

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO, ARTES E DESIGN - FAMECOS
CURSO DE PUBLICIDADE DE PROPAGANDA

DANIEL GIRARDI CAETANO DE FREITAS

**AS PAISAGENS EMOCIONAIS: EXPRESSÕES EXISTENCIAIS NO FILME
ENCONTROS E DESENCONTROS DE SOFIA COPPOLA**

Porto Alegre

2021

GRADUAÇÃO



Pontifícia Universidade Católica
do Rio Grande do Sul

DANIEL GIRARDI CAETANO DE FREITAS

**AS PAISAGENS EMOCIONAIS: EXPRESSÕES EXISTENCIAIS NO FILME
ENCONTROS E DESENCONTROS DE SOFIA COPPOLA**

Trabalho de conclusão de curso apresentado como requisito parcial para obtenção do título de bacharel em Publicidade e Propaganda pela Escola de Comunicação, Artes e Design – Famecos da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Orientador: Prof. Dr. João Guilherme Barone

Porto Alegre

2021

DANIEL GIRARDI CAETANO DE FREITAS

**AS PAISAGENS EMOCIONAIS: EXPRESSÕES EXISTENCIAIS NO FILME
ENCONTROS E DESENCONTROS DE SOFIA COPPOLA**

Trabalho de conclusão de curso
apresentado como requisito parcial para
obtenção do título de bacharel em
Publicidade e Propaganda pela Escola de
Comunicação, Artes e Design – Famecos
da Pontifícia Universidade Católica do Rio
Grande do Sul.

Aprovado em: _____ de _____ de _____.

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. João Guilherme Barone (orientador)

Profa. Me. Susana Gibi Azevedo

Profa. Dra. Helena Maria Antonine Stigger

Porto Alegre

2021

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu Deus, a rocha sobre a qual eu construí a minha casa. Ao meu orientador, professor João Guilherme Barone, que me deu a honra de ser seu orientando e que acreditou em mim em momentos que nem eu mesmo acreditei. À minha família, em especial à minha mãe e minha tia Raquel, as âncoras que por toda a minha vida me mantiveram sobre um mar tranquilo. Aos meus amigos, aqueles que em todo o tempo seguram as minhas mãos.

Liberdade é pouco. O que eu desejo ainda não tem nome.
Clarice Lispector.

RESUMO

Esta monografia apresenta um estudo sobre como as imagens no filme *Encontros e Desencontros* (*Lost in Translation*, 2003) de Sofia Coppola são capazes de representar as emoções de seus personagens e como a diretora se utiliza deste artifício para construir uma atmosfera melancólica e existencial durante toda a obra. O objetivo principal deste estudo é investigar esta relação entre imagem e emoção que existe no filme através da pesquisa bibliográfica e da análise fílmica. Para tal, foram definidos como objetivos específicos entender o papel da emoção dentro da arte cinematográfica com a função de envolver o espectador, organizar algumas perspectivas importantes sobre a busca de significados da imagem fílmica dentro das teorias do cinema, entender o estilo cinematográfico que norteia o universo artístico da diretora e como estes elementos se relacionam dentro do filme. A fundamentação teórica é baseada principalmente em textos de Mulvey (1974), Xavier (1983), Bachelard (1993), Augé (2002), Morin (2003), Smith (2003), Galt (2009), Soares (2012), Júnior (2014), Gama (2016), Guéron (2018), Rogers (2018) e Calicchio (2020). Como resultados do estudo, podemos entender como a diretora se vale dos recursos da imagem fílmica para estabelecer a atmosfera emocional de seus personagens no filme. Durante o processo de criação deste estudo, o pesquisador desenvolveu o termo paisagem emocional a fim de caracterizar as imagens fílmicas que conseguem representar as emoções dos personagens que constituem a narrativa.

Palavras-chave: cinema; cinematografia; imagem; emoção; melancolia.

ABSTRACT

This monograph presents a study on how the images in Sofia Coppola's movie *Encontros e Desencontros* (*Lost in Translation*, 2003) are able to represent the emotions of the characters and how the director uses this device to build a melancholic and existential atmosphere throughout the entire work. The main objective of this study is to investigate this relationship between image and emotion that exists in the movie through bibliographical research and the film analysis. Therefore, specific objectives were defined as understanding the role of emotion within cinematographic art with the function of involving the spectator, organizing some important perspectives on the search for meanings in the filmic image within cinema theories, understanding the cinematographic style that guides the director's artistic universe and how these elements are related within the movie. The theoretical foundation is mainly based on texts by Mulvey (1974), Xavier (1983), Augé (1992), Bachelard (1993), Morin (2003), Smith (2003), Galt (2009), Soares (2012), Junior (2014), Gama (2016), Guéron (2018), Rogers (2018) and Calicchio (2020). As a result of the study, we can understand how the director uses the resources of the filmic image to establish the emotional atmosphere of the characters in the movie. During the process of creating this study, the researcher developed the term emotional landscape in order to characterize the film images that manage to represent the emotions of the characters that make up the narrative.

