frame de *Maria Antonieta* é depois que ela se despede do marido, ele vai viajar para caçar, a princesa o questiona da possível humilhação que sofrerá da corte e do público caso a esposa do irmão dele engravide antes dela. O príncipe promete que cumprirá a promessa de engravidá-la, eles se despedem e ela caminha pelo amplo corredor, novamente solitária. O plano conjunto, com os vazios espaciais que ele proporciona, só ajuda a compreender melhor essa solidão de Antonieta.



Figura 35 – Maria Antonieta e a solidão.

Cleo, em *Um lugar qualquer*, patina no gelo de forma majestosa para encantar o pai ausente. É a forma encontrada por ela para criar um vínculo paterno. Contudo, os tons azulados, o vestido azul, o plano conjunto que alterna para plano médio e americano, ajudam a compor a sequência solitária da menina com pai preocupado com as mensagens recebidas pelo aparelho celular. Azul para mostrar a distância que há nessa relação.

Rebecca, de *Bling Ring*, em *slow motion* (velocidade mais lenta da imagem) no plano médio, é idealizada por Marc com o texto em off, em que diz o quanto a considerava como uma grande amiga (a primeira dele) e a via como uma irmã. A trama mostra jovens descolados, ricos, “abandonados” pelos pais, sem rumo, sem perspectivas. As semelhanças unem a gangue, no caso, a solidão é forte e marcada, causada pela desestrutura familiar (dinheiro não é tudo) respectiva de cada personagem. Becca, por exemplo, a mãe trabalha e nunca tem tempo para ela. Assim como Marc, pais ausentes também.

Por último, o grupo de mulheres do internato de *O estranho que nós amamos* sempre junto, no entanto cada personagem com as suas características individuais. O uso do plano conjunto reforça o grupo e a solidão daquelas mulheres. Literalmente, isoladas em decorrência da guerra civil. Porém com a chegada do cabo, a solidão é abalada, assim como a rotina do internato. O grupo começa a entrar em desacordo, brigas e disputas femininas, o homem é o causador do conflito, é ele quem traz o problema para dentro da casa, entretanto, o cabo não é páreo quando elas resolvem se unir.





Figura 36 – Frames dos seis de filmes analisados.

Para intensificar a solidão das personagens sofinianas, tem-se imagens simbólicas para acontecimentos ditos ruins nas tramas ou momentos instáveis. Nessas imagens, alguma personagem cabisbaixa olha para janela que reflete algo do extracampo, um tipo de nublagem, serve como um véu, um desvio em primeiro plano. Em *As virgens suicidas*, Lux volta para a casa após a transa com Trip, decepção pelo namorado ter a abandonado no campo de futebol, seu rosto através do vidro do carro, em tom azulado para o descaso e a solidão. Em *Encontros e desencontros*, Charlotte sozinha embarca no trem e visita templos budistas, momento espiritual ou na tentativa de buscar significado para a vida. *Maria Antonieta* em diversos momentos de abandono e completa solidão em um palácio luxuoso, ou depois do baile em que se sentiu viva. A pequena Cleo, *Um lugar qualquer*, se despede do pai e vai para o acampamento, novamente sozinha e triste por ter um pai ausente. Marc, *Bling Ring*, é punido pelos roubos e vai parar na cadeia, ali percebe a consequências dos atos ilícitos, a solidão do menino rico e tímido era preenchida com aquela gangue de adolescentes despojados. E Edwina, *O estranho que nós amamos*, olha da janela para o cabo que ela diz amar, mas está apenas de vigília para que ele não fuja e, assim não ter a sensação de solidão novamente.





Figura 37 – Frames dos seis de filmes analisados.

Como já dito anteriormente, uma das semelhanças presente nas obras de Coppola é o constante sentimento de deslocamento e de solidão das personagens. São personagens que estão deslocadas do ambiente: não conseguem se encaixar nos relacionamentos, não conseguem interagir e se identificar com o espaço que habitam. Principalmente em *Encontros e desencontros* e em *Um lugar qualquer*, percebe-se uma relação contraditória de intimidade e deslocamento entre as personagens e o ambiente que as cerca.

A cineasta sempre esteve familiarizada com viagens a trabalho, de hotel em hotel. Ela deixa transparecer em seus filmes essa vivência pessoal, mostra o ambiente dos hotéis como se fossem locais que não podem ser individualizados, locais indistinguíveis seja em qual for a parte do mundo em que se esteja, mas também cria, por meio da narrativa e das interações das personagens com o espaço, uma relação de intimidade com o impessoal.

Augé (1994) se afasta do termo pós-modernidade e elege a palavra supermodernidade para discutir a ideia de comunidade como modalidade de vida mediada pelos laços de solidão. A supermodernidade é caracterizada pelas “figuras de excesso”, que são: o tempo, o espaço e a individualidade. O que vivemos, segundo o autor, é uma superabundância dessas categorias. “O mundo da supermodernidade não tem as medidas exatas daquele em que cremos viver, porque vivemos num mundo que ainda não aprendemos a olhar. Teremos de reaprender a pensar o espaço” (AUGÉ, 1994, p. 34).

Em *Encontros e desencontros* o cotidiano no hotel tem as atividades do dia-dia de uma pessoa, como dormir, tomar banho, assistir televisão, comer, nadar na piscina, fazer atividade física na academia, porém acrescenta-se aí um “fator diferente” da trama que se passa no Japão, o fator cultural, o oriente com suas peculiaridades. Quando Bob Harris está no banho, o chuveiro e o ator não entram em um acordo. O café da manhã não é ao mesmo que o café de um americano. Ou a cortina do quarto que abre no tempo programado.

Em *Um lugar qualquer*, Johnny se diferencia de Bob, o ator faz do hotel sua moradia, uma casa sem referencial, sem marcas históricas e sem identidade. “Um espaço

que não pode definir-se nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico, definirá um não-lugar” (AUGÉ, p. 67, 1994).

Personagem solitário, um ator em busca de criar significados nas relações entre a filha e a própria carreira artística. Segundo Augé, o excesso de espaço remete ao encolhimento do mundo, essa aparente contradição altera escalas que incidem sobre concentrações urbanas, migrações populacionais e colabora para a produção de não lugares, lugares de passagem, lugares transitórios, “lugares” por onde circulam muitas pessoas e bens, cujas relações são incapazes de criarem identidade de grupo.

os não-lugares mediatizam todo um conjunto de relações de si próprio consigo e com os outros que só indiretamente têm a ver com os seus fins: do mesmo modo que os lugares antropológicos criam social orgânico, os não-lugares criam contratualidade solitária (AUGÉ, p. 80, 1994).

Sofia Coppola, porém, provoca esses não-lugares, dotando-os dos afetos solitários de seus personagens: reconstituem-se neles relações da "invenção do cotidiano" e das “artes de fazer” (CERTEAU, 1994). De alguma forma, o hotel mesmo sendo considerado um não-lugar, um lugar sem história, sem identidade, um lugar de transição, é possível transformá-lo em algo que nos remeta para um lugar mais próximo e com história, o ser humano é capaz de ressignificar o que está a sua volta. Somos capazes de nos adaptarmos, de criarmos e de transformar os não-lugares em lugares com certo laço afetivo, afinal, lugares são repletos de gente, e gente tem história para ser contada e compartilhada.

Mesmo nos outros filmes, que se passam em ambientes distintos, Sofia Coppola consegue mostrar esse sentimento de deslocamento das personagens. Desde as adolescentes isoladas pelos pais em *As virgens suicidas*, passando por *Maria Antonieta*, a jovem rainha solitária e incompreendida jogada por imposição num ambiente desconhecido, até os jovens ricos que roubavam famosos para poderem afirmar a própria interação com o ambiente impessoal e padronizado em que viviam em *Bling Ring*. É dentro desses aspectos de solidão, deslocamento e interação com o espaço que se pode perceber o estilo autoral da cineasta.

Em *Um lugar qualquer*, Coppola utilizou recursos visuais diferentes para criar uma noção de que mesmo em um momento de grande intimidade e pessoalidade, como em atos sexuais, Johnny Marco se sente deslocado e é incapaz de aprofundar relacionamentos ou de alcançar alguma forma de afetividade. A cena de pole dance, a dança sensual, que acontece em dois momentos do filme, aos 4 minutos e depois em 13 minutos, com duas mulheres loiras: ali o quarto de hotel é impessoal. A forma filmada rompe com a naturalidade do registro realista, e essa artificialidade é tão incômoda quanto as usuais luzes de neon

que piscam dentro das janelas nos quartos de hotéis baratos ou de beira de estrada no cinema. É como se ela atualizasse esse clichê para a vida abastada de seu personagem.



Figura 38 – Primeira cena de pole dance do filme.

E a última cena de sexo envolvendo a personagem, aparece apenas a cabeceira da cama balançando e ouve-se em *voice over* quando Johnny chama a mulher pelo nome errado. Essa cena é mais rápida que as anteriores, apesar de não mostrar o ato sexual em si, é mais direta. Continua sendo uma cena de afastamento, tanto que as personagens nem ao menos são mostradas, como é visto no frame abaixo.

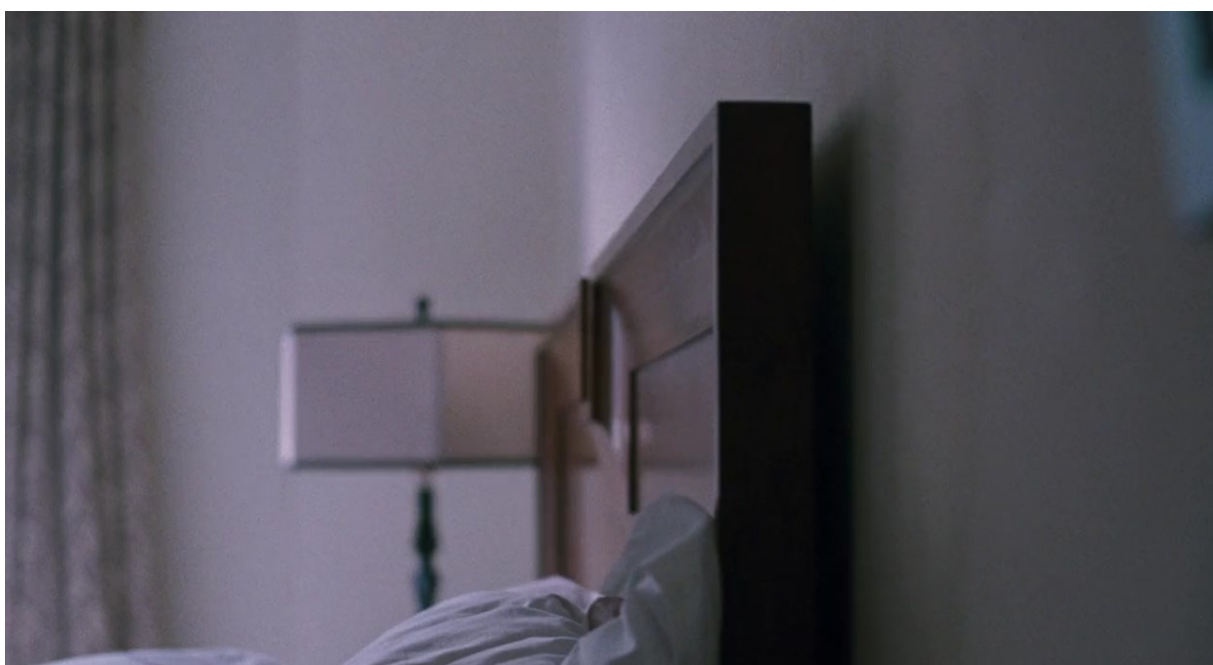


Figura 39 – Cena na qual Johnny Marco tem relações sexuais.

Miranda (2014) explica que Johnny busca uma interação mais íntima com outras pessoas, mas vive em um ambiente tão impessoal e sem identificação que encontra no sexo uma fuga da responsabilidade de se envolver afetivamente. Ele tenta várias formas de se mostrar dono do ambiente onde vive, tanto do não-lugar, o hotel, quanto da cidade. Exemplo disso é quando segue de carro uma mulher desconhecida, ocorre ali uma busca de pertencer ao espaço, um espaço de isolamento tão impessoal que não permite uma interação mais próxima, como uma conversa. A única pessoa que o prende emocionalmente

é a filha, Cleo. A primeira vez que Johnny é enquadrado com alguém é com a filha. Ela é a figura que traz afetos e permite que Johnny reflita sobre como aquele ambiente interfere em suas relações, tornando-as impessoais.

Após uma tentativa de aproximação de ambos, na piscina, há planos submersos em que Cleo e Johnny estão felizes e tranquilos, os dois brincam de mímica, riem e se divertem. Parecem estar finalmente se sentindo pertencentes a algum lugar e um ao outro. Fora da piscina são filmados em um plano médio, deitados na cadeira de sol. Este parece ser o momento em que eles quebraram o caráter sempre impessoal, inexpressivo e burocrático do não-lugar e conseguiram criar uma memória afetiva relacionada ao hotel e dar personalidade ao ambiente, como apresentado nos frames abaixo.



Figura 40 – Johnny e Cleo tomam sol na área de piscina do hotel.

No caso de Johnny Marco, em *Um lugar qualquer*, quando sai constantemente para dirigir ou de Bob e Charlotte, em *Encontros e desencontros*, que frequentam sempre o bar do hotel, as personagens buscam a memória do lar, um local comum onde possam encontrar semelhanças com a terra de origem. Os dois filmes trazem o paradoxo do não-lugar apontado por Augé (2012), segundo ele o estrangeiro perdido num país que não conhece (o estrangeiro ‘de passagem’) só consegue se encontrar no anonimato das autoestradas, dos postos de gasolina, das lojas de departamento ou das cadeias de hotéis.

Miranda (2014) explica que há momentos nos dois filmes em que Sofia Coppola respeita a intimidade de suas personagens acima de qualquer possível reação de espectadores. Primeiro em *Encontros e desencontros* quando Bob e Charlotte se despedem, Bob fala algo no ouvido de Charlotte que espectadores não conseguem ouvir. Esse momento pessoal de despedida pertence apenas aos dois, é a memória afetiva que as

personagens tanto buscaram construir durante o filme, sendo o momento de maior exteriorização do sentimento desses personagens.

Segundo, em *Um lugar qualquer* quando Johnny Marco dirige para levar a filha ao acampamento de férias. Nessa cena, o carro é visto de fora em um plano geral bastante aberto, a câmera segue o carro por trás, mas nunca entra. O carro é o espaço reservado de Johnny e Cleo, é o que os separa do mundo e os permite intimidade e é onde pai e filha estreitam seus afetos. Não cabe aos espectadores saber o que foi dito entre os dois no momento da despedida, pois seria uma exposição da intimidade que eles construíram. Sendo assim, ao manter os diálogos dessas duas cenas apenas entre as personagens é uma demonstração da diretora de profundo respeito à própria criação.

Em *As virgens suicidas*, o fato de Lux ser “abandonada” depois de transar com Trip (Josh Hartnett) num campo de futebol, não é indicado no filme como o único motivo pelo qual se deprime, e mais tarde se suicida junto com suas irmãs. Não é possível dizer que o rompimento é a única causa. Ela vive uma situação de opressão e imposição de castidade extrema, sendo obrigada a viver reprimida. Embora esteja presa, ela toma decisões, fica com vários outros rapazes, tem iniciativas, é a única que se rebela contra a mãe e é quem lidera o suicídio coletivo. Charlotte também é “abandonada” pelo marido, porém, novamente, não existem elementos cinematográficos capazes de indicar que a desesperança e o estado de contemplação aconteceram somente em decorrência deste abandono. O filme mostra que a frustração do matrimônio é só mais um ingrediente, soma-se com a crise de descobrimento e insatisfação profissional. Com Maria Antonieta ocorre o mesmo. A rejeição sexual do Rei Luís XVI não é o motivo para ela se transformar em passiva, pelo contrário, ela lidera sua própria vida e é justamente depois do casamento que toma todas as iniciativas, embora sempre assediada pela mãe e pela pressão da maternidade.

Embora todas elas desfrutem de um padrão de vida entre o muito bom (irmãs Lisbon) e o extraordinário (Maria Antonieta), todas sofrem de solidão e angústia existencial. São todas lindas, loiras e, de certa forma, inacessíveis: as virgens, por conta do isolamento que lhes é imposto pelos pais; Charlotte, por ser casada; e Antonieta, por ser rainha.

Um ponto comum aos três filmes é o fato de as protagonistas serem jovens mulheres em situação de isolamento: as virgens suicidas são isoladas do mundo pelos pais repressores; Charlotte está isolada por ser uma americana em Tóquio, com poucos conhecidos por lá; e Maria Antonieta está duplamente isolada: por ser uma estrangeira em uma corte xenófoba e esnobe, e por fazer parte, para todos os efeitos, dessa corte que vive completamente alienada dos problemas da esmagadora maioria da população francesa.

O subúrbio americano dos anos 70 é, assim, o ambiente mais repressor e que determina ou, pelo menos, conduz ao mais trágico dos desfechos, o suicídio coletivo; Tóquio é um ambiente que a protagonista não domina, e onde permanece perdida durante todo o filme; e Versalhes é, como diz a expressão do inglês, “*a beautiful place to get lost*”: um belo lugar para se perder. Antonieta é a protagonista que decide viver intensamente, sem se impor limites, até porque, afinal de contas, ela é a rainha — ainda que o cargo traga exigências que perturbam bastante a personagem, e que, por isso mesmo, provocam nela ainda mais vontade de viver de maneira delirante, obedece apenas a seus desejos.

Cada vez que as protagonistas estão num estado de introspecção, elas ficam próximas dos umbrais das janelas, querendo sair para o exterior e entrar em contato com esse mundo que também as isola. Contreras (2009) afirma que essa contradição e o fato de não ter certezas faz parte do mundo de Coppola, da representação em geral, das artes, do cinema.



Figura 41 – Antonieta na carruagem.

4.2 A solidão sonora

Muitas análises fílmicas focam apenas na imagem, no entanto, cinema tem um elemento primordial: o som. Segundo Virginia Flôres (2013, p. 28), “a maioria dos discursos analíticos ligados ao cinema trata da imagem visual como se esta, sozinha, definisse o que é ou como se percebe um filme. A trilha ou banda sonora é composta por vozes, ruídos, música e silêncio, o que é audível no filme.

A tese de que o som não pode ser percebido como objeto porque lhe falta objetividade, retira dele sua autenticidade e reduz suas possibilidades na narrativa cinematográfica. Se o som só pode ser entendido como atributo de alguma coisa (reducionismo à escuta casual, que remete às causas que provocaram determinado som), seu emprego estará condenado ao sincronismo com a imagem ou, pelo menos, a sempre ser justificado por ela. Quando se fala sobre som, é preciso estar atendo às diversas escutas possíveis [...] (FLÔRES, 2013, p. 29-30).

Na abertura em *As virgens suicidas*, a primeira imagem é Lux chupando um picolé, depois sequência de imagens de um bairro residencial, aqueles bairros típicos americanos do subúrbio branco: mulher rega as plantas do quintal, mulheres passeiam com cachorro, criança brinca de basquete enquanto pai faz churrasco. É a sequência inicial que ambientaliza a história – o local e depois as personagens. Início de qualquer filme do cinema clássico. Até aí tudo bem. Mas quando escutamos, além do som sincronizado, ou seja, ouvimos os passos das mulheres que caminham, a bola que a criança joga, a água da mangueira, enfim, o som como a função de sincronicidade com a imagem, mixado a uma trilha com volume mais baixo (quase uma trilha de BG – background - comumente chamada de trilha de fundo) num tom triste e de mistério, tem também o som de sirene de ambulância que, aos poucos, torna-se mais perceptível. A trilha e o ruído se complementam, juntos dão algumas pistas sobre a história, que aquele bairro não é tão pacato assim. Logo em seguida, temos a tentativa de suicídio de Cecília, a mais nova das irmãs Lisbon.

As músicas desse filme trazem mais significação cênica, intensifica a dramaticidade das ações: na cena que o padre visita a família após o suicídio de Cecília, a música é densa, dramática e pesada, um som mais grave – os Lisbon estão devastados com a morte prematura da caçula. Outra sequência interessante é quando as garotas estão confinadas em casa e o grupo de meninos telefonam para elas, o grupo coloca músicas como forma de comunicação e elas correspondem da mesma forma. Uma brincadeira que traz leveza e respiro para a trama, que caminha para um fim trágico.

O desenho de som de um filme rege o fluxo e a metodologia de trabalho, com ênfase ao componente vocal. Para o registro do som sincrônico exige-se uma gravação de falas (diálogos, principalmente) que seja compreensiva e limpa (para que o espectador entenda o que está sendo dito). Em *Encontros e desencontros* tem nos diálogos a ideia principal que o título original propõe: *Lost in translation* = Perdido na tradução. As cenas que o ator Bob Harris tenta se comunicar com os japoneses são engraçadas. Na gravação do comercial de uísque, a tradutora parece não traduzir o que o diretor de cena (bem clichê: diretor estressado, aquele que grita) quer falar com Bob e ele fica desconfiado. Ou a sequência que uma prostituta japonesa é enviada por alguém para agradar o ator. Ela fala

para o Bob lamber as meias, mas no caso seria tirar. A prostituta confunde o inglês. Ela faz uma encenação, cai no chão e ele também acaba caindo.

O som da voz humana é como o som de um instrumento: um único violino (timbre) pode variar sua emissão de muitas maneiras, tanto no campo das alturas quanto em sua duração e intensidade. [...] As particularidades vocais exprimem a pessoa de maneira imediata. Sem mencionar os sotaques possíveis, as variações entre feminino e masculino que alteram significativamente as sonoridades e a qualidade das vozes (FLÓRES, 2013, p, 123).

Os timbres de voz de Charlotte e Bob se assemelham. Um tom mais baixo, não chega a ser sussurrado, é uma sensação de desânimo, de arrastar-se pelo chão, sem tanta vontade de falar. São diálogos sem energia, diálogos que provocam questionamentos. Configura para essa pesquisa a ideia de solidão, de vazio existencial, de tentar achar um novo significado para a vida. Ainda sobre esse filme, temos um elemento sonoro de identificação cultural importante: o *karaokê*. A sequência que Charlotte e Bob cantam com amigos e desconhecidos é a tentativa de se inserir melhor naquele lugar, de conhecer um pouco mais aquela cultura tão distinta da ocidental. E vale ressaltar, que o Bob só se insere nesse país tão distante por causa de Charlotte, que tem amigos japoneses, além de ser a personagem mais curiosa e interessada em vivenciar o novo.

Numa das formas, a música exprime diretamente a sua participação na emoção da cena, dando o ritmo, o tom e o fraseado adaptados, isto evidentemente em função dos códigos culturais da tristeza, da alegria, da emoção e do movimento. “(...)” Na outra, pelo contrário, a música manifesta uma indiferença ostensiva relativamente à situação, desenrolando-se de maneira igual, impávida e inexorável, como um texto escrito (CHION, 2011, p. 14).

Na abertura de *Maria Antonieta* inicia-se com a música “Natural's Not In It”, da banda pós-punk britânica Gang of Four, lançada em 1979, que a letra em inglês é assim:

The problem of leisure
What to do for pleasure
Ideal love a new purchase
A market of the senses
Dream of the perfect life
Economic circumstances
The body is good business

Na tradução: “o problema do lazer, o que fazer para ter prazer, amor ideal, uma nova aquisição, um mercado dos sentidos, sonho de uma vida perfeita, circunstâncias econômicas, o corpo é um bom negócio”. A música carrega informação. A música fornece dicas do filme, da personagem histórica, mesmo sem ter sido criada com essa intenção. Além disso, Sofia Coppola fez algo inusitado para um filme de época, a diretora incrementa na banda sonora elementos da música pop/rock, o que remete a juventude. E nesse filme

temos o gênero ópera, que representa a tristeza, a solidão de uma rainha injustiçada. Em 1h42min, a solista é praticamente Maria Antonieta no palco. Quando encerra a apresentação, apenas Maria, de vestido preto, aplaude, a plateia completamente em silêncio. É a reprovação do reinado. O fim da Monarquia francesa.

Em *Um lugar qualquer*, o uso de músicas pop, rock e indie também sobressaem, especialmente na sequência que Cleo patina no gelo, ouvimos a trilha diegética tocar no ginásio, “Cool”, da cantora Gwen Stefani, com tom romântico ideal para uma menina de 13 anos que busca o amor dos pais. Coppola aprecia bastante esses estilos musicais e em seus filmes mostra destreza na escolha. Todo o desenho de som realizado em cada obra colabora para contar a história, dar dramaticidade ou mesmo trazer mais densidade aos personagens.

Nesse mesmo filme, temos a sequência em que o ator está na sala de maquiagem. Enquanto os profissionais fazem uma máscara, ouvimos a respiração profunda de Johnny em um zoom de velocidade lenta até o seu rosto coberto por um tipo de gesso branco. O som ambiente da respiração nos remete a uma angústia, solidão, vazio. Na sequência da recreação entre pai e filha, em 1h13min, a canção “I’ll Try Anything Once (You Only Live Once Demo)”, de Julian Casablancas (vocalista da banda The Strokes), embala o momento entre os dois e novamente ela serve como comentário à cena:

There is a time when we all fail
Some people take it pretty well
Some take it all out on themselves
Some, they just take it out on friends
Oh, everybody plays the game
And if you don't, you're called insane

Na tradução: “Existe um momento que todos nós falhamos, algumas pessoas levam isso muito bem outras descontam tudo isso nelas próprias, outras, descontam simplesmente nos amigos, oh, todo mundo joga o jogo, e se você não joga, você é chamado de louco.” Descreve muito bem os erros de um pai ausente e as consequências para a filha de 13 anos.

Em *Bling Ring*, a solidão do grupo de jovens é barulhenta, com muita música alta das casas noturnas ou dentro do carro. O som de alguns elementos que evidenciam os hábitos e modos de pensar e agir das personagens, como o uso de drogas (som de cheirar cocaína ou tragar um cigarro de maconha), é sobrevalorizado na mixagem, como se ganhasse vida própria.

O estranho que nós amamos é um filme de época, mas nele Sofia não utilizou o recurso de *Maria Antonieta*, com a inserção de trilhas pop, rock e indie contemporâneas. O

silêncio predomina no internato: o som ambiente não é ruidoso, apenas pássaros, passos, sincronidade com a imagem. E a música existente é executada diegeticamente pelas personagens. Assim, a solidão mostra-se mais crua, sem sutileza.

Nas obras de Sofia, a música complementa a narrativa e a sensação de solidão melancólica nas personagens, principalmente femininas, está na captação dos diálogos, com tom de voz mais baixo – a voz é pouco projetada, demonstra um recolhimento, como uma conversa consigo mesma. Algo que faz pensar sobre si, sobre o eu, sobre as aflições e angústias internas e que reverbera melancolicamente na plateia.

Há um outro elemento importante na banda sonora que corrobora com a solidão de Sofia: o silêncio. Jean-Claude Carrière escreve que “o cinema ama o silêncio – e, nele o som de um suspiro fundo” (2006, p. 34). Trata-se de uma característica essencial nos filmes para consolidar as personagens melancólicas, na qual os barulhos e os ruídos estão apenas na conturbação mental (no interno de cada uma) – ao externo fica apenas o silêncio, é o momento que se tenta organizar as ideias, os pensamentos, os questionamentos, os sentimentos, os afetos, o que age naqueles corpos filmados e no próprio corpo fílmico, deles transborda e ressoa nos nossos.

4.3 A solidão na montagem

O cinema não pode escapar do seu destino: não pode ser nada mais do que uma série de imagens fotográficas encadeadas por nossos olhos, o que introduz movimento nessa sequência de unidades imóveis. Os filmes são exatamente isso: imagens fotográficas em movimento. Dentro de um enquadramento delimitado e geralmente escolhido, o filme tem que mostrar alguma coisa identificável. E, já que os métodos de produção são extensos e sequenciais, o cinema nunca escapa do controle da mente (CARRIÈRE, 2006, p. 41).

A montagem é o processo no qual o filme ganha corpo. É exatamente nesse momento que aparecem os acertos e os erros que ocorreram na filmagem. Aqui se fazem muitas escolhas, tomadas de decisão para que a obra fílmica esteja de acordo com o que foi escrito, planejado e produzido. Qual o melhor take? Corta essa sequência ou deixa? Retira-se o diálogo e escreve-se um texto off (voz over) para melhorar uma atuação que não foi convincente?

A montagem (quer dizer, no fim das contas, a progressão dramática do filme) obedece muito exatamente a uma lei de tipo dialético: cada plano deve comportar um elemento (apelo ou ausência) que encontra a sua resposta no plano seguinte. A tensão psicológica (atenção ou interrogação) criada no espectador deve ser satisfeita depois pela sequência de planos. A narrativa fílmica aparece, portanto, como uma sequência de sínteses

parciais (cada plano é uma unidade, mas uma unidade incompleta) que se encadeiam num perpétuo ultrapassar dialético (MARTIN, 2005, p. 177).

A ilha de edição é um local de cumplicidade entre dois profissionais: o diretor e o montador. Uma dupla que precisa entrar em sintonia. Thelma Schoonmaker é a montadora/editora parceira do diretor americano Martin Scorsese nos últimos 40 anos. Ela montou mais de 20 filmes dele, clássicos como *Touro Indomável* (1980) e *Os Bons Companheiros* (1990). Thelma, hoje uma senhora de 80 anos já ganhou alguns Oscars. Em uma entrevista³ Schoonmaker diz que a parceria de sucesso se deve a "falta de conflito de egos" e que na relação entre diretor e editor (montador), há muita vaidade, porém os dois nunca agiram dessa forma. Ela explica também como funciona na prática o trabalho com o diretor.

A dinâmica é assim: ele filma, manda as cenas enquanto ainda está no set e eu vou montando um primeiro corte que é concebido para ser desfeito. Eu já monto com a certeza de que aquilo vai ser recriado. Porém, quanto mais sólido for este primeiro corte, quanto mais essa "versão" estiver próxima da maneira como Marty encara o mundo e o cinema, mais confiança ele terá em meu olhar, instigando-se a editar junto comigo novas versões, mais próximas do que foi encontrando nas filmagens. Marty sabe editar. E edita muito bem. Aliás, a parte do ofício do cinema que ele mais gosta é a ilha de edição, pois, ali, não tem mais a tensão do set, não tem ator com o qual ele precisa se preocupar, os cavalos nas imagens não são mais reais e não trotam do nada. Ali ele se alivia... e cria. Marty senta e monta comigo (SCHOONMAKER, 2017).

Nesse relato, mostra um pouco do processo de montagem. Hoje os recursos são melhores, saiu a moviola e entraram os computadores potentes, então o montador já começa a editar enquanto roda-se o filme. É excelente porque a produção pode diminuir os gastos futuros e o diretor tem mais segurança no que filma.

A montagem em si é um processo solitário. O diretor não é uma presença fixa, há cumplicidade no trabalho e muitos questionamentos, no entanto o editor continua sendo uma figura solitária. Para analisar essa parte da pesquisa utilizei o software de edição chamado Adobe Premiere – hoje, como editora tenho domínio avançado do programa. E ele me assessorou nas percepções e no estilo de montagem escolhido por Sofia Coppola. Afinal, basicamente, no Cinema de Autor, o corte final é do diretor. Para a análise da pesquisa foram feitas escaletas de decupagem para cada filme, que estão anexadas integralmente no final da dissertação. Nessas escaletas anotei qual a ação principal da sequência, duração, o que chamou atenção na montagem, como corte ou uma trilha.

3 <https://www.omelete.com.br/filmes/parceira-de-martin-scorsese-ha-50-anos-thelma-schoonmaker-fala-do-ritmo-e-das-cobrancas-do-diretor>

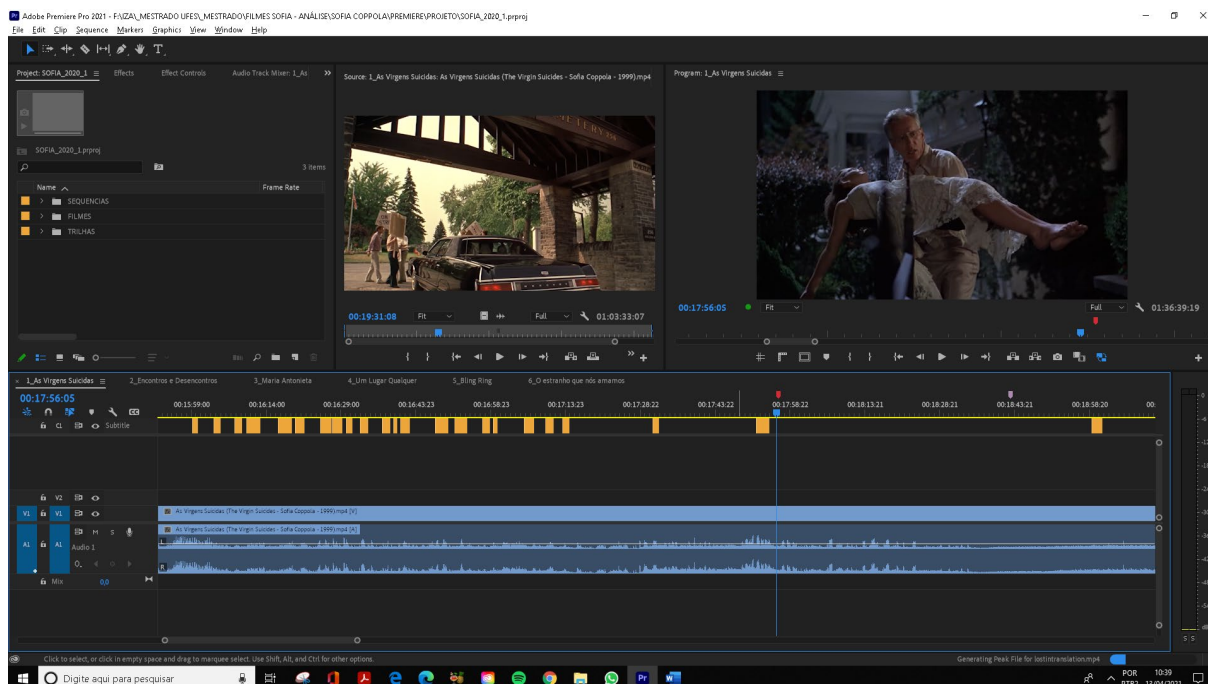


Figura 42 – Layout do Adobe Premiere, software de edição.

No software a organização é essencial para compreender a localização dos arquivos. Foram criadas pastas para auxiliar na busca, além de sequências (*timelines*) de cada filme e numeradas pela ordem de produção, ou seja, o primeiro filme da diretora recebeu o número um. O Premiere colaborou para a criação de escaletas (Anexo 1), em que foram anotadas as cenas, as ações das personagens, a minutagem das sequências, nome de música. Isto auxiliou na análise do filme como um todo. Um corpo único, mas repleto de detalhes.

Na *timeline* criei marcadores com objetivo de demarcar uma sequência importante como o exemplo das figuras abaixo, dos filmes *As virgens suicidas* e *Encontros e desencontros*:

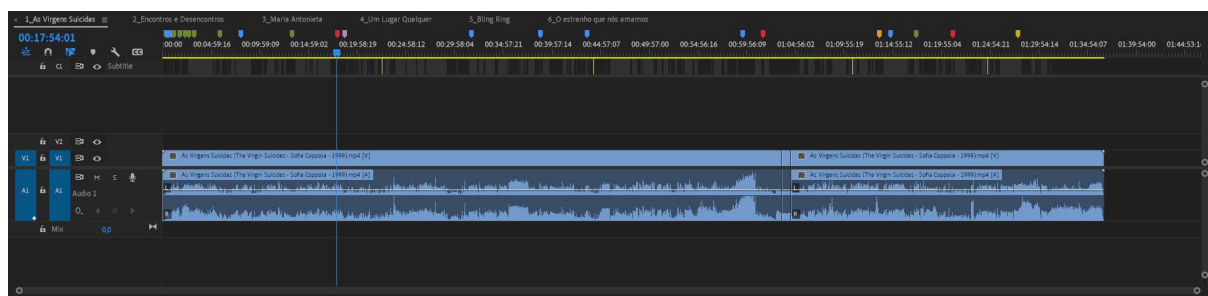


Figura 43 – *Timelines* ou conjunto de sequências do Adobe Premiere.

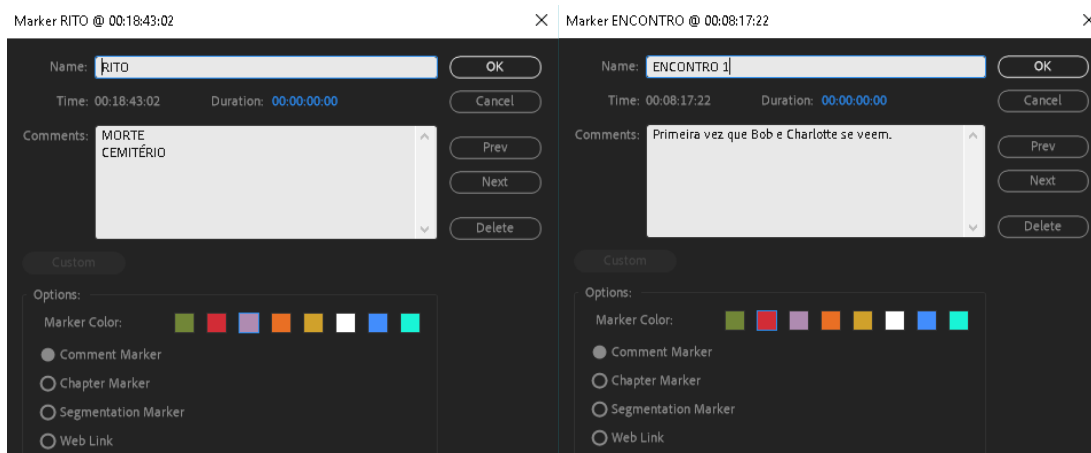


Figura 44 – Marcadores do Adobe Premiere.

Para analisar o ritmo do filme, na escaleta foi realizada a minutagem, para entender o tempo destinado para as principais sequências dos filmes e, no Adobe Premiere, foram utilizadas as ferramentas chamadas In e Out (entrada e saída). Exemplo da figura abaixo.

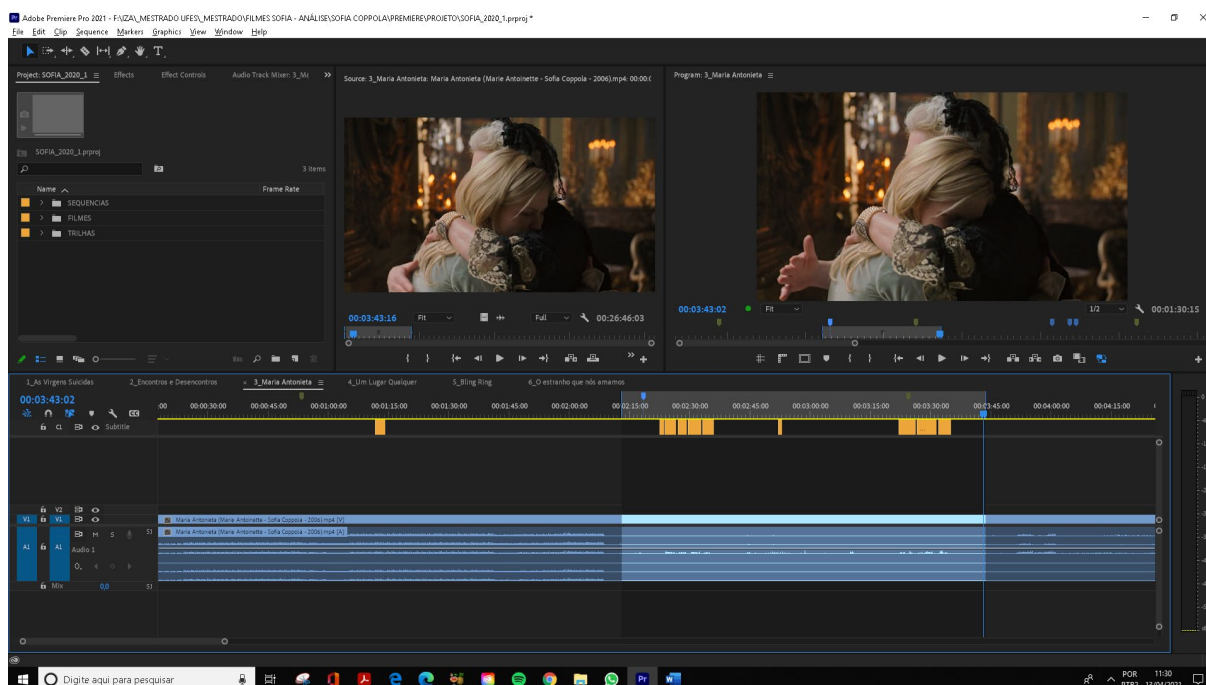


Figura 45 – In Out, entrada e saída, na sequência do Adobe Premiere.

A partir das explicações sobre as ferramentas de análise de montagem, vamos ao que foi observado durante a pesquisa.

Montagem é saber ler o roteiro, entender como isso vai proceder na etapa de edição, absorver as ideias do olhar do diretor, o que vai provocar no corpo sensório do espectador e montar.

É possível admitir que a sucessão dos planos de um filme é baseada no olhar ou no pensamento (numa palavra, na tensão mental, pois o olhar não é mais do que a exteriorização exploradora do pensamento) das personagens ou do espectador (MARTIN, 2005, p. 175).

Primeiramente, Sofia quase não utiliza efeitos especiais, em *As virgens suicidas* tem sobreposições longas, com o uso da fusão (efeito de passagem de tempo) na sequência em que o grupo de meninos lê o diário de Cecília.



Figura 46 - Sobreposição de imagens.

Como primeiro longa-metragem ela abusou bastante, o que é comum no início, porque é um recurso fácil, não elaborou uma sequência mais primorosa para mostrar o que aqueles meninos imaginam ao ler o diário. A utilização de fotos na montagem é algo comum. Em *As virgens suicidas*, na sequência que o grupo de meninos leem as mesmas revistas que as irmãs Lisbon, no tempo de 1 hora e 15 minutos. Já em *Bling Ring* há várias sequências que mostram a rede social da gangue – numa delas surge, aos 59 minutos, o rosto de Rebecca estampa a tela.

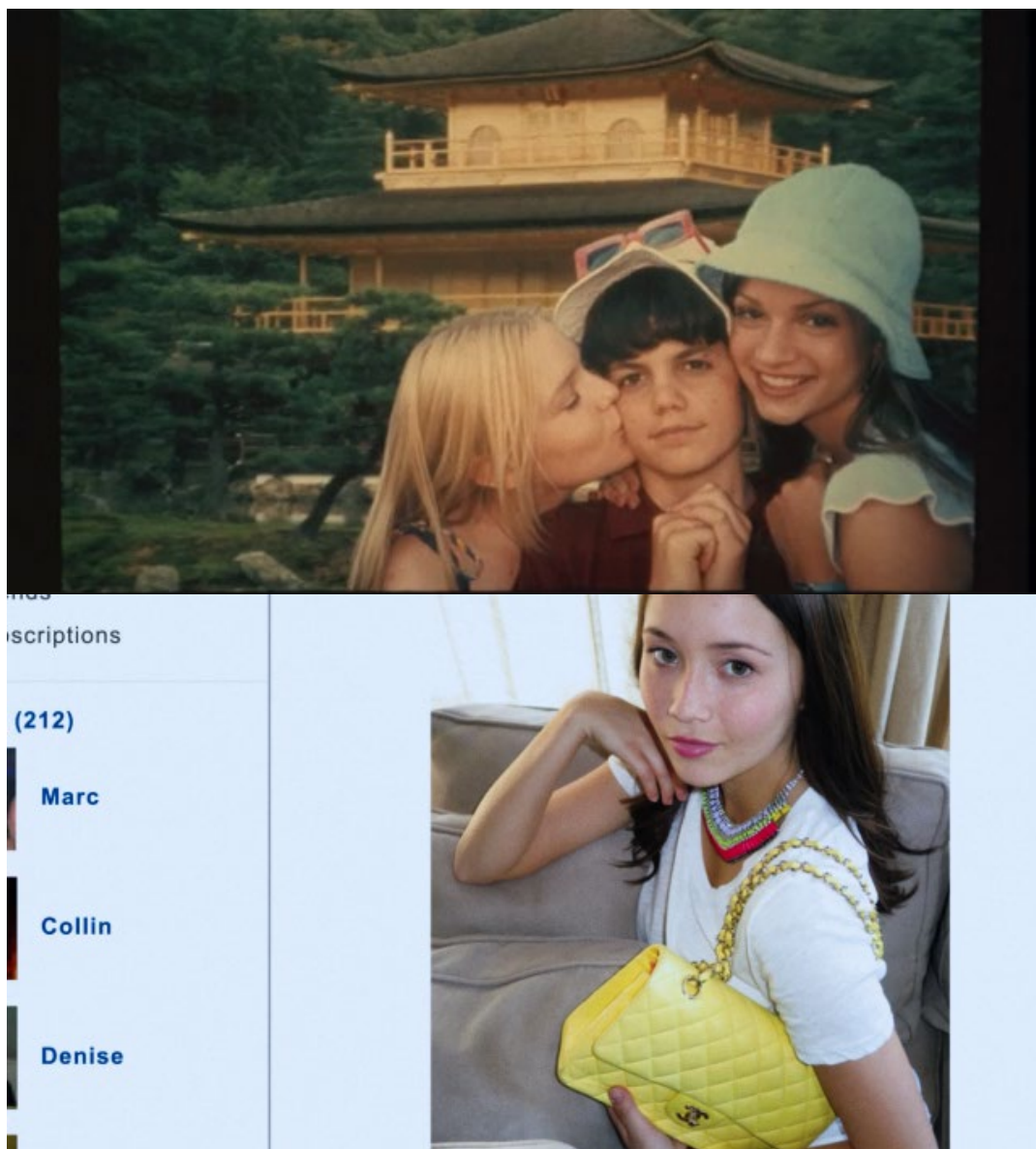


Figura 47 – Fotos em *As virgens suicidas* e *Bling Ring*.