Keywords: cinema; cinematography; Image; emotion; melancholy.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Cena 1 - Plano extraído do filme Encontros e Desencontros em 00:00:25.....	42
Figura 2: Cena 2 - Plano extraído do filme Encontros e Desencontros em 00:07:56.....	45
Figura 3: Cena 3 - Plano extraído do filme Encontros e Desencontros em 00:14:58.....	47
Figura 4: Cena 4 - Plano extraído do filme Encontros e Desencontros em 01:13:15.....	49
Figura 5: Cena 5 - Plano extraído do filme Encontros e Desencontros em 01:33:23.....	52

LISTA DE QUADROS

Quadro 1: Descrição e análise da personagem Charlotte.....	39
Quadro 2: Descrição e análise do personagem Bob.....	40
Quadro 3: Resumo das cenas selecionadas para análise.....	42
Quadro 4: Descrição da cena 1.....	43
Quadro 5: Descrição da cena 2.....	45
Quadro 6: Descrição da cena 3.....	47
Quadro 7: Descrição da cena 4.....	49
Quadro 8: Descrição da cena 5.....	52

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	11
2 CINEMA: IMAGEM E EMOÇÃO.....	17
2.1 Paisagens emocionais.....	17
2.2 Estudos sobre a emoção no cinema.....	18
2.3 Projeção-identificação.....	20
2.4 Imagem e cinema.....	24
2.5 <i>Mise-En-Scène</i>	26
3 O CINEMA DE SOFIA COPPOLA.....	28
3.1 Notas iniciais.....	28
3.2. Cinema e feminismo.....	30
3.3. O cinema de Sofia Coppola.....	31
4 ANALISANDO ENCONTROS E DESENCONTROS.....	32
4.1. Uma aproximação.....	32
4.2. Sinopse.....	34
4.3. Observações sobre Encontros e Desencontros.....	35
4.4. Sobre os personagens.....	37
4.5. Analisando fragmentos do filme.....	41
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	55
REFERÊNCIAS.....	59
ANEXO A - Ficha Técnica do Filme Encontros e Desencontros (<i>Lost in Translation</i>, 2003).....	64

1 INTRODUÇÃO

O objetivo geral deste trabalho de pesquisa é uma proposta de análise sobre a relação entre imagem e emoção no filme *Encontros e Desencontros* (*Lost in Translation*, 2003) da diretora norte-americana Sofia Coppola. Trata-se de verificar como a imagem, neste filme, cumpre a função da representação emocional de seus personagens dentro da narrativa. Desta forma, partimos da premissa de que o cinema, como um produto artístico, utiliza o recurso da imagem para produzir emoções no espectador. Estes recursos poéticos identificados na obra de Coppola culminaram no termo proposto pelo pesquisador como paisagem emocional.

A escolha do tema deste trabalho levou ao desafio de uma abordagem que transita entre aspectos sociológicos, filosóficos e psicológicos a partir de um produto artístico e comercial pertencente ao universo da arte e da comunicação. A possibilidade de sugerir análises mais profundas e de cunho antropológico a partir de produtos artísticos e culturais é algo que desde o início da graduação sempre despertou o prazer deste pesquisador. A escolha da obra também se deu pelo seu forte apelo existencial e melancólico, além do estilo característico de sua diretora. Sofia Coppola é reconhecida pela crítica especializada como uma das mais influentes realizadoras cinematográficas da atualidade¹, com foco em seu trabalho com a relação emocional estabelecida entre seus personagens e os espaços ao redor deles. Desta forma, esta monografia consiste em um estudo sobre a capacidade de Coppola em pensar e realizar imagens em uma dimensão emocional.

Embora existam muitas pesquisas que se propõem a estudar as teorias do cinema e da arte cinematográfica, examinar e analisar obras específicas de diretores e realizadores cinematográficos é uma maneira interessante de agregar novas descobertas sobre o cinema, pois esses profissionais são os responsáveis por criar, agregar e revolucionar a arte que envolve este universo tão rico, pois como apontado por Andrew (1976), estudar o cinema nos permite expandir nosso entendimento não somente do que ele é mas de como podemos nos relacionar com ele.

Para Aumont (1995), o cinema não pode ficar sujeito a apenas uma teoria do cinema, ao contrário, ele é rodeado por diversas teorias, sendo uma delas a estética. A estética é considerada uma disciplina filosófica, que compreende todo o conjunto

¹ TAVARES, Bruno. CINEMASCOPE: O cinema de Sofia Coppola, 2020. Disponível: <https://cinemascope.com.br/colunas/o-cinema-de-sofia-coppola/>. Acesso em: 14 de out de 2021.

das artes, subentendendo uma concepção de belo e trabalhando dentro dos campos do prazer e do gosto do espectador. Este entendimento de que a estética compreende a reflexão dos fenômenos de significação que podemos considerar como fenômenos artísticos, está relacionado com a ideia de que "... a arte enriquece a experiência do mundo real por dentro e por fora.". É o que diz Abraham Kaplan na introdução de *Arte Como Experiência* (DEWEY, 2010, p. 41). Para Tarkovsky (1984), o homem conquista a realidade através da arte por meio de uma experiência subjetiva. Ao olharmos para a ciência, o conhecimento que temos do mundo ascende como em uma escada sem fim, sendo sempre substituído por um novo conhecimento, com cada descoberta sendo substituída por uma mais recente que invalida a anterior. Em contraponto a descoberta científica, uma descoberta artística ocorre cada vez como uma nova e insubstituível imagem do mundo, como um novo símbolo da verdade absoluta. Como uma experiência única. Portanto, a estética do cinema se propõe a estudar o cinema como arte e estuda os filmes compreendendo-os como mensagens artísticas.

A presente monografia é composta por seis capítulos, que incluem introdução e considerações finais. O pesquisador definiu alguns objetivos específicos, que funcionam como um guia para o entendimento e construção deste estudo, são eles: entender o papel da emoção dentro da arte cinematográfica com a função de envolver o espectador, organizar algumas perspectivas importantes sobre a busca de significados na imagem fílmica dentro das teorias do cinema, entender o estilo cinematográfico que norteia o universo artístico da diretora, bem como traçar uma relação entre todos estes elementos mencionados através de uma junção do referencial teórico apresentado com elementos da análise fílmica. O pesquisador então extraiu cinco cenas do filme, que servem para ilustrar os principais conceitos defendidos neste trabalho. Estas cenas foram selecionadas pois nos permitem uma aproximação do universo artístico da diretora e nos permitem um maior aprofundamento sobre o tema em questão.

Neste trabalho, a metodologia encontra base nas técnicas da pesquisa bibliográfica, na análise documental e fílmica, sendo a primeira sustentada a partir da leitura de diversas obras que constituem a base teórica desta pesquisa. O primeiro capítulo desta monografia é destinado a um apanhado teórico sobre os campos da imagem e das emoções e é constituído por cinco subcapítulos que transitam sobre uma série de conceitos que se estruturam, de modo a validar o

estudo. São eles: o conceito de paisagem emocional, sua definição e aplicação, o lugar das emoções no cinema, como elas são construídas dentro de um filme e seu impacto no espectador, os efeitos antropológicos que envolvem a experiência cinematográfica, o papel da imagem no cinema, suas transformações e implicações durante a história e o papel da *Mise-en-scène* como um recurso visual e poético dentro da cinematografia.

Inicialmente, nos atemos a entender o conceito proposto pelo pesquisador, nomeado como paisagem emocional. Em resumo, a paisagem emocional pode ser entendida como um recurso cinematográfico que tangibiliza e exterioriza imagetivamente as emoções dos personagens dentro da narrativa. O conceito de paisagem emocional tem sua origem a partir do trecho da canção *Jóga*² da cantora islandesa Björk (GUÐMUNDSDÓTTIR, 1997). Soares (2007) atesta que a canção de Björk, apesar de tratar de um tema romântico recorrente na música *pop*, (a dúvida entre a estabilidade da relação amorosa que há entre duas pessoas), existe sobre a perspectiva de um eu-lírico que confunde suas emoções com paisagens. Neste sentido, a paisagem mencionada na canção da cantora Björk é transfigurada em emoção dentro da liberdade poética deste eu-lírico. A seguir, um trecho da letra:

Emotional landscapes (Paisagens emocionais)
They puzzle me (Elas me confundem)
Then the riddle gets solved (Então o enigma é resolvido)
And you push me up to this (E você me deixa neste)

State of emergency (Estado de emergência)
How beautiful to be (Como é lindo estar)
State of emergency (Estado de emergência)
Is where I want to be (É onde eu quero estar)