A montagem em *As virgens suicidas* é uma montagem linear, tem começo, meio e fim. Inicia com a ambientalização, o local (um bairro pacato) e as personagens (a família Lisbon), depois o conflito (irmãs que sofrem repressão dos pais e sofrem) e o fim é trágico (a morte de todas). O ritmo é empregado pela duração dos planos e consequentemente das sequências. Nas principais, a duração média é de sete a oito minutos. A festa que a mãe prepara para Cecilia interagir com os meninos tem 7 minutos e 34 segundos. Tempo para as meninas gostarem do momento, menos a caçula, que no fim dessa sequência comete suicídio. Neste filme, são criadas muitas cenas de suspensão, o espectador fica suspenso, não sabe qual o destino, parece incerto, misterioso. Sobre o ritmo Martin escreve uma citação J. P. Chartier:

O que se chama ritmo cinematográfico não é, portanto, mais do que a apreensão das relações de tempo entre os planos, a coincidência entre a duração de cada plano e os movimentos de atenção que suscita e satisfaz. Não se trata de um ritmo temporal abstrato, mas de um ritmo da atenção (CHARTIER apud MARTIN, p. 187, 2005).

A doença que aflige a família Lisbon é apresentada de forma simbólica através dos salgueiros da rua que estão com um tipo de praga, ou seja, a planta está doente, assim como aquelas meninas. Durante o filme intercalam-se algumas cenas como o funcionário colocando a placa com aviso de remoção e as meninas impedindo o corte até o momento da retirada de um salgueiro que não tem mais solução.



Figura 48 – Doença nas árvores do bairro.

Em *Encontros e desencontros* basicamente a mesma estrutura de montagem, começo (os dois se conhecem), o meio (surge uma amizade ou um amor nasce) e o fim (uma despedida de um casal que se entendeu bem, mas não fica junto). O ritmo em termos de duração também se assemelha ao primeiro longa. Com algumas exceções, como a sequência que os dois aproveitam a noite de Tóquio, com *karaokê*. As sequências em que

Charlotte visita os templos são contemplativas e servem de respiro à trama, assim como a imagem clássica da janela, ou mesmo da banheira (figura 17 e 18).



Figura 49 – Cena que os dois cantam no *karaokê*.

Maria Antonieta, o filme mais longo da diretora, com pouco mais de duas horas de duração, “ganhou” seus minutos a mais na edição, sem dúvida, pela narrativa de uma figura histórica importante. Segue linear na montagem, com muitos artifícios de direção de arte como o famoso tênis, os figurinos e cenários luxuosos para retratar com certa fidelidade a época. Algumas sequências chamam a atenção pela edição mais ágil, muitos planos-detelhes (figura abaixo), no ritmo da música, uma duração dos planos mais curta – como na sequência que acontece aos 55 minutos, logo após o nascimento do sobrinho, num momento do filme em que Maria ainda não conseguia engravidar e a cobrança era cada dia maior. Um ritmo frenético de imagens de comida, sapatos, tudo que remete ao prazer de Maria. É como se fosse uma necessidade urgente, rápida para saciar aquela tristeza em não conseguir engravidar. É para disfarçar a solidão interna da personagem. Desconta-se esse sentimento e a frustração no consumo do luxo.



Figura 50 – Sequência de pratos e sapatos que dura 6 segundos.

Um lugar qualquer não foge à regra de montagem que Sofia trabalha. Linear, sem quebra-cabeça para o espectador montar, os filmes dela são para sentir e imergir nas histórias e nas personagens criadas. Nesse filme que o ator sente um vazio no mundo de sonhos que é Hollywood, emblemáticas a sequência inicial e a final. A do começo tem duração de 2 minutos e 23 segundos e do fim 2 minutos e 18 segundos. A primeira é um único plano fixo que mostra um carro luxuoso em alta velocidade, ele entra e sai de quadro, até que para, e sai Johnny Marco, o protagonista, que olha para a paisagem desértica – uma imagem bastante sugestiva. A sequência final tem mais cortes, mais paisagens (Johnny sai da cidade, do centro urbano, da movimentação de carros) até chegar na mesma paisagem desértica do início, ele também sai do carro e anda pela estrada sozinho – abandona o passado, segue em frente, com novos comportamentos e atitudes. O clima apresentado durante o filme é atmosférico e letárgico, no qual passa uma sensação de irreabilidade e desencaixe ao espectador. Aos 35 minutos, a cena em que se faz um molde do rosto de Johnny, a equipe faz o procedimento e, de repente ele fica sozinho, um zoom lentíssimo, o plano dura quase 1 minuto e meio, ouvimos a respiração de Johnny, ao fundo temos um ambiente bagunçado, porém característico do departamento de maquiagem ou efeitos visuais. É um silêncio que incomoda, que faz a gente sentir o que o ator sente, uma certa fobia. Esse recurso do zoom acontece em outra cena, em 1 hora e 14 minutos, Cleo e Johnny nas cadeiras envolta da piscina, os dois aproveitam juntos o sol, e o espectador sente aquele momento tranquilo e prazeroso pós banho de piscina.

É um filme que não tem muito corte, mas tem muitas sequências marcadas por locais diferentes, como o carro pela cidade, a pista de patinação, jogando videogame, na cozinha, o café da manhã, o pole dance, a viagem à Itália, o prêmio recebido, o hotel italiano, a piscina, os quartos de hotéis, as festas. É um ritmo desacelerado, poucos cortes, mas a vida de Johnny é movimentada com eventos da carreira e com a filha Cleo.



Figura 51 – Sequência inicial e final (os dois frames de cima) e a sequência do molde.

Bling Ring tem uma montagem linear, conta como a gangue se conheceu, como iniciaram os furtos nas mansões de famosos até o desfecho que cada um (prisão ou sentença mais leve, como voluntariado), porém surgem inserções de depoimentos dos integrantes que falam após serem descobertos pela polícia, é como se fosse um programa de televisão. É um adendo na trama para dar veracidade na história que é baseada num episódio real. Como acontece em *Maria Antonieta*, aqui também existem sequências com cortes mais rápidos, planos mais curtos, como, por exemplo, as da boate ou quando os personagens postam fotos na rede social.

Em 13 minutos a sequência mostra Marc e Becca no primeiro roubo, a casa era de um conhecido do jovem. A movimentação dos atores é fundamental para criar o clima de preocupação de serem pegos em flagrante, essa sensação vem do personagem masculino, que está aflito com a situação, porém Becca muito tranquila, como se não estivesse fazendo nada de errado. Em 27 minutos, ocorre o segundo roubo na casa de Paris Hilton, o primeiro foi apenas Marc e Becca, mas agora a gangue está formada, Becca apresenta o local para o restante, as meninas enlouquecidas com os inúmeros sapatos, a câmera está apenas como mais um integrante. Sem julgamentos. Marc nessa sequência está mais tranquilo, menos receoso. A montagem dessa sequência mostra os jovens sem preocupação nenhuma,

apenas um divertimento furtar as casas de famosos, aproveitam cada luxo mais íntimo da mansão.

A cena que Marc está no quarto e usa uma droga em um cachimbo, a imagem em preto e branco, com ângulo mais baixo, aparenta ser de webcam. Sem cortes. Um jovem que quer ser aceito, despojado, ele dança em frente à câmera. Um corte para voltar ao colorido do filme, Marc escolhe suas roupas modernas. O uso do *slowmotion* tenta enaltecer momentos da gangue, enaltecer momentos para aqueles jovens: aos 50 minutos, na boate, temos uma sequência dos jovens em câmera lenta, como se fossem famosos, mas uma trilha que destoa, que aponta as consequências dos atos. Logo em seguida, em 52 minutos, o slow funciona no plano conjunto do grupo andando na rua, como heróis, como pessoas importantes. Sofia utiliza bastante esse recurso importante para a narrativa: cresce a trama, cresce o filme.

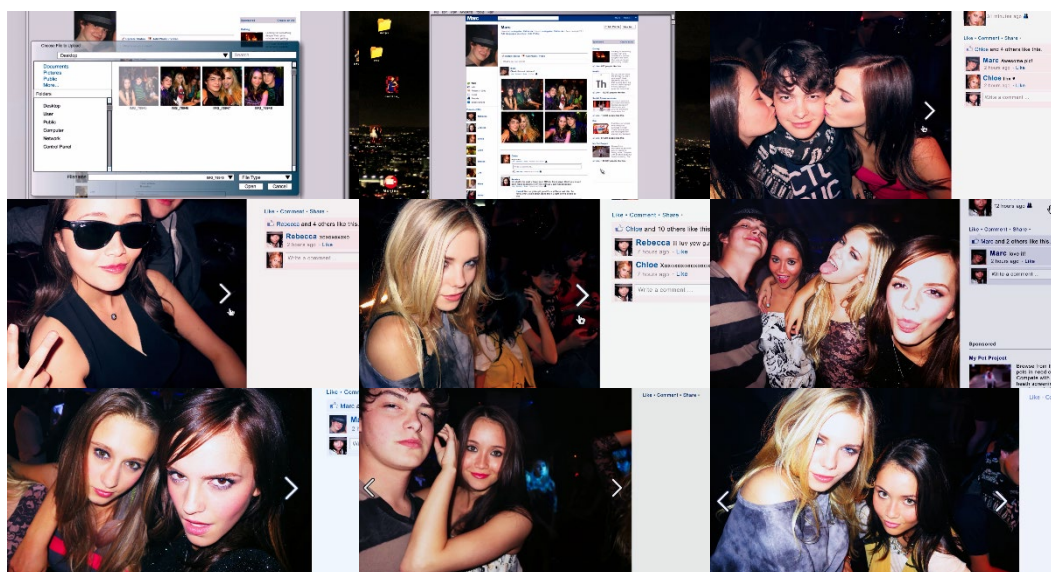


Figura 52 – Sequência de fotos que Marc posta em rede social dura 6 segundos.

O estranho que nós amamos com sua montagem linear conta a história de um soldado ferido que é resgatado por uma menina que vive em um internato, depois passa a ter comportamentos estranhos na casa (conflitos surgem com aquele homem que provocou sentimentos) até o desfecho (a morte). Assim como acontece em *Um lugar qualquer*, aqui também vamos comentar a sequência inicial e a sequência final. Sofia traz na primeira sequência a garota que colhe cogumelos na floresta, encontra o soldado ferido e o leva para o internato, a duração tem 5 minutos 18 segundos. Na última, o encerramento do filme, juntei duas sequências, a do jantar e o preparo do corpo, duração de 11 minutos e 34 segundos, que consiste em uma encenação para o cabo comer o cogumelo que tem veneno (ideia da menina do início) e como aquelas mulheres preparam o corpo para entregar as autoridades.



Figura 53 – Sequência inicial e sequência final do filme *O estranho que nós amamos*.

O ritmo dessa obra faz jus a um filme de época, no qual tudo passa de forma lenta, gradativa, sem a pressa da modernidade, das máquinas e tecnologias. Cenas cotidianas e suas ações no seu tempo, como na cena que as meninas limpam o quintal, na cozinha, na mesa de jantar. Os corpos são mais contidos, movimentos delicados. A montagem se difere de *Maria Antonieta*, outro filme de época de Sofia, pois não temos o uso de trilhas sonoras pop, rock e indie, nem sequências com cortes rápidos, planos de duração curta ou uma edição mais ágil.

O cotidiano dessas mulheres e meninas do internato, por mais que estejam enclausuradas dentro da propriedade em decorrência da guerra, é o oposto em *As virgens suicidas*, porque as irmãs Lisbon, quando são enclausuradas pelos pais, passam o tempo dentro de casa, com exceção de Lux, que se revolta e utiliza sua rebeldia sexual. As irmãs não têm respiro, enquanto na montagem de *O estranho que nós amamos* existe uma delimitação geográfica para as meninas fora da propriedade. Ou seja, temos imagens mais contemplativas, cenas externas que mostram o lugar bucólico, solitário do internato, o que representa de forma imagética a própria aura simbólica da instituição.

A sequência entre John e Alicia é o estopim na trama e dura em média 4 minutos. Edwina combinou com John dos dois saírem daquele lugar juntos. Ela se prepara para ter uma noite com ele, porém Alicia está na cama com o suposto amor da professora. O cabo tenta explicar, eles discutem. Edwina o empurra e ele cai da escada. Martha chega e confere o estado de John. A dona do internato decide amputar a perna e pede o livro de anatomia, corta para cena das mulheres na parte externa enterrando o membro de John. Tudo em um tom sombrio, iluminação baixa. A montagem deixa a narrativa suspensa.

Os grandes planos e planos conjuntos dos afazeres domésticos mostram a solidão presente nas personagens e no próprio lugar. A duração média desses planos exhibe a ação exata, como na cena que Edwina faz ajustes de costura na varanda do internato.

A montagem dos filmes de Sofia colabora para mostrar que a solidão possui diversas dimensões ou acepções. Considera-se como condição de descoberta, de encontro; como espaço fecundo, uma espécie de choco, que faz gerar autoconhecimento, realização, vida. Ou, de forma mais singela, como um deserto lindo, muito lindo, exatamente porque esconde um poço em algum lugar. É a solidão de que fala a antropologia filosófica. A solidão que só é ponto de chegada e permanência, quando se faz ponto de partida.

A melancolia provocada pela solidão quase nunca é uma escolha aleatória, mas sim uma resposta ao espírito de nossos tempos, correspondente à desilusão ou não realização dos ideais capitalistas.

Coppola tenta retratar, insistentemente, a melancolia experimentada pelas suas personagens, estejam elas sozinhas ou acompanhadas, sempre em busca de preencher um vazio existencial comum ao ser humano moderno, o que o impossibilita de olhar para si mesmo como ele realmente é.

Sofia Coppola com uma montagem linear, delicada na escolha dos planos e na duração deles, intensifica a característica dessas personagens tão solitárias e melancólicas. O ritmo da edição não é frenético, tem exceção é claro. O ritmo é constante, busca por uma suspensão, imprimida com as expressões dos atores, diálogos que dizem nas entrelinhas, as não ações, os respiros, as personagens que olham para uma paisagem, que estão à procura de respostas internas, que nem nós espectadores conseguimos definir tão bem.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Baseada nas informações e análises dispostas no presente trabalho, nota-se que a Sofia Coppola realiza um trabalho meticuloso, cheio de pormenores que enriquecem suas criações. A experiência de vida da cineasta é um possível fator que contribui com a sua arte, no sentido de conseguir expressar a solidão em locais que dificultam a intimidade e o reconhecimento das suas personagens.

Fugir do que seria o tradicional, Coppola atrela motivações e fatores externos à questionamentos internos, ao trazer possíveis justificativas para a sensação de não-pertencimento e solidão melancólica de suas protagonistas. “Para o melancólico, não há alegria que dure, nem felicidade plena, mesmo a serenidade vem suave dolorosa” (LOPES, p. 60-61). Sofia utiliza o silêncio, paleta de cores e de música para construir o imagético sonoro que busca passar. Além de recursos como o enquadramento, a iluminação, o jogo cênico.

As palavras presentes nos diálogos, a trilha sonora e os ruídos do filme, bem como os silêncios, formam um todo inseparável com a imagem. Esta última é transformada graças aos referidos componentes. As palavras e os silêncios promover um maior efeito da imagem. A música, por sua vez, não é um adorno justaposto à cena, mas deve ser a ela incorporada. Não é uma mera representação dos sentimentos ou pensamentos dos personagens, mas um artefato que “torna, enfim, fisicamente sensível o ritmo interno da imagem” (MERLEAU-PONTY, 1996, p. 72).

Um exemplo da aplicação dessas ferramentas que reforçam a solidão das personagens é aparente em *As virgens suicidas*, quando há uma sequência em que as garotas, confinadas em seu quarto, trocam telefonemas com os rapazes da casa vizinha sem nada dizer: os dois grupos apenas discam o número e colocam o fone para captar a canção que toca na vitrola, sempre com uma letra que tem algo a ver com o que gostariam de dizer. Neste filme, a trilha sonora ficou a cargo da dupla francesa Air, conhecida por conseguir criar um clima etéreo em suas 16 canções, resultando em uma atmosfera bastante adequada ao estilo da diretora — tão adequada, que o Air aparece na trilha do filme seguinte de Sofia Coppola, *Encontros e desencontros*.

O cuidado da cineasta com a escolha das canções que devem entrar nos seus filmes fez dos álbuns das trilhas sonoras de *As virgens suicidas*, *Encontros e desencontros* e, em especial, *Maria Antonieta* produtos muito bem-recebidos por público e crítica. Essa característica musical é marcante. Sofia tem apreço forte por esse departamento,

completamente cuidadosa, inteligente nas escolhas das músicas e uma decupagem sonora que sempre chama a atenção do público e da crítica.

As “marcas cinematográficas” como as mulheres no umbral da janela e em trânsito através de janelas, ou questões mais técnicas e específicas como a iluminação, as cores fortes, o neon e os contrastes luz-sombra, ou os planos - extensos com câmera fixa - e parcimônia nos diálogos, que lembram Yasujiro Ozu, chamam a atenção sobre a intenção estética. Evoca-se aqui um diretor que soube retratar de forma intensa a solidão feminina no Japão de seu tempo, assim como Sofia nos preenche de narrativas com essa temática. Em *Era Uma Vez em Tóquio*, Setsuko Hara interpreta a nora do casal de idosos, faz os seus afazeres domésticos, cuida dos filhos e vemos aquela casa a partir de uma câmera fixa e em ângulo baixo, parece um labirinto, com enquadramento emoldurado para guiar o olhar do espectador, no ritmo de uma montagem mais densa, mais lenta, sem muitos cortes.

Assim como Sofia Coppola e Ozu, com o uso de planos mais longos, montagem em ritmo lento, pessoalmente abarco essas concepções durante todo o processo de pesquisa da dissertação. Longo, às vezes, confuso, às vezes, doloroso, repleto de sensações corpóreas que atravessaram o meu corpo feminino e branco privilegiado. Vejo o período semelhante a feitura de uma obra fílmica, não digo que este documento seja uma obra, apenas o caminho. Assim como fazer um filme leva-se um tempo considerado, uma pesquisa precisa de uma mastigação lenta para obter uma boa digestão.

A pesquisa dá embasamento para filmes, o cinema ganha com a contribuição das diversas áreas do conhecimento, cinema é um lugar praticado. E assim começamos a detalhar a espinha dorsal, a esmiuçar cada célula que mexe com o corpo analisante e constrói-se outro corpo, este corrobora nas minhas práticas profissionais como montadora, como artista do audiovisual. Traz conhecimento e maior apuramento da arte como um corpo plural, vivo e mutável. Isso é vida. O que faz a gente acordar diariamente para tentar transformar as nossas práticas culturais, cotidianas em lugares, espaços, territórios com convivência prazerosa, repleta de mudanças constantes e aprendizados.

O objetivo da pesquisa em analisar como as imagens da solidão melancólica são produzidas e seus elementos complementares na obra cinematográfica de Sofia Coppola e a ênfase para um olhar voltado para o universo feminino foi cumprido ao longo da dissertação. Mostramos os diversos significados que a solidão tem, são muitas as solidões. Aquelas que no fim são positivas, o que transforma o eu interior em algo maior e pleno, mas têm aquelas que derrubam o ser humano e o levam ao fundo, sem perspectivas, perdido, triste, sem sentido. As personagens sofinianas estão presentes na tela e no nosso cotidiano, as irmãs Lisbon são tão vivas atualmente: quantas mulheres são reprimidas por seus

companheiros, pais, sociedade? Quem não conhece um amigo que é está no auge da carreira, mas insatisfeito, desiludido, cansado, melancólico, que não sabe exatamente para onde quer ir, é a Charlotte, o Johnny, o Bob. Estamos presos em uma pandemia, estamos em um filme de Sofia Coppola.

O conceito de solidão com a sua complexidade existente transformou a pesquisa em algo mais consistente e trouxemos como esse sentimento percorre a linguagem cinematográfica da cineasta, seja na montagem, com as imagens de respiro e reflexão de determinada personagem, trilha sonora caracterizada e densa, além da iluminação pontual e precisa, os elementos unidos deram força para as imagens de solidão melancólica nas obras de Sofia. E conseguimos contemplar o crescimento artístico, desde *As virgens suicidas* até *O estranho que nós amamos*.

Coppola, sem dúvida, tem uma filmografia linear, densa e crescente. Um cinema autoral, capaz de atravessar nossos corpos, provocar o nosso sensorio de forma intensa para aqueles que conseguem entrar nas tramas desenvolvidas pela cineasta.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABBAGNAMO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

ALMEIDA, Rosângela da Silva. **A solidão intimista na cidade mundial**: uma análise da experiência da migração. Tese de Doutorado. Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2003.

ANDREW, James D. **As principais teorias do cinema: uma introdução**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2002.

ARENDT, Hannah. **Sobre a natureza do totalitarismo**: uma tentativa de compreensão. In: _____. **Compreender: formação, exílio e totalitarismo; ensaios (1930-1954)**. Ed. Companhia das Letras, 2008.

AUGÉ, Marc. **Não-lugares**: introdução a uma antropologia da supermodernidade. Trad. Maria Lúcia Pereira. Campinas: Papirus, 1994

AUMONT, Jacques e MARIE, Michel. **A análise do filme**. Lisboa: Texto e Grafia, 2010.

BACCEGA, Maria Aparecida (Org.). **Comunicação e culturas do consumo**. São Paulo: Atlas, 2008.

BARBOSA, André Antônio. **Nostalgia e melancolia nos cinemas de Philippe Garrel e Sofia Coppola**. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2013.

BACHELARD, Gaston. **A formação do espírito científico**: contribuição para uma psicanálise do conhecimento. Rio de Janeiro: Contraponto, 2005.

BARROS, Telma. **Solidão, Desamparo e Criatividade**. *Psicanálise* v. 9, n. 1, p.265-282, 2007.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade Líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2001.

BENTO, Gibran da Rocha. **“O espectador e os efeitos da experiência cinematográfica”**. In: *Ciências e cognição*, vol.13, n.2. Rio de Janeiro: OCC/ICO/NuDCEN, 2008.

BLANCHOT, Maurice. **A fala cotidiana**. In: _____. **A conversa infinita 2: a experiência limite**. São Paulo: Escuta, 2007.

BONDÍA, Jorge Larrosa. **Notas sobre experiência e o saber de experiência**. *Revista Brasileira de Educação* [online], nº 19. 2002.

BURNETT, Ron. **Cultures of Vision** – images, media and the imaginary. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press. 1995.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Consumidores e Cidadãos: conflitos multiculturais da globalização**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1997.

CARRIERE, Jean-Claude. **A linguagem secreta do cinema**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: artes de fazer**. Petrópolis: Vozes, 1994.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer**. Petrópolis: Vozes, 2012.

CHION, Michel. **A Audiovisão**. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2011.

CODATO, Henrique. **O corpo e a voz no cinema contemporâneo: reflexões sobre o filme Ela** (Her, 2013), de Spike Jonze. 2016 | v. 43 | nº 46 | significação, p. 123.

COIMBRA, K. E. R.; SARAIVA, L. A. S. **Territorialidade em uma organização-cidade: o Movimento Quarteirão do Soul**. Gestão & Regionalidade, v. 29, n. 86, p. 34-46, 2013.

CONTRERAS, Carolina Andrea Díaz. **Personagens femininas na filmografia de Sofia Coppola: representações e identidade no cinema contemporâneo**. Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Comunicação Social da PUCRS, Porto Alegre, 2009.

COSTA E FONSECA, Ana Carolina da; EFROM, Cora; SANTOS, Isabella Moreira dos Santos. **Cinema, ética e saúde: Volume 2 - Direitos Humanos**. Obra de autoria coletiva. Porto Alegre: Bestiário, 2014.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. **O Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia**. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

DORNELAS, Kirlla Cristhine Almeida. **Um olhar sobre a solidão feminina e os relacionamentos interpessoais nas histórias de brasileiras e mexicanas**. Tese de Doutorado, Programa de Pós-Graduação em Psicologia. Universidade Federal do Espírito Santo. 2010.

DOUGLAS, Mary; ISHERWOOD, Baron. **O mundo dos bens: para uma antropologia do consumo**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

DOURADO, Patrícia. **A Construção de uma jornada intimista - Entre autoria e colaboração, o processo criativo da direção de arte em Maria Antonieta de Sofia**

Coppola. Dissertação (Mestrado em Comunicação de Semiótica) - Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica. PUC-SP, São Paulo, 2013.

FERRAZ, Kátia D'Armas. **A solidão do sujeito contemporâneo: um olhar clínico.** Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Universidade Luterana do Brasil, como requisito parcial para a obtenção do grau de psicólogo, Gravataí, 2006.

FLÔRES, Virginia. **O Cinema. Uma Arte Sonora.** São Paulo: Annablume, 2013.

FREUD, Sigmund. **Luto e melancolia.** Trad. Marilene Carone. Cosac & Naify. 2011.

GERHARDT, Tatiana Engel; SILVEIRA, Denise Tolfo (orgs.). **Métodos de pesquisa.** Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2009.

GOMES, Wilson. **La poética del cine y la cuestión del metodo en el análisis filmico.** Revista Significação (UTP), Curitiba, v. 21, n. 1, 2004.

HAMBURGER, Vera. **Arte em cena: a direção de arte no cinema brasileiro.** São Paulo: Senac, 2014.

HAESBAERT, Rogério. **O mito da desterritorialização: do “fim dos territórios” à multiterritorialidade.** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

HAESBAERT, Rogério. **Territórios alternativos.** Contexto, 2013.

HELLER, Agnes. **O homem do Renascimento.** Lisboa: Editorial Presença, 1982.

JO SALES, Nancy. **Bling Ring - A Gangue de Hollywood.** Intrínseca, 2009.

KLEIN, Melanie. **O sentimento de solidão.** Rio de Janeiro: Imago, 1975.

LAGARDE Y DE LOS RIOS, Marcela. **Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas.** 5. ed. México, D.F.: Siglo XXI, UNAM, 2014.

LESTINGE, Sandra Regina. **Olhares de educadores ambientais para estudo do meio e pertencimento.** 2004. Dissertação (Doutorado em Recursos Florestais). Escola Superior de Agricultura “Luiz de Queiroz”, Universidade de São Paulo, Piracicaba.

LÉVINAS, Emmanuel. **Ética e infinito.** Lisboa: Ed. 70 Ltda, 1982.

LIPOVETSKY, Gilles; CHARLES, Sébastien. **Os tempos hipermodernos.** São Paulo: Barcarolla, 2011.

LOPES, Denilson. **Nós os mortos:** melancolia e neo-barroco. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999.

MANSUR, Luci Helena Baraldo. **Solitude:** Virando a solidão pelo avesso. Psicanálise e cultura, São Paulo, 2008.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica.** Trad. Lauro Antonio e Maria Eduarda Colares. Lisboa: Dinalivro, 2005.

MARTINS, André Reis. **A luz no cinema.** Dissertação (Mestrado). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2004.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção.** Trad. Carlos Alberto R. de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

MIMURA, Verusk Arruda. **Análise Fílmica:** Internalização, Diversidade e Identidade. In: Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste – São Paulo - SP – 12 a 14 de maio de 2011.

MIRANDA, Moema da Silva de. **Construção de Espaços no Cinema:** Os não-lugares nos filmes de Sofia Coppola. Monografia apresentada na Universidade de Brasília, 2014.

MOMBELLI, Neli Fabiane; TOMAIM, Cássio dos Santos. **Análise fílmica de documentários:** apontamentos metodológicos. Revista do Programa de Pós-graduação em Comunicação Universidade Federal de Juiz de Fora, Vol.8, nº2, dezembro 2014.

MOREIRA, Tiago de Almeida. **A dimensão espacial nos filmes.** Revista de Geografia (UFPE) V. 28, No. 2, 2011.

NASCIMENTO, Rafael Baioni. **Solidão e Formação, Solidão da Formação:** Reflexões teóricas sobre a possibilidade desprezada pela Psicologia. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Psicologia - Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

OLIVEIRA, Deise; GOMES, Lucy; OLIVEIRA, Rodrigo. **Prevalência de depressão em idosos que frequentam centros de convivência.** Revista Saúde Pública, 40(4), 734-736, 2006.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **As formas do silêncio:** no movimento dos sentidos. 6. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

PINHEIRO, Ângela de Alencar Araripe; TAMAYO, Alvaro. **Conceituação e definição de solidão**. Revista de Psicologia, Fortaleza, v. 2, n.1, 1984.

QUEIROZ FILHO, Antonio Carlos. **Separação e mistura**: alusões utópicas e imaginação espacial no filme A Vila. Rua (UNICAMP), v. 2, 2011.

RAFFESTIN, Claude. **Por uma Geografia do poder**. São Paulo: Ática, 1993.

ROCHA, Everardo. **Os bens como cultura**: Mary Douglas e a antropologia do consumo. In: DOUGLAS, Mary; ISHERWOOD, Baron. O mundo dos bens: para uma antropologia do consumo. Rio de Janeiro: UFRJ, 2004 (p.119-147).

SANTOS, Milton. **Por uma Geografia Nova**: Da Crítica da Geografia a uma Geografia Crítica. 6ª ed. São Paulo: Edusp, 2004 [1978].

SANTOS, MILTON; SILVEIRA, Maria Laura. **O Brasil**: Território e sociedade no início do século XXI. Rio de Janeiro: Record, 2001.

SAQUET, Marco Aurélio. **Por uma geografia das territorialidades e temporalidades**. Rio de Janeiro: Ed. Consequência, 2015.

SCILAR, Moacyr. **O nascimento da melancolia**. São Paulo: Psicanálise e Cultura, 2008.

SHAVIRO, Steven. **The Cinematic Body**. Minneapolis: University of Minnesota Press. 1993.

SILVA, André Eduardo Ribeiro da. **Territorialidades e redes da migração maranhense nos canaviais paulistas**. Tese (doutorado em Geografia Humana) – Departamento de Geografia RECSA, v.6, n.2, jul/dez, 2017, Faculdade FISUL, Garibaldi, RS, Brasil da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2012.

SOBCHACK, Vivian. **The address of the eye**: A phenomenology of film experience. Princeton, NJ: Princeton. University Press. 1992.

SODRÉ, Muniz. **As estratégias sensíveis**: afeto, mídia e política. Rio de Janeiro: Vozes, 2006.

SOUZA, Mauricio Rodrigues. **Inquietantes Traslados**: uma leitura psicanalítica do filme Encontros e desencontros. Psicologia em Estudo, Maringá, v. 17, n. 4 p. 587-595, out./dez. 2012.

TEIXEIRA, Marcus do Rio. **O humor e a delicadeza**. Salvador: Revista Cógito, n. 10, p. 40-45, Outubro, 2009.

VANOYE, Francis; GOLLOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Trad.: Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1994.

VIEGAS, Glaucia Cristine Ferreira Santos. **Dinâmica urbana e pichação**: entre preto fosco e tons de concreto há quem prefira outras cores. Dissertação de Mestrado. UFMG. Belo Horizonte. 2014.

VIEIRA JR, Erly Milton. **“Sensorialidades Queer no cinema contemporâneo: precariedade e intimidade como formas de resistência”**. Contemporanea (UFBA. ONLINE), v. 16, p. 168-182, 2018.

ZANETTI, Daniela; RAMOS, Natália. **Ficção e rastros documentais**: cotidiano, espaço e território no cinema de Miguel Gomes. Significação, São Paulo, v. 44, n. 47, p. 90-113, jan-jun. 2017 | 97.

REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS

As virgens suicidas (The virgin suicides, Sofia Coppola – 1999, 97 minutos).

Encontros e desencontros (Lost in translation, Sofia Coppola, 2003, 102 minutos).

Maria Antonieta (Marie Antoinette, Sofia Coppola, 2006, 123 minutos).

Um lugar qualquer (Somewhere, Sofia Coppola, 2010, 97 minutos).

Bling Ring - A gangue de Hollywood (The Bling Ring, Sofia Coppola, 2013, 90 minutos).

O estranho que nós amamos (The Beguiled, Sofia Coppola, 2017, 93 minutos).

ANEXOS

1. AS VIRGENS SUICIDAS (THE VIRGIN SUICIDES - 1999)

Plano de abertura (7s)

Plano médio de Lux chupando picolé - pouca profundidade de campo – uma rua de bairro sossegado, carros antigos – Lux sai de quadro

Seq1 – Ambientalização bairro (34s)

imagens do bairro (mulher rega plantas do jardim, homens colocam aviso de remoção na árvore, criança brinca de basquete enquanto pai faz churrasco na garagem – ao som constante de uma sirene de ambulância)

Seq2 – Banheira Cecilia (39s)

Seq3 - Cecilia hospital (21s)

Diálogo entre médico e Cecilia:

M: O que você faz aqui, querida? Nem sequer tem idade para saber como a vida pode ser má.

C: Obviamente doutor, que você nunca foi uma garota de 13 anos.

Seq4 - Créditos título do filme (34s) – sobreposição com uma imagem de Lux (que pisca o olhar) - provocativo

Seq5 - Pós tentativa de suicídio de Cecilia (2m24s)

Garotos apresentam as irmãs Lisbon, comentam sobre o suicídio, vizinhas falam da culpa dos pais, do puritanismo e tal.

Seq6 – Teoria que a culpa é de Dominic Palazzolo (58s)

O menino que começou a usar óculos de sol antes de todo mundo.

Seq7 – Psiquiatra (1m45s)

Psiquiatra mostra imagens para Cecilia e diz aos pais que o ato foi um grito pedindo ajuda e sugere que ela tenha convivência com meninos da idade dela, fora do ambiente escolar. Termina com os pais dentro do carro indo pra casa.

OBS.: tom azulado; postura de Cecilia de afastamento – de não querer aquilo ali.

Seq8 – Jantar Peter (3m25s)

Sr Lisbon chamou o aluno exemplar para jantar. A mãe pede para Lux colocar o casaco. Peter é assediado pelas meninas – passam os pés nas pernas dele. Ele vai ao banheiro e futeuca tudo, cheira o batom, imagina Lux. Ele sai corrido da casa.

Seq9 – Festa Cecilia (7m34s)

Inicia fora de casa com as meninas no quintal vendo o amolador. Os meninos recebem e abrem o convite da festa. Sr. Lisbon coloca balões na casa, meninas se arruma, meninos chegam arrumados e são recebidos pela Sra. Lisbon, meninas e meninos interagem, Sr.

Lisbon explica e mostra um aeromodelo para alguns meninos, Joe chega e meninos interagem com ele, Cecilia se sente incomodada e pede para sair da festa, a mãe diz que a festa era pra ela, mas que ela pode ir para o quarto. Meninos brincam de cara e coroa com Joe. Escutamos um barulho, a mãe corre, depois todos vão até a entrada da casa, Cecilia se jogou e caiu nas grades do quintal. Mãe tenta proteger as outras de olharem para a irmã morta. O pai segura Cecilia nos braços, mas nada adianta.

OBS.: no porão (lugar claustrofóbico), Cecilia sempre cabisbaixa (5:21; 2:14) e plano que as irmãs estão em primeiro plano e ela ao fundo de cabeça baixa; quando os meninos brincam com o menino Joe que acabou de chegar, Cecília é a única que não ri, não brinca e logo sai da conversa, pede pra mãe ir pro quarto; Cecilia ao subir a escada para o quarto parece que seu corpo se arrasta, parece ser um peso. A música não-diegética para antes de acontecer o suicídio de Cecilia – como um aviso, escutamos a voz do pai gritar o nome da menina.

Seq10 - Cemitério (1m10s)

Chegam com o carro mas tem uma greve, o pai sai do carro e eles deixam passar.

Seq11 – Padre Moody (3m7s)

O Padre tenta conversar com Sr. Lisbon, mas ele não quer conversa, disfarça com o jogo que passa na TV. Vai ao quarto das meninas e perguntam se querem conversar, elas não respondem. Vai ao quarto da mãe e diz que registrou a morte como acidente e ela agradece ao balançar a cabeça.

Seq12 – Retirada da grade (1m4s)

A grade tão enraizada que foi necessário um carro para retirá-la.

Seq13 – Meninos leem diário de Cecilia (2m58)

Leem alguns trechos. Um diz que como pode escrever tantas páginas sobre árvores doentes? Eles tentam imaginar a vida delas. “E assim começamos a conhecer as suas vidas guardando memórias de tempos que não tínhamos passado. Sentimos a prisão de ser uma garota, a forma como isso tornava a mente ativa e sonhadora, e como finalmente se sabia que cores combinavam.” “Sabíamos que sabiam tudo sobre nós, e que nós jamais poderíamos compreendê-las.”

Seq14 – Jornalista – TV - suicídio adolescentes (2m21s)

As meninas atendem e são gentis. A mãe chega e acaba a conversa. Reportagem da televisão sobre o caso e outros casos, famílias vizinhas assistem. O caso da TV de Rannie, estudante, chama a atenção, ela diz que fez uma torta e colocou veneno, ela comeria, mas quem comeu foi a avó, que comeu três pedaços. MOMENTO IRONIA. Imagem da Sra. Lisbon enxugando pratos enquanto alguém fala ao telefone que tem pena da mãe.

Seq15 – Fantasma Cecilia (2m2s)

Pai vê Cecilia no quarto. Menino sonha com ela e Cecilia diz que ele ronca alto. O outro menino vê Cecilia em cima da árvore.

Seq16 – Volta escola (3m42s)

Todos comentam sobre as meninas, as pessoas com medo de falar sobre o assunto, elas vão ao banheiro para desabafar, meninos falam de Lux com outros meninos, os meninos que “ficaram” com Lux falam para a câmera (depoimento).

Seq17 – Trip Fontaine (3m45s)

O bonitão da escola, o que pega todas as garotas, que fazem os trabalhos para ele. Trip conhece Lux depois de entrar na sala dela para fugir do Sr. Woodhouse. Depoimento de Trip adulto – parece uma clínica de reabilitação - dizendo que Lux a deixava doido. Trip tenta conquistar Lux, mas ela não dá muita bola.

Seq18 – Trip com os pais (55s)

Trip recebe conselhos dos pais.

Seq19 – Trip convida Lux – sala de projeção (2m12s)

Diz que vai na casa dela no domingo ver TV e depois ela a convida para sair.

Seq20 – Trip na casa dos Lisbon (3m54s)

A família reunida vendo TV (NAT GEO). Pouca interação. Lux coloca os pés na mesa para seduzir Trip, mas a mãe a repreende. Leão na TV lutam entre si. Pai dorme no sofá. A mãe diz que está tarde. Trip vai embora. Dentro do carro, Lux aparece e eles se beijam.

Seq21 – Trip e Sr. Lisbon (Baile anual) (2m10s)

Trip pede para levar Lux ao baile, mas Sr. Lisbon diz que não será possível ela ir sozinha com ele, ao menos que as irmãs vão juntas. Trip diz que vai arrumar mais três meninos. Sr. Lisbon diz que vai ver com a esposa.

Seq22 – Sr. Lisbon fala do baile para a mulher e as meninas (32s)

Ele anuncia, as meninas ficam felizes e a mãe diz que vai discutir com o pai delas mais tarde.

Seq23 – Na escola, Sr. Lisbon aprova a ida das meninas ao baile (28s)**Seq24 – Trip futebol (29s)**

Trip tenta reunir os meninos.

Seq25 – Sr. Lisbon diz para as meninas sobre o baile (16s)

Lux a mais feliz. As outras nem tanto, porque elas não escolheram os meninos, ou seja, eles vão escolhê-las.

Seq26 – Escolha dos vestidos (10s)**Seq27 - Arrumação para o baile (3m37s)**

O pai fotografa as meninas. Os meninos chegam de carro. A Sra. Lisbon recebe os meninos. Sr. Lisbon desce e está todo animado e sai para o baile. Meninas descem e eles colocam o arranjo em cada uma. Eles saem. E mãe com cara de preocupada.

Seq28 – Carro até o baile (1m21s)

Conversam. E com o carro parado fumam maconha.

Seq29 – Baile (5m52s)

Eles se divertem. Lux e Trip são escolhidos a rainha e o rei do baile.

Seq30 – Trip e Lux campo de futebol – transa (5m19s)

Trip convence Lux de dar uma volta e vão para o campo de futebol. O restante do grupo dentro do carro à espera dos dois, e acham eu eles poderiam ter ido de carro com o pai. Bonnie diz “estamos ferrados”, Therese responde “A Lux é que está, nós não.” Trip e Lux transam no campo de futebol. Meninos deixam as 3 em casa. Trip vai embora enquanto Lux dorme. Lux acorda sozinha no campo. Vai de táxi pra casa. Chega em casa, os pais abrem a porta, o pai encosta na filha, a mãe chega e leva Lux pra dentro de casa. Depoimento de Trip adulto sobre a tal noite: diz que não se importou de deixá-la sozinha no campo e que o amor era enorme. Alguém o chama para ir à terapia, e aí descobrimos que ele está numa clínica de reabilitação - ele sai de quadro, a cadeira fica vazia.

Seq31 – Castigo (2m36s)

Os pais tiraram as filhas da escola. No sermão da igreja, a mãe decidiu queimar os discos de Lux. A mãe deixa a caixa de discos na entrada da casa, ao abrir a porta sai uma fumaça. As meninas da janela veem a derrubada das árvores.

Seq32 – Lux e sua revolta (1m32s)

Lux transa com rapazes no telhado e os meninos ficam observando no telescópio. O grupo de meninos escutam o cara que pegou Lux. E outro dia, o grupo se reúne para ver a transa de Lux.

Seq33 – Sr. Lisbon escola (41s)

Sr. Lisbon conversa com a planta. Diretor fala com ele sobre as filhas não frequentarem as aulas já tem duas semanas. E ele desconversa e sai. Deixa o diretor sozinho.

Seq34 – Salgueiros (2m56s)

Elas falam que contrataram novo professor de Matemática e ele vai ter que arrumar outro lugar para trabalhar e a outra pergunta por quanto tempo as meninas vão ficar fechadas dentro de casa?

Homens começam a cortar o salgueiro da frente da casa dos Lisbon. Meninas aparecem e ficam de braços dados em volta da árvore. O homem vai falar com os pais das meninas. O pai diz que existe uma terapia menos agressiva. Uma van da TV chega no momento, as meninas percebem e sai da árvore, enquanto a repórter se ajeita para gravar a passagem, as meninas já foram. Eles cortam outro salgueiro. Outras árvores notificadas. E tem um timelapse da casa dos Lisbon.

Seq35 - Preparação suicídio (6m3s)

O grupo de meninos quase não viu as garotas. As meninas só tinham catálogos e revistas como forma de se comunicar com o mundo externo. Os meninos encomendavam os mesmos catálogos para imaginá-las. Eles se comunicam através de código Morse. Elas

mandavam cartinhas para os meninos, se comunicando mesmo. Depois se comunicam por telefone através de música. Pai ouve conversa da mãe com as meninas: elas estão sufocadas mas a mãe diz que elas estão seguras lá. Meninos recebem recado sobre o compromisso a meia noite.

Seq36 - Suicídio (4m9s)

Meninos entram na casa. Lux recebe os meninos e fala para eles esperarem as outras dentro de casa. Eles entram. Encontram uma enforcada e saem correndo.

Seq37 -Pós suicídio (3m6s)

Ambulância. Reportagem na TV. Lisbon vão embora e colocam a casa a venda. Casa vazia. Meninos no processo de tentar esquecer.

Seq38 – A vida volta ao normal para a cidade (2m38s)

Campo de golfe, criança brinca, festa "Asfixia" (ambiente tóxico -verde – pessoas com máscaras).

Seq39 – Meninos dia pós-festa (1m5s)

Meninos não conseguem esquecer as meninas. Um garoto pega um isqueiro e fica acendendo. Não conseguem conectar as peças do quebra-cabeças.

Imagem final – travelling (45s) – sai dos quatro meninos diante da casa dos Lisbon e movimenta-se para o céu - a copa das árvores (tilt)

Créditos finais (5m34s)

2. ENCONTROS E DESENCONTROS (LOST IN TRANSLATION - 2003)

Imagem de abertura (34s)

Plano médio de uma bunda de mulher de calcinha, deitada na cama. Título do filme sobreposto na imagem.

Seq1 – Bob Harris chega a Tóquio (1m18s)

Bob dentro do carro abre os olhos, desperta de uma longa viagem. A cidade de Tóquio toda iluminada. Ele olha a cidade. Vê uma propaganda dele mesmo.

Seq2 – Bob chega ao hotel (1m28s)

É recebido por uma comitiva. Ganha alguns presentes. Indo pro quarto recebe um envelope que contém um fax da sua esposa dizendo que esqueceu o aniversário do filho. Guarda e agradece. Bob no elevador sonolento. E continua a ser recebido no hotel.

Seq3 – Bob no quarto (13s)

Bob sentado na beira da cama. Escuta-se uma música clássica. Vemos a TV ligada com imagens de flores.

Seq4 – Bob no bar do hotel (1m17s)

Plano geral do bar do hotel. Banda no palco. Cantora americana canta. Pessoas conversam. Bob no balcão fuma charuto e bebe. Alguém fora de campo comenta sobre Bob, como se tivesse reconhecido. E começam a falar com Bob. Mas Bob não dá muita atenção, pega o copo e sai.

Seq5 – Bob no quarto (48s)

Bob deitado na cama de braços e olhos abertos. Não consegue dormir. Olha pro relógio na cabeceira e são 4:20. Escuta um barulho, é o fax às 4:20 da manhã. É o fax da mulher para Bob escolher a prateleira.

Seq6 – Charlotte na janela do quarto (49s)

Uma jovem sentada na beira da janela, ela escuta roncos. É o marido que dorme na cama. Ela vai pra cama e pergunta se ele está acordado. Ele dormido a abraça e continua a roncar. Ela se esquiva e fica sentada na cama.

Seq7 – Bob quarto dia (38s)

Bob levanta com as cortinas que se abrem sozinhas. Ele vai pro banho e não se acerta com o chuveiro.

Seq8 – Charlotte quarto dia (24s)

Imagem da cidade de Tóquio enquanto o marido de Charlotte atende o telefone. Charlotte deitada. Marido sai para trabalhar. Ela senta na cama. Depois vemos Charlotte na sacada da janela olhando para a cidade.

Seq9 – Elevador encontro de Bob e Charlotte (28s)

Bob boceja e observa Charlotte. Charlotte sente que está sendo observado e olha para Bob. Charlotte sai do elevador.

Seq10 – Gravação comercial (3m29s)

Set de filmagem. Bob sentado numa poltrona. O diretor japonês passa instruções em japonês. Uma tradutora passa as explicações de forma curta. Bob pergunta se é só isso que o diretor quer. Diretor e tradutora conversam. Diretor parece nervoso. Tradutora passa outras instruções. Diretor grita e grita. Bob não entende nada. A tradutora não diz o que precisa dizer. Bob é profissional.