Desta forma, nos valem do termo paisagem emocional para conceituar a maneira com que Coppola trabalha a atmosfera e a estética de seus filmes, de modo que através de sua cinematografia, as emoções que provém de seus personagens são representadas imagetivamente por meio dos recursos visuais possibilitados pela arte do cinema, especialmente pela direção de arte, pelo jogo de câmeras, enquadramento, luz e a montagem. A partir da lógica de paisagem emocional, a proposta deste estudo nos permite também examinar o que aqui denominamos como expressões existenciais. Tal termo deriva do fato de que, como mencionado

² GUÐMUNDSDÓTTIR, Björk; SIGURÐSSON, Sján. *Homogenic*. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/bjork/71574/traducao.html>. Acesso em: 03 de out de 2021.

por Martin (2003, tradução nossa), a obra em questão da diretora abrange um mundo de perda e de atordoamento existencial. Sendo assim, por mais que tenhamos como premissa a ideia de que uma obra artística é capaz de fomentar um vasto ramo de interpretações possíveis, neste trabalho nos atemos a examinar a dimensão existencial que reside na obra de Coppola. Portanto, estas expressões existenciais podem ser entendidas como a representação imagética de emoções que abrangem uma dimensão existencial dos personagens, os quais, na obra de Coppola, são cercados pelo cansaço, pelo tédio e pela melancolia.

Partindo deste conceito, no segundo subcapítulo são apresentados autores e obras que nos permitem investigar e entender melhor o papel das emoções no cinema, com destaque para os textos de Calicchio (2020) e Smith (2003, tradução nossa). Calicchio (2020) nos permite entender melhor o que são as emoções e como elas foram e são compreendidas pela história e pela ciência, enquanto Smith (2003) nos apresenta um panorama de como as emoções foram e são compreendidas por entre os teóricos do cinema. O terceiro sub-capítulo nos apresenta os conceitos de projeção-identificação, que possuem base nas ideias de Edgar Morin e Béla Balázs. A partir destes estudos, entendemos que a experiência cinematográfica está intimamente ligada a estes dois aspectos, que embora pareçam opostos, constituem a natureza humana. A projeção corresponde à capacidade humana de projetar a si mesmo sobre tudo aquilo à sua volta. Desta forma, a expressão humana pode ser refletida sobre todo e qualquer objeto, enquanto a identificação faz o efeito contrário, absorvendo o meio e o integrando a si mesmo afetivamente. Também são trabalhados conceitos semelhantes a partir da obra *A Experiência do Cinema*, de 1983, organizada por Ismail Xavier. Trata-se de uma antologia que reúne os escritos de diversos autores, onde destacamos os estudos de Hugo Münsterberg. Seus escritos falam sobre a relevância das emoções dentro e fora do filme. Para o autor, retratar uma emoção é o objetivo principal da arte cinematográfica. Também são destacados os textos de Béla Balázs sobre os processos antropológicos que envolvem a experiência fílmica, pois assim como todas as artes, o cinema está lidando com os seres humanos e apresenta expressões puramente humanas em toda a sua constituição. As ideias de autores como Smith (2003), Spinelli (2006) e Gama (2016) também servem como base teórica para este apanhado de estudos.

Em seguida, nos atemos a investigar como os campos da imagem cinematográfica evoluíram e modificaram seus sentidos através do tempo. Nos

propomos a analisar as questões que tratam da imagem e da evolução dos significados da imagem fílmica, esta, sob a luz dos textos de Rodrigo Guéron (2018) inspirado na proposta de Deleuze. Este subcapítulo se dedica quase que exclusivamente aos estudos do autor, onde podemos entender o conceito do clichê no cinema e as revoluções que constituem a história dessa arte. Após, nos propomos a analisar o conceito de *mise-en-scène* e a relevância deste recurso para o fazer cinematográfico, visto que a *mise-en-scène* é um termo amplamente debatido e capaz de gerar diversas interpretações. Em resumo, este recurso pode ser entendido como tudo aquilo que constitui uma cena cinematográfica: o cenário, o figurino, a direção de arte, a iluminação, a posição da câmera, entre outros. Júnior (2014) também discorre sobre os aspectos miméticos e simbólicos da imagem e como ambos corroboram para entendermos o que é o cinema hoje.