Seq11 – Charlotte no metrô (29s)

Charlotte tenta se localizar e entender o metrô de Tóquio.

Seq12 – Templo (39s)

Charlotte vai visitar um templo religioso.

Seq13 – Charlotte telefona para amiga (1m15s)

Cidade de Tóquio (instável). Charlotte liga para amiga com voz de choro. Charlotte diz que está bem e que visitou um templo hoje, que tinham monges cantando e não sentiu nada. Que não sabe com quem se casou. A amiga pede para esperar um segundo. A amiga volta, pede desculpa. Charlotte e diz que vai ligar mais tarde. Elas se despedem. Charlotte chora e enxuga as lágrimas.

Seq14 – Charlotte espelho (50s)

Charlotte passa batom, arruma o cabelo, deita na cama, enfeita o quarto, bate o pé na cama.

Seq15 – Quarto Charlotte (50s)

Marido de Charlotte arruma os equipamentos de fotografia enquanto conversa com ela, que parece não dar muita atenção pro que ele fala. John reclama que Charlotte tá fumando, ela diz que gosta e nem fuma tanto. Ele diz que é ruim e ela diz que um dia vai parar.

Seq16 – Imagem de passagem (4s)

Pan da cidade.

Seq17 – Hotel (11s)

Bob de volta ao Hotel.

Seq18 – Bob no quarto (2m28s)

Televisão ligada. Bob zapeando a TV até parar num canal que tá passando um filme com ele, dublado em japonês. Alguém bate na porta. Uma mulher diz que Sr. Kazu a enviou. Ela diz que faz massagem e que Sr. Kazu encomendou Fantasia Premium. Eles não se entendem, o idioma fica complicado, a mulher não fala bem inglês e confundi palavras. Eles caem no chão. Ela faz um escândalo.

Seq19 – Bob café da manhã (7s)

Imagem de transição. Bob comendo.

Seq20 – Charlotte pelas ruas de Tóquio (31s)

Charlotte caminha pelas ruas com um guarda-chuva transparente.

Seq21 – Bob recebe convite (32s)

Bob saindo do elevador é recebido pela comitiva que diz que Bob recebeu um convite de Tanabe Mori, o Johnny Carson do Japão. E eles perguntam se é possível ficar até sexta. Bob diz que vai ver com o agente. E saem.

Seq22 – Sessão de fotos (3m33s) INT/DIA

Estúdio de fotografia. Preparação. Enquanto Bob conversa pelo celular com Fred, seu agente, que diz para Bob que deve ir ao tv show, mas Bob quer ir embora na quinta. Bob começa a sessão de fotos. Sessão caricata. Fotógrafo fala mal o inglês. Bob tem dificuldade de entender.

Seq23 – Bar hotel – Bob e Charlotte (1m48s) INT/NOITE

Cantora e a banda. Bob e Charlotte trocam olhares. Charlotte pede para o garçom entregar uma bebida para Bob. Bob agradece de longe. Enquanto o marido de Charlotte conversa com amigos na mesa. Bob sai do bar. Bob vai pro elevador, entra, quando fecha vemos o reflexo de Bob no espelho, ele se olha e sorri um pouco fake.

Seq24 – Bob faz exercício no hotel com vista para a cidade INT/NOITE**(39s – 3 cortes – dois planos alternados)**

Sozinho na academia do hotel, Bob faz exercício num tipo de esteira para esqui, o aparelho para ficar descontrolado, a velocidade aumenta, ele pede socorro, mas não é ouvido, consegue sair depois de um tempo.

Seq25 – Bob sai do hotel INT/DIA**(19s - Plano sequência)**

Bob mancando (depois do exercício de ontem) caminha para a saída do hotel enquanto a comitiva japonesa vai atrás dele.

Seq26 – Charlotte e o marido INT/DIA**(1m54s – 18 cortes – 10 planos alternados)**

De costas o casal caminha pelo hotel até uma amiga (Kelly) de John encontrá-los. Ela atriz está no Japão para o divulgar o filme de ação que fez, parecem dois bobos conversando, Charlotte com cara de paisagem para os dois. Até que John apresenta a esposa. A amiga fica surpresa ao saber que John tem uma esposa, diz que ele é o fotógrafo favorito dela, depois diz para sair para beber alguma coisa e que está registrada no hotel com Evelyn Wang. Depois que ir embora, Charlotte diz que Evelyn Wang era um homem, John a critica por ela ter feito esse comentário. Eles caminham em direção a saída do hotel, alguém aparece e chama John, ele se despede de Charlotte.

Seq27 – Charlotte no quarto INT/DIA**(21s – 3 cortes – 3 planos)**

Quarto de hotel bem desarrumado. Charlotte sentada no chão encostada na cama, escuta um audiolivro de autoajuda (Este livro é sobre encontrar o propósito ou destino de sua alma). Charlotte dá um sorriso de deboche.

Seq28 – Charlotte passeio pelo hotel (2m06s) INT/DIA

Charlotte faz um tipo de tour. Chega na porta de um salão que acontece uma coletiva com a atriz amiga de John. Charlotte para e escuta um pouco o que a atriz fala e depois sai dali. E ela entra numa sala com mulheres japonesas vestidas a caráter e mexem em arranjos (Ikebana). Ela entra e olha os arranjos que estão sendo feitos. Uma senhora de kimono a recebe, pega um galho e entrega para Charlotte colocar no arranjo, observa outras mulheres fazendo.

Seq29 – Charlotte na banheira – imagem de respiro (6s) INT/DIA

Charlotte com fone de ouvido olha para a janela a sua frente, uma cidade de Tóquio desfocada. Silêncio, reflexão e contemplação.

Seq30 – Quarto Charlotte x Quarto Bob – (43s) INT/NOITE

Charlotte acordada na cama com o marido que dorme, ela liga a TV, passando uma pessoa fazendo a outra comer macarrão, parece algo engraçado. Corta para Bob na cama e troca de canal que passa o filme clássico de Kurosawa (Os sete samurais).

Seq31 – Encontro Charlotte Bob no bar– (3m19s) INT/NOITE

Corredor do hotel vazio, entra em quadro Charlotte.

Bar do hotel, Bob sentado conversa com o garçom que vai ajudar a Charlotte a se sentar e pergunta o que ela deseja. Bob recita o texto da propaganda de whisky que ele mesmo fez. Charlotte pergunta o que faz ali, Bob diz que está dando um tempo da esposa, esquecendo o aniversário do filho e ganhando 2 milhões de dólares para anunciar o uísque e quando poderia estar encenando uma peça em algum lugar. E brinca dizendo que a notícia boa é que o uísque funciona. E Bob faz a mesma pergunta para Charlotte. Ela diz que o marido é fotógrafo, está a trabalho e ela não estava fazendo nada e resolveu vir com ele e tem amigos que moram no Japão. Ele pergunta quanto tempo está casada enquanto acende o cigarro dela. Ela responde 2 anos. E ele diz 25 anos longos. Charlotte diz que provavelmente ele tá tendo uma crise da meia-idade e pergunta se ele já comprou um Porsche. Ele diz que estava pensando em comprar um Porsche e faz uma comparação com o tempo de casado. E pergunta o que ela faz. Charlotte demora para responder e diz que não tem muita certeza, que se formou recentemente. Bob pergunta no que ela se formou. Ela diz filosofia. Eles brincam. Charlotte diz que gostaria de dormir, Bob também diz que gostaria disso.

Seq32 – Bob na piscina – (37s) INT/DIA

Bob observa um grupo de pessoas que fazem exercício na água com o professor na beira da piscina. Ele começa a nadar.

Seq33 – Charlotte loja de fliperama - (1m10s) INT/DIA

Charlotte na loja de fliperama observa os japoneses que jogam.

Seq34 – Rua (3s) – INT/DIA – Imagem de transição

Rua movimentada em Tóquio. Parece um dia chuvoso, muitos guarda-chuvas.

Seq35 – Charlotte quarto (27s) – INT/DIA

Ouvimos um gemido de um homem, marido de Charlotte que chega cansado. Diz que precisa descer e encontrar Kelly para uns drinks e falar sobre as fotos. Charlotte diz que talvez desça com ele. John queria ir sozinho com a pergunta seguinte que faz: você quer vir? E ela responde, sim, com certeza.

Seq36 – Encontro John, Kelly e Charlotte – bar do Hotel (2m27s) – INT/NOITE

Kelly diz sobre os comentários dela ser anoréxica. Mas ela não é, o metabolismo dela é alto, e diz que o pai é anoréxico, porque foi prisioneiro na Baía dos Porco em Cuba. Um cara da banda fala com Charlotte sobre música enquanto olha para Bob, que está sentado no balcão do bar. Charlotte diz que volta logo, sai da mesa e vai até Bob, pergunta se ele quer trocar de lugar com ela. Ele diz que está a procura de um cúmplice para sair do hotel, do país.

Seq37 – Charlotte quarto (1m48s) – INT/DIA

John se despede de Charlotte, vai ficar 2 dias fora. Ele sai e ela fica sozinha no quarto. Na janela observa Tóquio (imagens com movimento de câmera – na mão).

Seq38 – Charlotte piscina (5s) – INT/ANOITECER

Charlotte mergulha na piscina.

Seq39 – Charlotte corredor (46s) – INT/NOITE

Charlotte de roupão de banho caminha pelo corredor e encontra Bob. Ela o chama para sair mais tarde com os amigos dela.

Seq40 – Bob quarto (29s) – INT/NOITE

Bob recebe uma encomenda, modelos e cor de carpetes, a mulher escreve que gostou do vinho e pergunta qual ele quer para o escritório. Ele olha para os modelos e pergunta qual é a cor vinho?

Seq41 – Charlotte quarto (1m16s) – INT/NOITE

Charlotte no banheiro e ouve alguém batendo na porta. É Bob. Ela olha para a camisa e diz que ele está realmente tendo uma crise da meia idade. Ele vai ao banheiro e veste a camisa pelo avesso, pede Charlotte para cortar a etiqueta. Charlotte diz que ele é alto, ele senta para ela cortar a etiqueta. Bob pega o CD “Uma busca da alma: encontrando seu verdadeiro chamado” e pergunta de quem é, Charlotte que não sabe. Ela pergunta se funcionou pra ele: ele diz que sim. Eles saem.

Seq42 – Festa amigo de Charlotte (2m6s) – INT/NOITE

Charlotte apresenta Bob aos amigos. Ela sai. E Charlie apresenta Bob para os amigos. A festa de projeção. Bob está sentado com um japonês, eles tentam se entender. Charlotte chega e senta na mesa ao lado. Charlie ao fundo discute com o barman, corre e diz para todos correrem porque vão atirar.

Seq43 – Fuga (1m1s) – EXT/NOITE

Eles correm, entram numa loja de games, saem e encontram os amigos do outro lado, pegando um táxi. Eles entram no carro.

Seq44 – Festa Karaokê (5m19s) – INT/NOITE

Eles conversam, tiram fotos, dançam e cantam no karaokê. Charlie canta, depois Bob (What's So Funny 'Bout) Peace, Love & Understanding, de Elvis Costello), em seguida Charlotte (Brass in Pocket, de The Pretenders). Charlotte apresenta Bob para cantar, ele canta a música More Than This, de 10,000 Maniacs. Depois da cantoria de Bob. Charlotte sentada com a peruca rosa fuma sozinha até a chegada de Bob, que dá um trago. Os dois ficam ali sem falar nada.

Seq45 – Volta pro hotel - Táxi (1m13s) – EXT/NOITE

Imagens em movimento dentro do carro, com câmera na mão, da cidade de Tóquio. Vemos Charlotte olhando a cidade, o vidro fechado vemos o reflexo das luzes. Ela olha para o lado, Bob dormindo. Eles estão voltando pro hotel no táxi.

Seq46 – Corredor + quarto Charlotte (1m38s) – INT/NOITE

Bob carrega Charlotte nos braços até o quarto dela, a coloca na cama, a cobre com o cobertor, apaga a luz e sai do quarto, vai em direção ao seu quarto.

Seq47 – Golfe (1m0s) – EXT/DIA

Bob no campo de golfe, dá uma tacada e vai ver onde a bola caiu. Ao fundo o monte Fuji.

Seq48 – Restaurante (1m16s) – INT/DIA

Charlotte e Bob estão num restaurante, Bob diz que pediu uma massagem shiatzu e Charlotte diz que está com um dor no pé, levou uma pancada. Bob fica assustado. Diz que precisa ir ao médico. Brinca e tira sarro com o dedo preto de Charlotte.

Seq49 – Hospital (2m52s) – INT/DIA

Bob fala para Charlotte sentar na cadeira de rodas. Ele a leva na cadeira. Ela faz raio X. Bob a espera, cena cômica na qual Bob tenta conversar com um senhor em japonês. Ela sai da sala do médico e Bob a espera com uma pelúcia. Eles saem do hospital de mãos dadas.

Seq50 – Charlotte quarto (18s) – INT/DIA

Charlotte sentada na cama com o dedo do pé com curativo. Olha fotos de polaroid dela e de John

Seq51 – Bob quarto (4s) – INT/DIA

Bob joga golfe dentro do quarto e acerta a bola dentro do pote de vidro.

Seq52 – Charlotte quarto (23s) – EXT/NOITE

Cidade de Tóquio. Táxi estacionando enquanto ouvimos a voz de Charlotte no telefone convidando Bob para um lugar chamado Orange. Ele já está chegando. Bob sai do táxi.

Seq53 – Orange (1m3s) – INT/NOITE

Uma mulher faz strip-tease, enquanto Bob olha desconcertado. Charlotte chega e pergunta quanto tempo ele está ali e onde está Charlie. Eles vão embora do lugar.

Seq54 – Charlotte quarto (32s) – EXT/NOITE

Charlotte e Bob correm para ver a propaganda de uísque no caminhão.

Seq55 – Hotel (44s) – INT/NOITE

Kelly canta muito mal no bar. Charlotte e Bob chegam e saem de fininho.

Seq56 – Charlotte quarto (1m27s) – INT/NOITE

Charlotte na cama. Sem sono. Senta. Vai pro sofá. Pega uma revista. Olha para o nada. Até que alguém coloca uma carta por debaixo da porta. Ela vê e pega a carta. Ele pergunta se ela está acordada?

Seq57 – Bob quarto (5m58s) – INT/NOITE

Eles veem TV e bebem saquê. Eles falam quando se viram pela primeira vez. Ela diz que viu Bob no bar. E ele disse que a viu no elevador. E ela não lembra.

Deitados na cama conversam mais. Ela diz que não sabe o que deve ser. Que queria ser escritora, fotógrafa... Ela pergunta sobre casamento. Ele diz que é difícil. Que a mulher o acompanhava sempre, mas agora prefere ficar com as crianças. Fala sobre a paternidade. Ela diz que é de NY e mora em LA desde que casou com John. Eles dormem. Ela deitada em posição fetal. Ele diz você não é um caso perdido.

Diálogo

Bob: Quanto mais você sabe quem você é e o que você quer, menos você deixa, sabe... as coisas te aborrecerem.

Charlotte: Eu só não sei o que devo ser.

Seq58 – Charlotte viagem Kyoto (2m56s) – INT/DIA

Charlotte viagem para Kyoto. Temos paisagem. Charlotte no trem. Visita um templo. Olha a gueixa.

Seq59 – Bob quarto (38s) – INT/DIA

Bob no banheiro faz a barba, telefone toca e diz que tem um fax para ele. Desliga o telefone.

Seq60 – Bob hall hotel + rua (48s) – INT-EXT/DIA

Bob sai do hotel escondido da comitiva, vai para fora do hotel, na rua e liga para dizer que vai participar do programa de TV.

Seq61 – Talk show japonês (1m17s) – INT/NOITE

Bob participa do programa de TV.

Seq62 – Bob táxi (21s) – EXT/NOITE

Bob dentro do táxi olha uma foto de Charlotte que ele tirou na festa que tinha karaokê.

Seq63 – Bob banho (2m16s) – INT/NOITE

Bob toma banho e telefone toca. É Lydia. Eles conversam. Ela diz sobre o carpete cor de vinho está fora e vai demorar 12 meses. Ele diz que quer mudar, mudar a alimentação, comer mais comida japonesa, ela fala para ele ficar por lá. Bob pergunta dos filhos. Lydia diz que estão bem, com saudade do pai, porém já estão acostumando com a ausência. Ela pergunta se precisa se preocupar com ele. Ele diz só se ela quiser. Eles se despedem. Ele na sauna deitada, ao lado dois caras sentados conversam.

Seq64 – Bob quarto (24s) – INT/NOITE

Bob na TV japonesa, no talk show que participou. Ele sentado na cama observa o programa que participou.

Seq65 – Bob bar hotel (23s) – INT/NOITE

Bob no balcão fuma charuto. Cantora senta ao seu lado.

Seq66 – Bob quarto (1m8s) – INT/DIA

Bob na cama, acorda, olha para a mesa de café da manhã para duas pessoas, escuta uma mulher cantando, é cantora do bar do hotel, alguém bate na porta, ele atende, é Charlotte que o convida para ir ao restaurante, ele que queria mas não pode no momento, Charlotte percebe alguém no quarto.

Seq67 – Bob rua (40s) – EXT/DIA

Bob na rua o telefone toca. É Lydia. A ligação está ruim. Ela diz sobre a apresentação de balé da filha.

Seq68 – Almoço (1m32s) – INT/DIA

Bob e Charlotte almoçam. Ela aparentemente emburrada com ele. E diz sobre a mulher ter a idade dele e ter assunto para conversar.

Seq69 – Charlotte quarto (16s) – INT/NOITE

Charlotte acorda com um sinal e sai da cama.

Seq70 –Hotel (1m11s) – EXT/NOITE

Hotel sem evacuado. Hóspedes do lado de fora. Bob avista Charlotte e vai em direção. Ela diz que foi o pior almoço. Ela pergunta que dia ele vai embora, ele diz amanhã. Ela diz que vai sentir saudades.

Seq71 – Bar Hotel (55s) – INT/NOITE

Banda toca, agora um pianista canta. Bob diz para Charlotte que não quer ir embora, ela diz para ficar com ela e formariam uma banda de jazz. Ele olha com carinho para ela e coloca a mão no queixo.

Seq72 –Hotel (50s) – INT/NOITE

Os dois se despedem. Ele dá um beijo no rosto. Ficam sem graça. De novo boa noite e dão um beijo na boca.

Seq73 – Despedida Bob (2m32s) – INT/DIA

Bob está no lobby do hotel. Funcionários desejam boa viagem. Ele vai até o telefone, deixa um recado para Charlotte, diz que está indo embora e para ver se ainda está com o casaco dele. Volta para a comitiva. Uma fã aparece. Mas Bob não dá uma atenção porque Charlotte chegou com o casaco. Bem objetivo e seco dão adeus. A comitiva pede uma foto. Eles fotografam. Bob entra no carro.

Seq74 –Despedida Bob e Charlotte (3m54s) – EXT/DIA

Bob no carro. O carro para, Bob abaixa o vidro e vê Charlotte andando na rua, pede para o motorista esperar ali, abre a porta, ele vai atrás dela. Eles se encontram e se abraçam. Ele diz algo no ouvido dela. Ela diz ok. Eles se beijam. Bob vai embora olhando para atrás, Charlotte também caminha. Bob entra no carro. Imagens da cidade de Tóquio de dentro de um carro em movimento.

Créditos Finais (5m37s)

Imagem de uma japonesa dando tchau depois dos créditos finais.

3. Maria Antonieta (Marie Antoinette - 2006)

Créditos iniciais (53s) – TRILHA: Natural's not in it, Gang of four.

Imagem de abertura (14s)

Maria Antonieta sentada enquanto a empregada ajeita os sapatos, Maria olha para câmera e dá um sorriso.

Título: MARIE ANTOINETTE

Créditos iniciais

Seq1 – Maria acorda (30s) – Áustria 1768

Maria é acordada quando a empregada abre as cortinas. Maria abre os olhos.

Enquanto VO sobre a amizade entre Áustria e França ser selada com um casamento, no caso a filha mais nova, Antonieta, será a rainha da França.

Seq2 – Maria acorda (1m)

Antonieta vai se despedir da mãe, que diz que a corte francesa não é como Viena, que Antonieta precisa ouvir bem os conselhos do embaixador Mercy e que todos estarão de olho nela. Elas se abraçam e se despedem.

Seq3 – Viagem (1m48m)

Antonieta embarca na charrete com o seu cachorro e duas damas de companhia, Antonieta olha a foto do príncipe e diz que ele tem olhos bonitos – ela sorri. Antonieta encosta sua cabeça no vidro da charrete. A viagem é longa. Comem, jogam baralho, dormem. Muitos tons de azuis.

Seq4 – Entrega oficial (2m51m)

Mercy avisa Antonieta que é a hora da entrega oficial.

Eles caminham, Antonieta está com Mops no colo (cachorro).

Antonieta vai deixar tudo que for austríaco para trás, as amigas vão embora e ela precisa deixar Mops também. A cerimônia é feita pela Condessa de Noailles.

Antonieta fica nua e vestida com roupas francesas. Sai da tenda com um vestido azul claro e caminha em direção a câmera, uma expressão de insatisfação.

Seq5 – Carruagem (25s)

Plano geral da carruagem de Maria e toda a comitiva. Maria dentro. Olha para fora. Retrato do príncipe. Corta para o príncipe lutando.

Seq6 – Príncipe (37s)

Príncipe “brinca” com colegas de espada.

Seq7 – A entrega de Maria ao reino da França (3min20s)

Movimentação da corte à espera de Maria. Carruagem do Rei chega (pergunta sobre os seios de Maria para um empregado, o empregado diz que não olhou, o Rei diz que é a primeira coisa que ele olha). Logo depois de Maria Antonieta. Maria vai ao encontro da corte francesa. O Rei apresenta o neto Luis Augusto à Antonieta, eles se abraçam. Uma mulher diz: ela parece uma criança.

Seq8 – Maria chega ao reino da França – conhece a corte e o palácio (4min08s)

Corte chega ao Palácio. Todos esperam Maria, recepção nada calorosa, pessoas com expressão fechada. Maria fica apreensiva. Mais introspectiva. Por isso, o tom de azul do vestido. A frieza da corte francesa reflete o figurino de Maria. Maria se encanta com o palácio e fica curiosa para conhecer o seu quarto. Detalhes da riqueza e do luxo em ouro. Abre uma sala ao lado do seu quarto, todo em azul. Abre uma caixa azul com leque e olha-se no espelho, brinca com a criança ao lado. Maria aproxima de uma janela e vê o jardim belo lá fora. Bem reflexiva.

Seq9 – Cerimônia (2min24s)

Trilha: instrumental

Cor pastel do vestido de Maria. Príncipe limpa o suor. Príncipe coloca aliança, beija Maria e assinam papel.

Seq10 – Festa (2min02s)

Luis e Maria dançam no salão para todos verem. Rei brinca os herdeiros da França. Fogos de artifício comemoram a união.

Seq11 – Noite nupcial (1min06s)

A corte no quarto para prepara o casal. Padre abençoa e o Rei também. Fecham cortinas.

Seq12 – Pós noite nupcial (2min51s)

Maria dorme e aparentemente nada aconteceu. Criado conta ao Rei. Corte abre as cortinas para a verificação do ato sexual. O sangue virginal. Enquanto Maria nua sente frio, a corte fica reversando quem irá colocar a vestimenta na princesa. Antonieta diz que aquilo tudo é ridículo. E Madame diz que aquilo é Versalhes.

Seq13 – Primeiro serviço ao príncipe herdeiro (1min57s)

Banquete para Luis e Maria. Maria diz que ouviu dizer que Luis faz chaves como hobby. E ele responde um sim bem seco. Ela olha pra ele e ele come. Ela pergunta se ele gosta de fazer chaves, ele responde: Evidentemente.

Tons de azuis. Frieza do príncipe.

Seq14 – Missa (32s)

Maria ri de uma senhora que dorme na missa e fala com a colega ao lado, as duas riem, mas Maria é repreendida pela Condessa de Noailles.

Seq15 – Jantar (2min31s)

Todos falam mal um dos outros. Maria pergunta quem é a jovem que vive com o Rei, a Condessa de Noailles diz que é uma dama para dar prazer ao Rei. O rapaz ao lado de Maria diz que é du Barry, a amante do Rei, diz que ela não poderia circular na corte, porém o Rei fez algumas manobras para dar um título de nobreza a jovem. A amante arrota na mesa e a corte fica horrorizada, du Barry pede desculpa. Outra dama diz que será interessante ver o quanto tempo Maria vai durar na corte.

Seq16 – Maria na cama (09s)

Maria deitada na cama e acordada.

Seq17 – Passeio (28s)

Madame pergunta ao Rei sobre o príncipe e ele diz que foi caçar. Maria passeia e pensamentos das empregadas sobre a frieza de Maria.

Seq18 – Maria na cama (32s)

Maria na cama, Luis chega e deita. Maria se aproxima como se quisesse algo e ele diz que fez uma grande caçada e estava exausto.

Seq19 – Caçada Príncipe (50s)

Príncipe durante a caçada. Muitos cachorros. Maria sentada perto de uma árvore com várias pessoas, um tipo de piquenique.

Seq 20 – Visita Embaixador Mercy (1min23s)

Embaixador diz que servir carne fria para o grupo de caça não é a melhor conduta para a futura Rainha da França. Ela diz que só queria ser uma boa esposa para a caça do príncipe. E a mãe de Antonieta manda um aviso: para não cavalgar porque é uma das causas de aborto. Maria responde que não corre risco e que todos sabem disso, e que não é culpa dela. O embaixador pergunta se ela sabe as consequências de um casamento sem herdeiros e que poderia ser anulado. Maria diz que não quer decepcionar ninguém. Pergunta sobre Mops. E o embaixador diz que chegou uma carta de sua mãe.

Seq 21 – Carta Rainha da Áustria (50s)

Maria lê a carta da mãe, que diz que Maria é culpada pela inabilidade em despertar o desejo sexual no marido. E que Maria representa o futuro e depende dela a aliança entre os dois países.

Maria olha no espelho.

Seq 22 – Maria quarto (1min11s)

Maria se prepara para “agradar” o marido, camisola e perfume. Maria e Luis na cama. Maria diz que está frio e ele diz que está bem. Ele diz que os pés dela são como geleiras. Nada acontece. Eles dormem.

Seq 23 – Maria decepção (42s)

Cenas de Maria e a inspeção do ato sexual. Maria descontente com o príncipe que não toma atitude. Eles novamente na mesa do café da manhã.

Seq 24 – Maria jogo de cartas (1min34s)

Maria encontra a amante do Rei que esbarra propositalmente. Na sala de jogos, Madame canta muito mal ópera e alguém pede para fazê-la parar. O marido a chama para transar a noite toda. Eles saem. O príncipe joga um tipo de sinuca. Enquanto Maria joga cartas.

Seq 25 – Carta Rainha da Áustria (44s)

Rainha dita carta. Depois temos Maria na sacada com uma expressão séria. A mãe diz que o Rei está insatisfeito porque Antonieta não fez nenhum convite a Madame Du Barry.

Seq 26 – Maria conversa com fofoqueiras sobre DuBarry (40s)

As três no sofá conversam sobre a favorita do Rei. Maria diz que o embaixador falou para convidar Du Barry para fazer algo. Então a outra diz que se chamasse Du Barry para um chá de última hora, Maria não precisaria.

Seq 27 – Menosprezo a Du Barry (48s)

No salão, as três menosprezam a presença da favorita do Rei.

Seq 28 – Ritual ato sexual (44s)

Novamente a conferência sobre o ato sexual. A missa e o café da manhã. Depois a noite, Maria na cama olha para o príncipe que está deitado virado pra ela.

Seq 29 – Conversa Embaixador Mercy (49s)

Maria come morangos. O embaixador diz que Madame du Barry quer oferecer diamantes, Maria diz que tem muitos diamantes. Mercy diz que menosprezar a favorita do Rei é criticar o comportamento dele publicamente. É só dizer algumas palavras.

Seq 30 – Maria fala com du Barry (1min01s)

No salão, ao lado do embaixador, Maria diz uma frase a du Barry: que há muitas pessoas em Versalhes hoje.

Seq 31 – Rei e Du Barry na cama (10s)

Uma imagem – cor vermelha predominante. Os dois na cama – na safadeza.

Seq 32 – Maria quarto (35s)

Maria e Luis na cama. Luis lê sobre fechaduras enquanto Maria saboreia um chocolate.

Seq 33 – Maria (1min48s)

Maria na banheira. Maria deita no sofá molhada. Maria vendo leques, sapatos. Mercy fala sobre o relatório que Maria não leu. Sobre um conflito. Mercy pergunta se ela prestou atenção em algo que ele disse. Ela pergunta se num conflito entre Áustria e França, quem deveria apoiar? Ser austríaca ou francesa? Ele diz que ambas.

Seq 34 – Rumores sobre Maria (29s)

Maria caminha no Palácio. Fofoqueiras dizem que ela adotou um garoto. Que ela não pode ter filhos.

Seq 35 – Príncipe promete a Maria (1min09s)

Irmão do príncipe passa com a mulher – os dois bem safadinhos. Maria e Luis se despedem. Luis vai viajar. Maria diz que se a mulher do irmão dele engravidar primeiro, Maria será humilhada pela corte. Luis promete que cumprirá a missão que lhe destinada.

Seq 36 – Rei tenta resolver o problema (51s)

Numa conversa com o embaixador Mercy, o Rei sugere que o médico veja o casal para saber o que está acontecendo. O médico faz perguntas ao príncipe, Maria ri.

Seq 37 – Ópera (2min31s)

Cena que a dama apresenta a Duquesa de Polignac à Antonieta. E Antonieta ao fim do espetáculo aplaude, mas é repreendida pela dama porque não se aplaude em espetáculo da corte, mas Maria continua assim mesmo, todos se levantam e aplaudem. O príncipe parece feliz com a atitude de Maria.

Seq 38 – Cenas (41s)

Cenas de caçadas, dos chafarizes, da escadaria.

Seq 39 – Maria lê carta de sua mãe (1min48s)

VO da mãe, imagem de Maria desolada com a carta na mão, escorrega lentamente pela parede até sentar-se no chão. Na carta, a mãe diz que os outros filhos estão felizes no casamento e que a tristeza dela é saber que Maria ainda não deu jeito do príncipe. Diz que Maria precisa empregar charme e paciência para que a situação seja resolvida. Maria triste. Música instrumental triste.

Seq 40 – Maria cama (59s)

Príncipe tenta, mas sem sucesso. Tímido demais para consumir o ato.

Seq 41 – Choro de Maria (2min14s)

Maria e Luis tomam café e são interrompidos para conhecer o novo membro da realeza, filho do irmão de Luis. Os dois vão ao quarto. Parabenzam os pais. Maria diz que o menino é lindo. Maria no corredor do salão escuta várias falas ao seu respeito, que é frígida, quando será que vai dar um herdeiro e por aí vai. Chega num salão, fecha a porta e desaba de chorar. Humilhada.

Seq 42 – Maria (3min02s)

Trilha rápida – I want candy, Bow Wow Wow.

Sapatos. Luxo. Comida. Tecidos. Bebidas. Perucas. Muito luxo. Jump cut. Quase stopmotion. Montagem mais dinâmica. Duquesa de Polignac diz que elas deveriam ir ao baile de máscaras. Maria diz que não é permitido. Mas a Duquesa diz que é máscara e ninguém irá reconhecer.

Seq 43 – Baile de máscaras (3min02s)

Elas saem escondidas do Palácio de Versalhes. Trilha rock, como se fossem adolescentes fazendo algo errado, ou quebrando as regras. Um homem pergunta ao príncipe de onde ele é. Ele responde que é de Versalhes, o homem diz se sabe se o 'príncipe' desflorou a

princesa. Luis fica sem graça e sai. Polignac deixa o caminho livre para Maria conhecer Conde Fersen, do exército sueco. Luis chama Maria para eles irem embora do baile.

Seq 44 – Volta pra casa – pós-baile (1min54s)

Trilha: Fools Rush In (Where Angels Fear To Tread), Bow Wow Wow.

Carruagem chegando ao Palácio. Maria leve, se sentindo desejada, feliz. Luis e Maria desembarcam e homens da corte dizem que o Rei adoeceu, varíola.

Seq 45 – Rei adoece (3min02s)

Rei adoece. Madame du Barry vai embora de Versalhes. Rei morre.

Seq 46 – Rei Luis XVI (1min33s)

Rei e Rainha. Os criados anunciam o novo Rei. Luis e Maria se ajoelham e pedem benção para reinar, pois são jovens demais. Luis coroado. Maria com expressão de preocupada, a cobrança será maior.

Seq 47 – Aniversário Maria (4min02s)

Festa. Maria feliz com a comemoração. Jogos. Sedução. Rei se despede, Maria fala com ele para ficar e ver o nascer do sol, mas ele prefere dormir. Maria e amigos vão apreciar o nascer do sol, bêbados pelo jardim.

Seq 48 – Outro dia (1min31s)

Amanhecer. Caçada do Rei. Restos de comida e bebida. A bagunça da festa. Maria no sofá, se levanta, na banheira com a expressão triste.

Seq 49 – Maria e os gastos (54s)

Maria pelo jardim com o paisagista diz que quer plantar árvores, Mercy diz que ela já gastou muito no mês e que não teria para a caridade, Maria diz que quer as árvores menores.

Seq 50 – Rei reunião sobre Revolução Americana (42s)

Americanos pedem apoio. E o Rei resolve ajudar os americanos. Enviar fundos.

Seq 51 – Maria recebe o irmão, o Imperador (1min48s)

Eles tomam chá juntos. O irmão diz que reprova a jogatina e a amizade com a Duquesa de Polignac.

Seq 52 – Conversa Imperador e Rei (1min26s)

Rei mostra elefante para o Imperador. Imperador começa a falar sobre a consumação do casamento e lemos a carta que envia a Rainha da Áustria.

Seq 53 – Ato sexual (1min46s)

Rei finalmente consegue cumprir sua missão. Fade out. Maria deitada na grama, feliz e sorridente. Parto. Todos assistem ao parto. Rei ansioso. Nasce uma menina.

Seq 54 – Maria Thereza (58s)

Maria diz a filha que ela será sua. Mulher e menina chegam perto para ver a menina. E Condessa junto com enfermeira pegam Thereza, Condessa fala para Maria que ela não precisa cuidar já está frágil.

Seq 55 – Petit Trianon (4min45s)

Rei entrega a chave do Petit para Maria. Um recanto para a Rainha. Um agrado.

Rapazes tocam para a Rainha (num travelling suave – tom azul). Maria quer tudo mais simples. Mais bucólico. Pato no lago. Carneiro no pasto. A filha Maria Thereza um pouco maior. Eles pegam ovos. Maria recebe Duquesa de Polignac. Maria quer mostrar o campo e suas belezas mais simples. O leite puro. Maria e Thereza juntas. Maria no barco passa por nós e parece entediada.

Figurino branco, mais angelical.

Seq 56 – Reclamações sobre a Rainha (58s)

Mercy repassa para a Rainha que alguns reclamam que ela não chama para eventos e tal.

Maria diz que fará sua primeira apresentação e chamará a todos.

Seq 57 – Maria se apresenta ópera (52s)

Maria canta. Rei levanta e aplaude.

Seq 58 – Rei chama Maria para voltar (1min16s)

Rei vai ao Petit chamar Maria para voltar, um baile será dado aos soldados.

As damas ficam agitadas. Maria chega ao salão e é apresentada novamente ao Conde Fersen.

Seq 59 – Jantar com os soldados no Trianon (4min19s)

Duquesa de Polignac chama atenção e chama para jogar. Adivinhar a carta que está na testa. O rei não está presente. Fersen e Maria conversam no sofá. Depois na festa brincam de se esconder.

Seq 60 – Fersen e Maria (1min42s)

Os dois transam. Conversa na mesa com todos. Olhares. Despedida.

Trilha: Kings of the wild frontier, Adam & The Ants.

Seq 61 – Maria triste volta ao Palácio (2min43s)

Maria caminha pelo jardim triste. Volta para o Palácio. Sobe escadaria. Na sala de jogos, o Rei joga cartas, Maria com os pensamentos em Fersen na Guerra, ela pede para sair do recinto.

Seq 62 – Maria apaixonada (44s)

Trilha: What ever happened? The Strokes.

Maria corre pelos corredores. Deita na cama e pensa em Fersen. Ela está apaixonada.

Seq 63 – Crise (2min28s)

Custo alto em apoiar os EUA. Dívida elevada. Começam os rumores sobre o que Maria diria na célebre frase. Mercy fala sobre a questão da fome na França, Maria diz que vai ver com o Rei o que pode ser feito, e que não precisa enviar diamantes para eles. Criada chega com a notícia que a Rainha da Áustria faleceu. Maria chora ao ombro de Mercy. Maria envia carta ao irmão sobre a morte da mãe.

Seq 64 – Nasce o herdeiro da França (57s)

O Rei fala para Maria que ela conseguiu realizar o grande desejo, um herdeiro à França. A corte comemora. Maria e os dois filhos são retratados.

Seq 65 – Ópera (1min51s)

Quadro de Maria com deboche: Cuidado com o déficit. Rainha da dívida. Levou a França à ruína. Ópera. Cantora sozinha no palco. Maria na plateia, de preto. Aplauze e ninguém a acompanha. É repreendida. Ela fica desconfiada.

Seq 66 – Morte do filho (1min38s)

Criados colocam quadro na parede de Maria com os três filhos. Criados tiram o quadro e colocam outro quadro com dois filhos. Morte da criança. Caixão. Rei e Rainha de pretos, luto. Maria pega o pequeno e abraça.

Seq 67 – Maria luto (38s)

Maria desolada caminha pelo corredor com seu vestido preto. Maria caminha pelo jardim solitária. Maria abraçada com Maria Thereza – de tons azuis.

Seq 68 – Bastilha (2min43s)

Plano geral do jardim. Rei e Rainha comem no jardim. Criado chega para anunciar a queda da Bastilha. Em reunião dizem que todos devem sair da França. Rei e Rainha decidem ficar. Maria se despede das criadas. A corte foge.

Seq 69 – Novo aviso (38s)

Rei na caçada é interrompido para voltar ao Palácio com urgência. O povo está chegando e é melhor o Rei e a Rainha saírem, mas decidem ficar.

Seq 70 – Morte (5min22s)

Maria no quarto. Soldado bate na porta e diz que eles estão chegando para matá-la. Maria e as criadas se encontram com o Rei na sala. Maria vai à sacada e se curva ao povo. O povo fica em silêncio e se revolta novamente. Rei e Rainha jantam pela última vez. Eles são levados até a carruagem. Dentro da carruagem Maria admira o nascer do sol e se despede.

Fade out.

Imagem final: Quarto destruído (14s) – som ambiente de pássaros, calma, tranquilidade, entra no fim da imagem a música dos créditos finais.

Créditos finais (7min01s)

4. Um Lugar Qualquer (Somewhere- 2010)

Créditos iniciais

Tela preta e som de carro em alta velocidade.

Seq1 – Carro dando voltas (2min08s)

O carro dá quatro voltas e não quinta para. Desce do carro, Johnny Marco e olha para o nada.

Título: Somewhere

Créditos iniciais (43s)

Seq2 – Johnny quebra o braço + Pole dance (3min12s)

Imagem da placa do Hotel Chateau Marmont, é noite, carros passam ao fundo. Johnny agarrado a uma mulher desce junto com um grupo de pessoas as escadas e cai.

Johnny deitado na cama com o braço enfaixado, duas mulheres gêmeas dançam pole dance para ele. O ator dorme. Elas acabam o show e desmontam o aparelho.

Trilha: My hero, Foo Fighters.

Seq3 – Johnny toma remédio (1min02s)

Torneira do banheiro é aberta e Johnny lava o rosto – vemos remédios. Ele enxuga o rosto e olha como está depois da queda. Ele toma remédio.

Único plano fechado. Sem corte.

Seq4 – Johnny sozinho (1min08s)

Johnny na sacada fuma e observa. Cut. Johnny sentado fuma e bebe uma cerveja. Duas mulheres na mesa da frente curiosas sobre o ator. Ele vê e dá um sorriso para elas. Telefone toca. Recebe mensagem privada de texto: por que é tão idiota?

Seq5 – Johnny persegue carro de mulher desconhecida (1min45s)

Johnny dirige. Para no semáforo e uma mulher no carro ao lado olha pra ele. Ele retribui. Ela sai primeiro e ele vai atrás. Ela entra numa garagem e o portão é fechado. Ele para e olha, segue o caminho.

Seq6 – Corredor hotel (2min17s)

Três modelos pelo corredor, Johnny entra em quadro e passa por elas. Mostra interesse. Abre e fecha a porta. Johnny sentado no sofá fuma e toma cerveja. Parece entediado. Ele levanta e sai do sofá e de quadro também.

Som ambiente. Som direto.

Seq7 – Pole dance (2min27s)

Trilha: 1 Thing, Amerie.

As duas retornam com a fantasia de tenista. Johnny está mais desperto. Elas terminam. Uma se aproxima e ele tenta agarrá-la, ela o empurra e diz que ela é a Cindy. A Cindy se aproxima e dá um beijo e faz uma bola com chiclete bem perto do rosto do ator.

Seq8 – Cleo (1min04s)

Tela preta, som ambiente de alguém escrevendo. No braço engessado, alguém escreve o nome Cleo e um coração. Johnny acorda e Cleo diz: ei pai! Eles se abraçam. Layla está lá. Ela pergunta o que houve com o braço, ele diz que foi uma cena de ação. Ela fala para não levar Cleo muito tarde.

Seq9 – Cleo patinação (4min13s)

Cleo e Johnny dentro do carro, ele dirige e diz se ela viu o carro preto que tá seguindo-os. Ele pergunta se tem câmera. Ela diz que parece um carro normal. Ele estaciona o carro num centro de patinação no gelo, eles retiram a bolsa de Cleo e caminham.

Cleo com roupa de patinação começa o treino. Johnny na plateia acessa o celular.

Trilha: Cool, Gwen Stefani. Diegética.

Poucos planos do treino, o que mostra a habilidade de Cleo.

Johnny aplaude a filha. Ela sorri.

Seq10 – Cleo indo pra casa (1min08s)

Cleo e Johnny dentro do carro, ele dirige e diz que Cleo é muito boa, e pergunta onde aprendeu a patinar no gelo? Cleo responde que pratica há 3 anos. Ele diz: sério?

Um pai desatento. Não sabe das atividades da filha.

Johnny com sensação de perseguição, pergunta se é o mesmo carro de antes. Cleo responde que têm muitos carros como aquele em Los Angeles. Ele insiste e diz que acha que é o mesmo carro. Cleo anota a placa e ele diz que é uma boa ideia.

ÚNICO PLANO – 29s

Eles chegam. Para o carro. Ele beija a filha. Ela sai do carro com a mala, sobe a escada, abre a porta, entra em casa e fecha porta. Sem cortes.

Ação se completa. COTIDIANO.

Seq11 – Johnny dirige (45s)

Johnny em PP dirige seu carro. Um plano que dura 34s até o corte. Um som de mensagem. Ele olha pra baixo. Corte para imagem do celular com o seguinte texto de um número privado: Você se acha, não é? Ele volta a dirigir.

Seq12 – Festa no flat de Johnny (4min41s)

Johnny entra no seu flat e rola uma festa. Seu irmão chega e diz que fez uma festa. Johnny bebe, interage com algumas pessoas. Toma remédio e bebe. Um cara o para e começa a perguntar sobre método de atuação, Johnny não estudou e não tem nenhum método, apenas contratou um agente e fez testes. Uma mulher olha pra ele. Ele se apresenta e ela dá um oi.

ÚNICO PLANO – bem escuro – 1min14s

Eles vão pra cama, ela pede para ele a lambar. Ele retira a calcinha e começa a fazer sexo oral, de repente Johnny dorme, ela o chama e nada dele responder.

Seq13 – Johnny acorda (1min15s)

Johnny deitado na cama (33s) acorda. Johnny toma banho (21s). Telefone toca, Marge diz que o carro está lá embaixo esperando para entrevista. Ela não sabia do compromisso.

Seq14 – Entrevista (2min41s)

Carro chega e Claire o espera. Vai pra sessão de fotos com a atriz que debocha dele. Provavelmente tiveram um caso durante as filmagens.

ÚNICO PLANO – UMA PAN (acompanha Johnny até ele se sentar) com UM ZOOM (quando começam as perguntas).

Vai pro salão para a coletiva. Ele responde de forma seca, e em algumas perguntas não sabe muito bem o que responder, parece bem vazio.

Seq15 – Johnny volta (1min08s) – 2 planos

No carro pede para o motorista parar um local. (40s) Vai na casa de uma mulher e transa. Motorista do lado de fora.

Seq16 – Johnny volta hotel (1min10)

Johnny chega ao hotel, rolando uma festa. Entra no elevador e o ator Benicio del Toro, trocam poucas palavras. Entra no quarto. Vai pra sacada fumar.

Seq17 – Johnny molde da cabeça (4min48s)

Johnny dormindo. Telefone toca. Marge diz que o estúdio o espera para fazer um molde da cabeça. 33s – único plano.

O carro sai da garagem, ele dentro carro dirige pela cidade.

Estúdio – dão orientação ao ator. E começam a modelar.

1min32s – zoom – Johnny sentado esperando secar a modelagem. Só ele no quadro.

Depois diante do espelho, Johnny envelhecido.

Seq18 – Johnny massagem (2min31s)

Johnny de toalha e banho tomado. Toca o interfone, é o massagista. Era pra ser uma mulher, mas entra um homem. Deitado na cama, o massagista fica nu e Johnny imediatamente se levanta e não entende nada. O cara explica que é a técnica dele e pede desculpa.

Seq19 – Johnny assiste Gandhi (33s)

Johnny deitado em sua cama assiste o filme Gandhi.

Seq20 – Johnny transa com a vizinha de porta (52s)

Johnny toma banho. Abre a porta para pegar o jornal e vê a vizinha. Ele entra no apê dela. Eles transam – imagem só da cabeceira da cama que se mexe. Não vemos o ato.

Seq21 – Cleo chega (6min38s)

Cleo sentada no corredor, seu pai sai do apê da vizinha. Ela pergunta o motivo dele tomar banho no quarto ao lado. E pergunta se o chuveiro está quebrado. Ele confirma. Eles entrando, o pai pergunta se ela não tem aula hoje, Cleo responde que é domingo.

Cleo e Johnny jogam videogame – guitar hero. Falam quase nada. O tio está no sofá e conversa com eles sobre o jogo.

Agora Johnny joga sozinho. O irmão diz que ele é um fracasso na carreira de músico.

O tio conversa com Cleo enquanto pintam ou desenharam... O tio conversa mais com a sobrinha que o pai.

O telefone toca e Johnny para de jogar. É Marge que pergunta se ele vai responder ao LA Times sobre o livro de sua mãe. E que ele tem estar em Milão na quarta. Ele está na sacada e olha para baixo, uma mulher de biquini olha pra ele e mostra os seios. Marge pergunta se ainda está no telefone. Ele diz que sim.

Cleo liga e faz alguns pedidos a hotel como leite, manteiga, queijo.

Cleo e o tio jogam tênis no videogame. Eles brincam e riem.

Cleo na cozinha rala o queijo, coloca o leite e depois o queijo ralado.

Johnny ao telefone fala com Layla, a ex-mulher e mãe de Cleo, ela diz que vai viajar um tempo e que ele precisa levar Cleo ao acampamento. Ele a questiona por quanto tempo ela vai viajar e ela responde que precisa de um tempo. Ele diz que precisa viajar para a Itália porque o filme dele estreia lá Layla fala que o local é perto da casa dos pais dele. E que precisa deixar Cleo até o dia 10. Ela se despede.

Seq22 – Chegam à Itália (2min24s)

Pai e filha viajam para Milão. Saem de LA e chegam em Milão. Ele é tietado. Chegam ao hotel. O gerente mostra alguns lugares e a suíte.

Seq23 – Salão (1min21s)

Johnny e Cleo chegam ao hall. A atriz encontra e eles vão para um canto conversar. Treta.

Cleo pega um livro de sudoku para fazer.

Johnny coloca a mão num cimento.

Repórter italiana, exagerada, faz perguntas, ele sempre muito seco.

Seq24 – Piscina (1min012s)

ÚNICO PLANO.

Cleo nada enquanto o pai bebi quieto na piscina. Ele pede pra Cleo fazer algumas coisas como ficar sem respirar...

Seq25 – Sorvete (2min43s)

Cleo não consegue dormir e pergunta ao pai se ele está dormindo. Ele diz que não. E resolvem pedir um lanche. Sorvete. Tomam e assistem Friends na televisão. Cleo pega no sono, o pai ainda acordado escuta baterem na porta, ele verifica se Cleo tá dormindo, levanta e apaga a luz. Atende a porta e é a mulher que o chamou no salão. Ela entra no quarto.

Seq26 – Café da manhã constrangedor (1min41s)

Cleo toma café da manhã, de repente uma mulher de roupão aparece falando ao celular. A mulher se senta junto à Cleo. Ela pergunta quantos anos Cleo tem e se tem namorado. Cleo responde 11 e que não tem. A mulher começa a contar uma história sobre sua paixão aos 11 anos. E que ele tinha uma lambreta e se ela gosta de andar de lambreta. Cleo é seca e responde sim. Johnny chega e se senta. Cleo com cara fechada, expressa com olhar sobre o que é aquilo ali. Johnny incapaz de resolver a situação.

Seq27 – Premiação (3min23s)

Johnny é orientado sobre a premiação e jantar com o prefeito depois. Cleo surge linda. O pai elogia e eles caminham para o evento. O carro sai do hotel.

Palco da premiação, apresentadores, chamam um convidado e o premiam. Depois é a vez de Johnny, sobe ao palco e Cleo sorri, quando ele começa a discursar, entram mulheres dançando e ele não conclui nada. As bizarrices de ser um ator de Hollywood.

Seq28 – Saída do hotel (47s)

Cleo e o pai andam pelo corredor com as malas, saem do hotel e entram no carro.

Seq29 – Chegada o hotel Marmont (2min26s)

Placa do hotel de LA.

Cleo e Johnny chegam.

Romulo, músico, se aproxima e diz para Johnny bem-vindo de volta. Pergunta se eles gostariam de ouvir uma música. Ele toca e canta. Cleo cochila nos ombros do pai.

Seq30 – Café da manhã preparado por Cleo (2min13s)

Cleo prepara o café da manhã. Enquanto Johnny dorme em seu quarto. Cleo corre pela sala, seu tio no sofá dorme, ela atende a porta, é o serviço do hotel que traz uma garrafa de suco de laranja.

Cleo mexe no computador, o pai e o tio tomam café. O pai elogia o café que Cleo preparou. Ela sorri e diz que está fazendo uma lista do que precisa para o acampamento. Johnny diz para colocar óculos escuros, o tio fala de levar sabonete. O pai diz lanche caso dê fome a noite, ela diz que não é permitido levar comida, ele diz para colocar na bolsa escondido, ela sorri.

Seq31 – Conversa tio, pai e Cleo (1min35s)

Johnny tenta tirar o gesso com um estilete. Cleo treina a dança. O tio no sofá com a guitarra. Ela se senta perto deles e pergunta se o pai já leu os roteiros. Ele disse que não e que ela poderia fazer isso, dizer para ele o melhor personagem. O tio conta sobre o dia que eles roubaram o diário da irmã.

Seq32 – Compras (1min55s)

Plano único – 42s – Cleo e o pai saem da loja, colocam as compras no carro, entram no carro, saem. Carro sai de quadro.

Dentro do carro, Johnny pergunta para Cleo se tem algum carro seguindo, ela olha para traz e diz que não tem. Depois ele pergunta se ela falou com a mãe, Cleo responde que mandou mensagem, Johnny pergunta se ela está bem, ela responde que acha que a mãe está bem. Pneu fura. Eles ficam parados, Johnny pede ajuda.

Seq33 – Um tempo com Cleo1 (2min04s)

Eles chegam no apê, Johnny entra no quarto e tem uma mulher nua em sua cama, ele diz que agora não dava. Ele pergunta se Cleo tá com fome, eles saem e vão comer.

Eles comem juntos. Falam besteira. Outra mulher passa e fala com Johnny, Cleo olha e ele diz que ele não a conhece bem. No corredor, Johnny carrega a filha nos ombros e diz que ela está crescendo e pergunta se ela quer ficar mais um dia, eles entram no apê.

Seq34 – Um tempo com Cleo2 (3min55s)

Os dois jogam tênis de mesa. Nadam juntos na piscina e brincam embaixo d'água.

Tomam sol juntos (1min45s). Cleo brinca com o cachorro e ele pergunta sobre o livro que ela está lendo – saga Crepúsculo.

A noite Johnny toca piano para Cleo, que está deitada na poltrona.

Trilha: I'll try anything once ("you only live once), The Strokes.

Seq35 – Viagem (2min04s)

Eles colocam as bagagens no carro, entram e partem. Estrada. Pai dirigindo e Cleo começa a chorar e Johnny pergunta o motivo. Ela diz que não sabe se a mãe volta, diz que foi a mãe viajou, mas não falou quando voltará, ele a abraça. Estrada. Chegam em Las Vegas. Casino - eles apostam e Johnny ganha, eles se abraçam (1min07s).

Seq36 – Pai e filha se despedem (2min53s)

Eles partem no helicóptero e chegam no local, um táxi espera. Colocam a bagagem, Johnny se despede e coloca a filha dentro do carro. Ele a chama e pede desculpa por não estar presente, Cleo acena com um adeus. O táxi vai embora e Johnny entra no helicóptero. Do alto Johnny parece reflexivo, passa a mão no olho, um breve choro.

Seq37 – Johnny de volta ao Marmont (2min03s)

No corredor, ele ao abrir seu apê vê uma mulher com os seios nus sentada e com um homem mexendo no seu cabelo. Ele entra em casa. Sentado no sofá, mexe na almofada. No banheiro, lava o rosto. Pega as bandejas que estão no chão e coloca pra fora. Coloca a placa não perturbe na porta.

Seq38 – Johnny telefonema (2min01s)

Ele liga para Layla. Ela pergunta qual o problema. Ele diz que que é um nada, que não é nem uma pessoa. Ela pergunta por que ele não vira voluntário. Ele a manda calar a boca e diz que não sabe o que fazer – chorando. Ele pergunta se ela pode ir lá. Ela diz que não e fala que vai ficar tudo bem.

Seq39 – Johnny e seu momento (2min10s)

Johnny na piscina solitário na boia. Cozinha um macarrão. Come sozinho o macarrão. Na sacada, olha para a cidade iluminada.

Seq40 – Johnny faz o check out (3min04s)

Johnny liga para a recepção e diz vai sair do hotel. Ela pergunta se é pra deixar no depósito, ele disse que não, vai enviar o endereço para mandar para lá.

Ele sai com o carro.

Estrada – a câmera sempre posicionada de traz do carro. Acompanha.

Johnny para o carro, desliga e sai. Anda pela estrada.

Créditos finais (4min41s)

Trilha: Love like a sunset part II, Phoenix.

E Smoke gets in your eyes, Bryan Ferry.

5. Bling Ring – A gangue de Hollywood (The Bling Ring - 2013)

Seq1 – Vamos às compras (4min05s)

Tela preta e som de latidos, carro, parece noite.

IMAGEM DE ABERTURA (34s)

Portão de uma casa e cinco jovens passam pelo muro e entram.

Trilha: Crown on the ground, Sleigh Bells.

Eles entram numa casa com piscina. Vê se uma porta tá aberta e tenta outra. Entram dentro da casa. Uma jovem diz: vamos às compras. Detalhes de joias, roupas, sapatos, calcinhas.

Título: The Bling Ring – imagem da cidade de LA sobreposta.

Créditos iniciais (1min38s)

Com imagens de sapatos, jovem de terno com equipes de televisão gravando, dos jovens no facebook, de celebridades, de Lindsay Lohan, joias, Paris Hilton, imagem de segurança dos jovens saindo da casa e um deles rouba um quadro. Travelling das casas ricas da Califórnia.

Seq2 – Nicki (1min46s)

Entrevista de Nicki dizendo que acredita no karma, que vai organizar uma instituição beneficente e quem sabe será uma grande líder do país. IMAGEM CONGELA.

Um ano antes.

Mansão. Mãe chama as meninas que ainda estão na cama. Elas falam sobre a noite e que uma ultrapassou os limites. Na cozinha a mãe entrega um remédio e diz para elas fazerem a oração matinal. Elas se dão as mãos e mãe começa a oração.

Seq3 – Marc (2min06s)

Marc coloca cadernos na bolsa. Olha no espelho e arruma a blusa. A mãe o deixa e diz para ter um ótimo primeiro dia de aula. Ele sai e caminha. Passa para alguns estudantes que olham pra ele. Marc entra na sala de aula e se senta bem tímido. Marc abre o armário no corredor e duas garotas passam e uma esbarra propositalmente na mochila dele e diz “se liga, fracassado”. Rebecca chega e fala com Marc. Eles conversam. Ela pergunta pra onde ele tem que ir, ele diz ginásio e ela vai com ele. Pergunta de onde ele é. E o que veio fazer numa escola para desistentes... Ele diz que foi expulso por excesso de faltas. No fim ela pergunta se ele quer ir à praia depois da aula. Corta.

Seq4 – Praia (1min06s)

Trilha diegética: 9 Piece, Rick Ross feat. Lil Wayne.

Marc no carro. Chloe dirige e canta ao volante a música. Na praia eles dividem o baseado. Rebecca diz que só vai se formar para ir estudar no Instituto de Design de Moda. Duas loiras passam e falam com Chloe se ela vai na casa de Carly mais tarde. Ela diz que talvez. Rebecca diz que a mãe e o marido caipira viajaram e se Marc quer ir à casa dela mais tarde. Ele diz que sim.

Seq4 – Marc e Rebecca 1 (2min40s)

Garotos fumam narguilé. Reunião de jovens. Quarto com Marc e Rebecca, conversam sobre moda e tal. Marc pergunta sobre a mãe de Rebecca e ela diz que a mãe viaja muito a trabalho, ele pergunta em que a mãe trabalha, Rebecca diz que a mãe tem uma cadeira de centros de ensino particular. E estuda em Indian Hills. Ela diz que é uma aluna exemplar. Rebecca sobre os pais de Marc. Ele diz que a mãe não trabalha e o pai trabalha numa distribuidora de filmes, que viaja muito ao exterior e que ele vai em muitas exposições e tal. Na área da piscina, Rebecca pergunta se Marc quer ver uns carros. Ele pergunta como assim? Ela só diz VEM.

Na rua, Rebecca verifica se tem algum carro aberto. E acha um. Pega uma carteira com 400 dólares.

Seq5 – Marc e Rebecca 2 (5min12s)

Em formato de entrevista: onde ele conheceu Rebecca. Ele responde que foi no colégio Indian Hills. Diz que sofre de ansiedade e não se acha bonito e tal.

Marc sai da escola e Rebecca encostada no carro pergunta se ele quer uma carona. Ele sorri. Rebecca dirige e Marc pergunta pra onde eles estão indo. Pra onde quisermos diz Becca. Ela pergunta se ele conhece alguém que esteja viajando. Ele diz que a família de Evan está na Jamaica. Becca diz que entrou numa casa aberta há duas semanas e encontrou dinheiro. Ela pergunta onde Evan mora e tal.

Casa de Evan – Becca tenta ver se tem porta aberta, acha uma e entra, senta no sofá. Marc fica preocupado. Becca levanta e vai rodar a casa, Marc vai atrás. Procura no armário, pega uma bolsa e diz que Lindsay tem uma igual. Becca procura debaixo da cama. Marc apreensivo. Ela acha uma maleta. Abre. E acha dinheiro. Eles saem da casa, Becca com a bolsa. Na saída, Becca pega o carro da família e saem como carro conversível.

Loja – compras.

Trilha: Sunshine, Rye Rye feat. M.I.A.

Os dois entram na loja e olham as roupas. Experimentam roupas e compram. Saem com o carro. Imagem das palmeiras de LA. Tiram foto.

Seq6 – Marc (3min02s)

Chloe, Marc e Becca entram na boate. Sam e Nikki já estão lá dentro e mexem no celular. O grupo se encontra e conversa. Marc conhece as meninas. Kirsten Dunst aparece. Eles tiram fotos. Selfies. Ricky aparece e beija Chloe. E ele diz para Nikki que tem muitos fotografos e que muita coisa vai acontecer a noite. Marc avista Paris Hilton. E a menina diz que ela sempre tá por ali. Chloe, Nikki e Sam dançam na pista e chamam Becca e Marc. Fotos postadas no Facebook de Marc. Marc deitado na cama – sonhando acordado.

Seq7 – Rebecca (42s)

Marc chega com café e entrega para Becca. E em off ele diz que ela foi a primeira melhor amiga dele na vida e que gostava dela de verdade.

Seq8 – Nikki e Sam (3min02s)

A mãe tenta incentivar as filhas a olhar as qualidades e dá o exemplo de Angelina Jolie. E elas respondem que o marido de Jolie é o corpaço da atriz. A campainha toca e Nikki atende, é o entregador de água. Sam vem ver também e vai atrás do entregador.

Seq9 – Celebridades (47s)

Recorte de várias imagens de celebridades. Marc no notebook olha site de celebridades. E lê que Paris Hilton dará uma festa em Las Vegas hoje a noite. Becca folheia revista e

pergunta onde ela mora e se ele consegue achar o endereço. Marc acha o endereço. Becca diz para eles irem lá. Marc olha no maps o local. E Becca diz que provavelmente Paris deixa a chave debaixo do tapete.

CUT

Seq10 – Casa Paris Hilton 1 (2min39s)

Detalhe do tapete sendo levantado e uma chave com a torre Eiffel. Becca abre a porta e eles entram. Tomam um susto. Um macaco. Almofadas com a estampa do rosto de Paris. Sobem as escadas e muitos retratos de Paris. Marc diz para eles irem embora. Becca diz que está tudo bem. Becca deitada na cama pega um telefone em formato de sapato e pede para Marc fotografar. Eles passam pelo clube noturno.

Seq11 – Grupo fala sobre a casa de Paris Hilton (1min46s)

O grupo está numa festa e Nikki diz que quer ir à casa de Paris Hilton. E Becca diz que eles foram no clube noturno e encontrou (mostra a joia que está no braço) algo. Perguntam como eles entregam, Marc responde que Paris deixou a chave debaixo do tapete. Becca diz que eles podem voltar e é só saber quando Paris não estará em casa.

CUT

Para site com a foto de Paris Hilton com a notícia que ela dará uma festa em Miami.

Notícia sobre Lindsay.

Marc fumando, se levanta da cadeira e diz para Nikki colocar tal roupa. Sam também está se vestindo e Becca na cama. Nikki pede para eles irem na casa de Paris e diz que quer roubar.

CUT

Depoimento de Nikki – dizendo que não sabia o que estava fazendo e pensava que eles eram amigos. Cínica.

Seq12 – Casa Paris Hilton 2 (3min45s)

O grupo entra na casa. Elas ficam malucas e insanas com tanto sapato. Marc aparece calçando uma sandália cor de rosa de salto alto. Becca acha a parte das joias. Pegam dinheiro e acham fotos tiradas de polaroide. Muitas roupas. Marc sempre preocupado diz para Becca que eles precisam ir, ela diz que precisa mostrar o clube noturno ainda. Nikki dança no pole dance. Eles saem da mansão.

Seq13 – Acidente (1min12s)

Eles bebem e comemoram. Sam beija um rapaz. Chloe dirige e um carro bate. Ela é fichada.

Seq14 – Casa Paris Hilton (18s)

Chloe diz que o nível de álcool no sangue estava alto, e que a polícia não sabia como ela dirigia e que vai ter que recolher lixo pro resto da vida.

Seq15 – Marc fuma um cachimbo de maconha (1min32s)

Trilha: Drop it low, Ester Dean feat. Chris Brown.

Como se fosse uma webcam. Marc fumando. Canta. Dança. Coloca algumas camisas na cama para escolher. Recebe mensagem de Becca para eles irem na casa de Paris hoje.

Seq16 – Casa Paris Hilton 3 (2min10s)

Marc e Becca saindo, Marc diz que ela não pode levar o Peter Pan, o cachorro de Paris, porque ela notaria. Eles saem e a segurança aparece, eles abaixam. Eles conseguem sair e

andam pela rua, Becca abre um carro, encontra cocaína. Becca dirige e eles usam a droga, cantam.

Seq17 – Próxima vítima Audrina (2min36s)

Entrevista com celebridade Audrina. Becca e Marc sentados na cama com o notebook. Becca pergunta se ele consegue achar o endereço da casa dela. Domingo ela não estará em casa.

CUT

Casa de Audrina – ÚNICO PLANO (1min52s) – os dois percorrem a casa. Som ambiente de noite, grilos, cães, sirene de polícia.

Seq18 – O que fazer com os produtos roubados? (39s)

O grupo no quarto experimenta as roupas e fotografa. Nikki passa batom na webcam. Eles dançam.

O grupo na praia vende os produtos roubados.

Seq19 – Próxima vítima Megan Fox (2min50s)

Cliques de fotos da atriz. Pesquisa na internet: megan fox endereço.

Casa da atriz. Nikki e Sam chegam e com a irmã mais nova, Emilly, de 13 anos. Becca pergunta e a garota entra por baixo da porta – entrada de animais. A menina abre a porta e eles entram. Chloe fica viajando do lado de fora.

Marc, sempre preocupada, diz que está ouvindo a polícia de helicóptero, Becca diz que é a cidade de LA é repleta deles e diz que pra ele não ser um viadinho.

Nikki deita na cama, depois procura debaixo da cama e acha uma maleta com uma arma. Mostra para Sam. Sam brinca com a arma. Marc chega e diz para ter cuidado. Sam provoca Marc com a arma.

Eles saem da casa.

Seq20 – Sam e a arma (28s)

Sam chega na casa do boy pela janela e mostra a arma. Ele a pega e a arma dispara. Eles caem na cama e se pegam.

Seq21 – Marc e Becca (39s)

Becca dirige a noite. Marc pergunta se eles deixassem de ser amigos ela o roubaria. Becca responde que nunca faria isso.

Seq22 – Próxima vítima Orlando Bloom (2min)

Marc na pesquisa pela internet lê que o ator vai estar em NY e foi com a esposa. Becca diz que quer uma roupa de uma modelo da Victoria Secret.

Foto da mansão no google.

Trilha: Halleluwah, Can.

O grupo pula o portão – câmera de segurança.

No closet, Chloe acha uma carta de amor. Marc abre o armário e acha uma maleta com vários rolex e dinheiro. Becca pega o tapete e o quadro para decorar o quarto novo na casa de Las Vegas do pai. Eles saem da casa.

CUT

A polícia olha as imagens de segurança de uma casa que os jovens roubam. E eles identificam o rosto de Marc.

Seq23 – Quarto Marc (1min01s)

Marc pega a mala e guarda o dinheiro. Marc na cama com um sapato rosa de salto. A mãe o chama para jantar e ele retira o sapato, guarda na mala e coloca de volta debaixo da cama. Marc liga para Chloe. E pergunta se ela conseguiu ver com Ricky sobre os Rolex. Ela diz que ele tem contatos e que é para ele levar mais tarde.

Seq24 – Nikki e Sam (1min41s)

Sala de jantar. A família janta. A mãe pergunta algumas coisas e as meninas sempre mentem sobre as coisas.

No quarto, elas se arrumam. Nikki na cama fuma e Sam se apronta.

Seq25 – Rolex (1min47s)

Chloe e Marc se encontram na boate. E procuram Ricky. Ricky compra os relógios por 5mil. Marc acha pouco. Mas Ricky diz que roubados eles valem isso. Marc pega o dinheiro e vai embora.

Seq26 – Grupo comemora (2min11s)

Becca e Marc cheiram cocaína.

Chloe tira foto com Ricky na sala dele.

Trilha: Levels, Avicii.

O grupo sentado comemora. Dinheiro a mostra. Nikki pega o bolo de dinheiro e eles tiram foto. Dançam na pista.

Marc dança com efeito de slow motion diz: “Nos deixavam entrar em todos os lugares e todo mundo adorava a gente.”

Seq27 – Grupo comemora (31s)

Marc na garagem mexe nas malas e diz que eles tinham muitas coisas maravilhosas.

Passa pela cozinha, dá tchau para a avó.

Seq28 – Grupo caminha (25s)

Trilha: Power, Kanye West

O grupo caminha em slow motion pela calçada.

Seq29 – Mansão Paris Hilton (2min11s)

ÚNICO PLANO - câmera se movimenta.

Eles levam o boy de Sam que procura coisas. Eles dizem que não roubam muito porque são discretos. O cara acha joias, eles saem.

Seq30 – Eles estão no noticiário (1min33s)

Marc e Nikki no quarto, ele a arruma para algum evento. A telefone toca, Marc atende, é Becca e diz para ele ligar no canal de tv. Ele liga e tá passando imagens de câmera de segurança, que Audrina Patridge postou e diz que se alguém souber ligue para a polícia. Eles ficam nervosos. Becca diz que está tudo bem porque não dá para ver. Alguém bate na

porta. É o pai de Marc, Nikki abre a porta e diz que está tudo bem, pede desculpa pelo barulho, o pai vai embora. Nikki fecha a porta e diz que Marc está a estressando. Marc na cama, não consegue dormir.

Seq31 – Próxima vítima Rachel Bilson (2min28s)

Marc, Chloe e Becca estão na praia e fumam.

E Becca diz que quer ir na casa de Rachel Bilson, porque ela foi para Paris na semana da moda. Chloe diz que eles poderiam dar uma acalmada. Marc concorda e diz que o noticiário o assustou. Becca diz que está tudo bem, que é impossível de identificar o grupo. E pede para Marc achar o endereço da casa e que ela quer alguma coisa da Chanel. Marc diz que não sabe, e Becca diz que ele é o melhor amigo dela.

No carro, Becca dirige e pergunta por telefone se Nikki quer ir à casa de Rachel Bilson. Ela diz que sim. Marc cheira cocaína.

Eles entram pela janela. O grupo rouba coisas na casa e saem correndo.

Voz over de Marc dizendo que não aconteceu nada com o lance da Audrina nos noticiários e deu mais coragem para Becca.

Seq32 – Festa (1min53s)

Uma jovem para Becca na festa e pergunta se ela foi na casa de Paris Hilton e se roubou algumas coisas? Becca diz que sim. A garota diz entusiasmada que legal. Eles começam a tirar onda que invadem as casas de celebridades. Eles fumam, cheiram cocaína, dançam na pista.

Trilha: Fml, Deadmau5

Seq33 – Lindsay Lohan (1min58s)

Policial olha facebook de Becca.

VO de Marc que diz que a maior conquista foi Lindsay Lohan. Lohan sofre acusações de roubar uma joia.

CUT

Grupo está na casa de Lindsay e roubam. Saem da casa – câmera de segurança.

Seq34 – Becca vai para a casa do pai (55s)

Marc deixa Becca no aeroporto, ela vai para Las Vegas, para a casa do pai e volta quando as coisas se acalmarem com a mãe. Becca diz que vai ligar pra ele de lá e pede para ele guardar as coisas dela.

VO Marc – pergunta para Marc o motivo de Rebecca estar tão obcecada pelas celebridades e as roupas, Marc responde que acha que Becca queria fazer parte desse estilo de vida.

Seq35 – A descoberta (1min38s)

Noticiário dizendo que Lindsay entregou imagens à Polícia de quando invadiram a casa dela.

Alguém denuncia o grupo. Polícia investiga.

Casa de Marc – mãe na cozinha e ouve a polícia bater a porta. Os policiais entram. A mãe vai até Marc que abre a porta, abraça a mãe com cara de choro. A mãe diz que o que for eles vão resolver.

Polícia cataloga as provas. Marc algemado e o policial lê os direitos. Marc é colocado no carro e vai para a delegacia.

Seq36 – Nikki é presa (1min32s)

TMZ o site. Imprensa corre atrás de Marc.

Polícia na casa de Nikki e Sam.

Nikki é algemada e colocada no carro da polícia.

Seq37 – A gangue presa (1min13s)

Polícia na casa de Becca, a mãe atende mas diz que a filha está em Nevada, na casa do pai.

O rapaz namorado de Sam é preso – é pobre e humilde. Casa simples.

Ricky é preso.

Chloe em sua mansão está com a família na cozinha e começa a escutar as sirenes da polícia.

Seq38 – Delegacia (1min13s)

Marc dá o depoimento para o investigador. Fala que Rebecca queria ir na casa de Orlando Bloom e eles pesquisaram que o ator não estaria em Los Angeles. O policial pergunta se ela não sabia que ela atravessaria a fronteira com coisas roubadas. Ele disse que não, que achou que ela iria só ver o pai.

Seq39 – Becca presa (1min57s)

Polícia chega a Becca.

Ela nega tudo. Que roubou. Que invadiu as casas.

Diz que sabe o motivo de estar sendo presa é porque o Marc ligou da prisão.

A polícia acha coisas na casa. E ela diz que se falar sobre onde estão as coisas ela pode ser liberada. Noticiário informa que a líder da gangue foi presa.

Na delegacia, Becca pergunta se eles falaram com as vítimas. O policial diz que sim. Becca pergunta o que Lindsay falou.

Seq40 – Fim Marc e Becca (34s)

Marc no carro, a mãe dirige. Pensativo. Facebook de Becca que diz a mensagem “se você conhece a Rebecca, peça para que seja sua amiga”.

Seq41 – Nicki (3min34s)

Nicki sai da delegacia.

Em casa, a Revista Vanity Fair chegou para entrevistar. Ela e mãe disputam a entrevista.

Nicki se incomoda. Nicki diz que quer ser uma líder e ajudar ao mundo ter paz e saúde.

A mãe tenta tocar a filha várias vezes e Nicki sempre com repulsa.

Seq41 – Marc Vanity Fair (47s)

Marc diz que foi estudar em Indian Hills para aprender e ficar com os seus iguais. Mas ele sempre soube que não era atraente como os outros. E a jornalista diz que agora ele é uma estrela. Ele diz que no facebook recebeu 800 convites de amizade e aceitou todos. E que alguém criou uma página para os seus admiradores. Ele diz que é incomodo todos os adorarem por algo tão odiado pela sociedade. Se fosse algo que beneficiasse ele adoraria. E que isso demonstra que a América tem um fascínio mórbido pela coisa de Bonnie e Clyde.

Seq42 – Julgamento (6min11s)

Nicki chega ao tribunal. Depois Chloe. Marc. Becca acompanhada da mãe que fala outro idioma. Marc, Chloe e Nicki estão sentados. Becca chega e se senta ao lado de Marc.

Juíza chega e começa o julgamento. Portas são fechadas.

Passagem de tempo.

Portas sendo abertas. Fim do julgamento.

Todos são sentenciados.

Becca e Marc pegam 4 anos e pagam multa milionária.

Os outros pegam 1 ano e pagam multa milionária também.

Marc de uniforme da prisão, algemados, em fila com outros prisioneiros. Senta no ônibus.

Seq43 – Nicki famosa (1min52s)

Entrevistador diz que Nicki ficou presa ao lado de uma de suas vítimas – Lindsay Lohan.

Conta que ouviu a atriz chorar. E no fim faz propaganda do seu site, caso o público queira saber mais a sua história.

CRÉDITOS FINAIS (8min)

Trilha: Bankrupt, Phoenix.

6. O estranho que nós amamos (Beguiled - 2017)

Créditos iniciais (31s)

Seq1 – O cabo ferido (5min18s)

Imagem de abertura: movimento de travelling – grua – que sai da copa das árvores e chega até um caminho, uma garota cantarola e anda por esse caminho – bonito.

Título: The Beguiled

A garota passa por esse bosque com uma cesta.

Crédito: Virgínia, 1864. 3 anos na Guerra Civil.

A menina passa pelas árvores, se agacha e pega alguns cogumelos. Faz isso algumas vezes até encontrar um soldado ferido e deitado sob uma árvore. Ela se assusta. Ela pergunta se ele consegue se mover, ele diz que pode tentar se tiver lugar para onde ir. A menina diz que a Escola Farnsworth fica do outro da floresta e diz que é um internato para moças da Sra. Martha Farnsworth. O cabo pergunta se tem algum homem por lá. Ela responde que apenas 4 estudantes, uma professora e a Sra Martha, diz que os escravos partiram. A menina diz que não sabe se ele será bem-vindo, porque é um ianque, mas será melhor do que estar ali. O cabo diz que é verdade e que aceita o convite. E pergunta se a menina pode ajudá-lo.

Ela o ajuda se levantar. E diz que ele é mais pesado que o irmão. Ele pergunta onde estão o irmão, ela diz que foi morto no Tennessee.

Ele pergunta o nome dela. Responde Amelia Dabney. Ele se apresenta: Cabo John McBurney.

Eles vão para o internato e conversam. Ele diz que estava na 66 brigada de NY.

Seq2 – O internato (50s)

Imagem a placa do internato. Pan das cortinas para a sala onde está a professora e as outras alunas. Ela ensina francês. As meninas sentem calor.

Seq3 – A chegada do cabo ferido (2min44s)

Duas mulheres capinam. Um sino toca. Sra. Martha olha. Amelia grita o nome de Martha. Amelia grita socorro. As duas correm para ver o que aconteceu. Amelia explica que ele estava na floresta sozinho e ferido, que não poderia deixá-lo morrer. Sra. Martha verifica se ele está morto e diz que ainda não. Elas pegam o cabo e colocam na varanda. Jane diz que eles estupram todas as mulheres, Sra. Martha diz que para ela parar. Martha pede para colocar um pano azul pendurado no portão para avisar que tem um ianque capturado. Mas decidem que ele melhore primeiro. Elas o levam para dentro e fecham a porta.

Seq4 – Os primeiros cuidados (3min17s)

Sra Martha e Sra Edwina ficam sozinhas com John no quarto de música. Martha começa cortando a calça para ver o ferimento. Ela começa a retirar os estilhaços de ferro e coloca numa vasilha. Pede agulha e linha para Edwina. Martha começa a costurar a perna. As quatro meninas estão atrás da porta, curiosas. Sra Martha pede Edwina para trazer água. Edwina abre a porta e dá de cara com as meninas. Martha também sai e diz que hoje ele não morrerá, Amelia diz o nome dele. E Martha diz que ele não ficará muito tempo para que

o nome dele faça diferença. Edwina leva as meninas para sala de costura e Martha sobe as escadas.

Seq5 – Costura1 (54s)

As meninas enquanto costuram com Edwina falam sobre a guerra e sobre o cabo ferido. A maioria não concorda de Amy ter levado para lá. Edwina não concorda e acha que ele não é um cara ruim ou um espião, Edwina diz que ele tem nome. Elas riam do nome John.

Seq6 – Banho John (1min38s)

Martha dá banho em John. Fica exausta e parece com um pouco de receio de limpar o pênis do cabo.

Seq7 – Costura2 (10s)

Meninas continuam costurando e Edwina chega para verificar se estão fazendo direito.

Seq8 – Banho John2 (31s)

Martha lava o rosto e parece exausta, ofegante. Sino toca. John acorda.

Seq9 – A guarda passa1 (1min52s)

As meninas avisam a Martha que a guarda tá passando e perguntam se podem saudá-los. Martha diz que não e que não quer que eles a vejam, fala para elas subirem. Elas dizem que eles têm prisioneiros. Martha diz para subir.

Martha vai ao portão. Enquanto as meninas estão na janela olhando e Amy pergunta se Martha irá contar sobre John. Capitão pergunta se ela está sozinha e ela diz que apenas ela e mais algumas. Martha pergunta se ele tem cartucho e que sentiria mais segura para se defender. O capitão dá cartucho. Meninas comentam. Martha volta para casa. Amy diz que eles estão indo embora então ela não contou. Martha carrega revólver e guarda num armário e tranca com chave.

Seq10 – Vigia1 (14s)

Marie na sacada com uma luneta faz uma espécie de vigia.

Seq11 – Edwina pega Amy conversando com John (24s)

Edwina anda pelo corredor e vê Amy conversando com John. Fala para deixá-lo descansar e que ele não é um dos pássaros ou besouros feridos. Edwina tranca a porta e sobe as escadas.

Seq12 – Oração1 (1min04s)

Imagem bem escura da casa e do jardim. É noite.

Martha conduz e pergunta se alguém quer pedir bençãos especiais? Edwina pede para que a saúde do soldado ferido restaure. Martha diz para a saúde e que ele vá embora logo.

Elas sobem as escadas para dormir enquanto cochicham se o soldado vai viver.

Seq13 – Banho John (51s)

Imagem da casa de manhã cedo.

Amy entra no quarto que John está. Bom dia e tal. Pergunta que horas. Falam de pássaros. Os dois amam pássaros.

Seq14 – Cozinha (1min04s)

Edwina prepara algo. Meninas na mesa conversam. Alicia pergunta para Amy como está o iaque. Amy responde que está melhor. Jane pergunta para Edwina quanto tempo ele vai

ficar na sala de música? Edwina responde quando ele estiver melhor. Jane pergunta como vai praticar violino com o inimigo perigoso na mesma sala? Edwina pede para parar. Martha entra e pergunta a Amy se ela achou algum cogumelo, Amy diz que sim, porém não sabe se é seguro comer. Martha diz que depois vai olhar.

Martha olha um colar em Edwina e diz que é muito bonito. Fala também que a presença do soldado está surtindo algum efeito. Edwina olha sério, enquanto Martha sai.

Seq15 – Afazeres1 (23s)

Imagem de árvores. Uma menina e Edwina estendem roupa no varal. Amy perdurada num galho de árvore.

Seq16 – John e Martha (3min04s)

Emily escuta atrás da porta. Martha chega e diz para ela fazer as coisas e que tem estudo e trabalho. Ela pergunta se não terá música hoje? Martha diz que não e manda a menina ir para a livraria. John escuta a conversa, Martha entra no quarto. Ele diz que acha que está perturbando a casa, Martha confirma. Ele diz que Martha não mede as palavras, que ele gosta disso. Martha pergunta se acha que faz alguma diferença para ela sobre o que ele gosta ou não. Ele diz que sabe que a opinião dele não importa pra ela, e que não busca elogio. Ela pergunta o que ele busca. Ele diz que nada, que ela já deu o bastante e que é muito grato.

Martha senta e começa a mexer na perna de John. Martha pergunta se ele tem dormência e tal. Ela diz que tem conhaque. Ele fica feliz. E ela diz que ele não é um convidado. E que elas não estão para entretê-lo.

Alicia bate na porta e entra. Martha pergunta o que ela está fazendo ali. Ela diz que queria saber se pode ajudar em algo. Martha diz que não. E que tem muito estudo e trabalho, para avisar as outras meninas que a sala está proibida para elas.

Alicia diz tudo bem e olha de forma diferente para John.

Seq17 – Afazeres2 (1min04s)

Duas meninas escrevem. Edwina vigia a escrita.

Imagem geral do Internato, luz bonita.

Alicia e Emily capinam. Alicia sem vontade nenhuma pergunta se está acabando.

Ouve-se sons de bombas.

Seq18 – Srta Edwina Morrow (5min03s)

Marie entra no quarto do soldado, pergunta se ele é católico, ele diz que é batizado. Ela entrega uma bíblia. Sai do quarto e esbarra com Edwina. A porta está aberta. Edwina diz que Marie está com os brincos de pérola dela. Marie diz que todas estão se arrumando hoje. E que Edwina estava bonita de manhã e que não via o pingente desde o último Natal.

John pede para Edwina esperar. E pergunta se ela iria vê-lo por algum motivo?

Edwina entra no quarto. Conversam. Eles falam da guerra. Ele fugiu e está vivo, agora a conheceu.

Ele faz perguntas para Edwina. De onde é? O que foi fazer ali?

John diz que os dois parecem deslocados. E diz que nunca viu tanta beleza...

John pergunta qual o maior desejo? Edwina responde ser levada para bem longe dali.

Seq19 – Vigia2 (1min04s)

Uma das meninas fazem a vigília e canta, ao som de insetos do entardecer.

Seq20 – Oração2 + Alicia (1min33s)

Martha segue a oração. Alicia ao pé do ouvido pede para sair.

Alicia abre o quarto. Beija John na boca e diz boa noite. Sai do quarto e volta para a oração. Meninas dormem na cama.

Seq21 – Afazeres3 (53s)

Marie e Jane brincam no quintal e depois pegam água.

Alicia sentada perto das árvores.

Edwina na varanda costura e escuta sons de bombas misturados ao som de pássaros.

Imagem geral de uma paisagem e fumaça preta.

Imagem do internato.

Seq22 – Amy brinca com Henry (25s)

Amy brinca com um tipo de jabuti e diz que John deu um dos botões para ela. Amy guarda numa caixinha.

Seq23 – Jantar 1 (2min23s)

Martha em pé. Amy chega e senta a mesa. Martha senta e reza.

Martha diz que poderiam discutir sobre o cabo John, ter compaixão e aprender com a presença dele.

Edwina diz que acha ele compreensivo. Martha questiona e depois fala que todas vão fazer uma oração com o soldado.

Seq24 – Oração3 (1min59s)

Martha chega e pergunta ao soldado se ele quer se juntar para uma oração. Ele diz que sim. Mas antes elas vão cantar um pouco.

Elas cantam. E são interrompidas com barulhos na porta. Martha vai até lá. E diz que fará um sinal caso seja os ianques.

Seq25 – Guarda noite (5min36s)

Martha pega o revólver, desce as escadas, abre a porta. Enquanto isso, as meninas conversam sobre quem será. Martha chega e diz que são dois homens deles e que eles vão comer na cozinha. Martha diz que pode falar com os soldados para levá-lo quando estiver melhor. As meninas o defendem. E decidem não falar sobre John para os soldados.

Martha diz para todos irem dormir. Elas saem. Martha pergunta se gostaria de tomar um conhaque na volta dela. Ele diz que sim.

Os homens vão embora (cena bem escura).

Meninas conversam na cama sobre quanto tempo John ficará. Meninas sentem ciúmes uma da outra com o soldado.

Martha e John tomam conhaque e conversam. Ele é galanteador. Faz elogios.

Seq26 – John anda (7min34s)

Imagem de manhã das árvores.

John anda pelo quarto e Amy diz que ele conseguiu, chama Martha para ver.

Alicia passa enquanto Amy ajuda John e diz para ela que é a vez dela na horta.

Os três vão para a varanda. John diz que as flores precisam ser podadas e o quintal limpo.

Martha diz a Amy que ela tem trabalho, as duas saem.

John capina o mato. Edwina passa com um cesto de roupas.

John amola um machado. Corta galho. Serra um galho. Edwina e mais uma menina estão colhendo algo, eles se olham.

Amy aparece e dá água para John. Ele diz para Amy que ela é a melhor amiga dele e que não é para contar para as outras meninas. Amy sai.

Alicia chega e diz para Amy não ficar falando mal delas para o soldado.

Outra menina faz a vigília.

John capina. Edwina observa da janela. John percebe. Eles trocam olhares. Alicia e Emily sinalizam com um tchau para ele.

Tempo passa. Passagem de tempo. Rápida.

Martha chega e pergunta como está a perna. Pergunta se pode olhar a perna. Ele mostra.

Ela diz que a perna curada o suficiente para partir no fim de semana. Ele diz que em poucos dias, e que ela precisa de um jardineiro em tempo integral. Ele fica chateado.

Seq27 – John anda (25s)

Amy conta para Alicia que Martha pediu para John ir embora. Alicia diz que tem que tornar as coisas agradáveis para ele querer permanecer. Emily sugere falar com Martha para chamar o cabo para jantar junto. Alicia diz para mostrar a hospitalidade sulista.

Seq28 – Menina colhe (12s)

Imagem respiro.

Seq29 – John e Edwina (2min15s)

John escuta a porta abrir. Edwina entra. Ele diz que sentiu a falta dela e que Martha falou que ele precisa partir. Edwina diz que não quer. Ele diz que a ama. Ele a chama para ir para o oeste. Eles se beijam. Alguém bate na porta. Alicia diz que Martha o chama para o jantar. Meninas ficam empolgadas com o jantar e se arrumam.

Seq30 – Jantar com John (6min36s)

As meninas ficam rindo. Elas flertam. E ele se aproveita também.

Martha diz para escutar um pouco de música. CUT.

Menina toca violino.

John olha para Alicia.

Martha chama para a oração. Elas se juntam. Amy pede oração para o cabo.

Elas vão para a cama. Martha acompanha John. Eles quase se beijam.

Seq31 – John e Alicia (3min43s)

Imagem da casa a noite. Edwina tira uma camisola, se perfuma. John sai do quarto. Edwina o espera. Ela o pega na cama com Alicia. Ele tenta explicar. Eles discutem. Ela o empurra e ele cai da escada. Martha chega. Alicia explica que ele entrou e que não conseguiu, e Edwina entrou no quarto e começou a lutar com John. As meninas ficam agitadas. Martha diz que precisa remover. Ela pede várias coisas para Edwina.

Seq32 – Sem a perna (4min19s)

Trilha tensa.

As meninas enterram a perna. Edwina fica sentada na porta. Passa o tempo. John grita. Edwina levanta e vai até John.

John se desespera. Edwina não pode impedir.

Martha chega e ele a chama de açougueira. Martha diz que elas salvaram a vida dele. Ele começa a ficar zangado e diz que Edwina fez isso porque ele não foi pra cama com ela. Ele diz que Edwina é pior que Martha. John diz que ela não disse que é uma casa de loucas.

Imagem da casa. Ouvimos os gritos de John.

Martha com as meninas na sala. Edwina passa pela porta. Menina faz a vigília.

Alicia entra no quarto e pergunta como ele tem passado. Ele pega o cabelo e pede para trazer a chave.

Seq33 – Afazeres (26s)

Marie pega água, Amy pega cogumelos.

Seq34 – John e Jane (1min45s)

Jane desce as escadas. John pergunta quem é. Ele pede para abrir a porta. Ela abre. Ele de forma agressiva pede para que Jane fale com Martha para que ele fique. Menina faz vigília.

Seq35 – Cozinha (1min59s)

Todas sentadas a mesa conversam. Alguém diz que gostaria que ele fosse embora. Edwina tenta defendê-lo a respeito do ataque a Alicia. John chega. Ele discute e grita com elas. Pega o jabuti de Amy e joga. Martha pede para Amy pegar o pano azul.

Seq36 – Pano azul (7min45s)

Amy amarra o pano. John pergunta o que ela está fazendo ali. Ela corre. E ele tira o pano do portão. Ele corre atrás dela. Martha vai atrás. Ela entra num celeiro. Eles discutem e saem depois de Martha dizer que tem mais uma garrafa de conhaque. Ele as manda se sentarem. Ele fala sobre não ter perna mais e não ser nem mais homem. Diz que se algo acontecer de ruim de novo com ele, elas vão se ver. Atira no lustre que cai no chão. Edwina sai atrás dele. Martha pergunta o que ela tá fazendo, Edwina joga Martha no sofá. Ed sai e vai até o quarto de John. Eles transam. Alicia diz para Martha como ela foi capaz de deixar Ed ir para o quarto de John. Elas pensam como podem se livrar dele. Marie diz que ele adorou os cogumelos. Pede a Amy para colher e que elas vão fazer um belo jantar.

John e Edwina abraçados.

Amy sai para pegar os cogumelos. Amy colhe.

Seq37 – Cogumelos (5min11s)

Martha reza. Alicia se arruma. Uma arruma o cabelo da outra. Amy acende as velas. Elas estão sentadas. Edwina chega com John. Eles se sentam. Ele agradece por perdô-lo pela explosão. Martha reza. John pede vinho. Marie o serve. Martha diz que Amy colher cogumelos frescos e pergunta se ele quer. Ele diz que sim. As meninas se olham. O prato é passo por algumas mãos até chegar a John. John pergunta se John quer. Ela diz que sim. Amy interrompe e diz para Edwina que ela não gosta de cogumelos. Edwina confirma. John não coloca no prato dela, somente no dele. Ele come e diz que vai recompensar o tempo que ficar até ir embora. Martha pergunta sobre o bordado de Alicia. John começa a sentir algo. Edwina fica preocupada. Ele diz que não consegue respirar. Ele se levanta e cai. Martha pega a mão de Amy. Plano detalhe do cogumelo.

Seq38 – Pano azul amarrado (3min14s)

Amy amarra o pano azul no portão. Elas costuram na varanda. Edwina em pé e triste. Elas carregam o corpo de John. Abrem o portão, colocam o corpo do lado de fora, fecham o portão.

Travelling mostra o corpo do lado de fora e as mulheres lá dentro na varanda.

Créditos finais (3min43s)