No terceiro capítulo, damos ênfase a obra de Coppola e buscamos compreender melhor o universo artístico da diretora. Foram utilizadas obras como *The Politics of Visual Pleasure*, de 2019 da autora Anna Backman Rogers, para discorrer sobre o estilo característico de Coppola e reforçar os pontos levantados sobre sua obra. Além disso, também é apresentado um breve panorama sobre a carreira de Coppola e sua relação com a crítica especializada. Também são trabalhadas as ideias do lindo no cinema, sob a luz dos textos de Galt (2009).

Como o objeto de estudo desta monografia é uma obra audiovisual produzida por uma mulher, e tendo consciência da relevância do debate acerca da figura feminina dentro da indústria cinematográfica, o autor entende como de grande importância levantar o debate acerca do feminismo dentro do cinema, embora este não seja o objetivo deste estudo. Sendo assim, destacamos alguns traços do cinema feminista de Coppola, bem como alguns estudos levantados por Johnson (2017), Gubernikoff (2009) e Laura Mulvey (1974 *apud* HAMBURGUER, 1994), reconhecida pesquisadora feminista.

No terceiro capítulo, nos voltamos principalmente para a análise documental, que constitui o universo da pesquisa qualitativa. A análise documental pode ser entendida como um estudo realizado a partir de fontes primárias, neste caso, o próprio filme, sujeito à análise a partir de conceitos provenientes da análise fílmica. Inicialmente, é feita uma aproximação sobre os temas identificados no filme, com destaque para os textos de Rogers (2018) e Bachelard (1993). O pesquisador apresentou uma sinopse que aborda os principais e mais relevantes pontos do filme,

o que nos permite uma melhor compreensão da obra. Em seguida, são apresentadas observações sobre o filme e sobre os personagens, tendo como referencial teórico as notas da crítica especializada. Destacamos aqui autores como Martin (2003), Bradshaw (2004), Brody (2014) e Bender (2020).

Em seguida, é realizada a análise da obra através de cinco cenas selecionadas pelo pesquisador, seguindo o método de análise fílmica, que neste trabalho encontra sua base na obra *Ensaio Sobre a Análise Fílmica*, de 1992 (edição brasileira de 2011) de Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété. Os autores entendem que analisar um filme, como no sentido científico, parte da ideia de desconstruí-lo, a ponto de examinar seus elementos constitutivos. Pelo fato de um filme ser uma obra completa, que a olho-nu é tomado e visto pela totalidade, é necessário separar, destacar, extrair elementos que fogem ao entendimento quando vistos a partir da totalidade da obra. Desta forma, para os autores quem analisa o filme vale-se dessa desestruturação para estabelecer elos entre estes elementos que estão agora separados. Sendo assim, a análise fílmica não se trata mais da ideia de ver um filme, mas sim revê-lo e além disso, examinar esta obra sob um ponto de vista técnico. (2011, p. 14). A técnica da análise fílmica também serve ao objetivo de dar visibilidade ao conceito de paisagem emocional no filme de Coppola, aprofundando a verificação das relações entre imagem e emoção dentro da expressão cinematográfica. Para a realização desta análise, autores como Bachelard (1993), Augé (2002), Martin (2003), Ehrlich (2012) e Rogers (2018) também permitiram ao pesquisador um ampliamiento de horizontes acerca da obra da diretora. É válido destacar aqui que o cinema, pela perspectiva de objeto de estudo, pode ser alvo de diversas abordagens, portanto, destacamos aqui que no presente estudo são feitos apontamentos entendidos como plausíveis sobre a obra analisada, porém, não há como assegurá-los com firme convicção, visto que trata-se de uma análise especulativa, porém útil.

Por fim, o capítulo cinco apresenta um parecer final sobre o estudo, abordando os métodos de pesquisa, as considerações finais e a possibilidade de ampliação dos temas aqui estudados.

2 CINEMA: IMAGEM E EMOÇÃO

2.1 Paisagens emocionais

Este capítulo, aprofunda o conceito de paisagem emocional, bem como as implicações da relação entre a imagem e a emoção sob a ótica das teorias do cinema.

Nas palavras de Kozel, “as pessoas constroem o sentido de espaço, não somente pela atividade consciente do pensamento teórico, mas sobretudo pelo conhecimento intuitivo do espaço que passa a ser expresso” (KOZEL, 2006, p. 141). Para compreendermos o tipo de análise a qual este projeto está sujeito, é importante retomar o conceito de paisagem emocional, de modo a prover um melhor entendimento sobre como chegamos a tal termo. Pois, esta monografia se propõe a analisar a obra de Coppola a partir da perspectiva das paisagens emocionais.

O aspecto emocional do cinema é um recurso explorado através de diversos recursos, sendo neste trabalho analisado a partir de uma perspectiva imagética e sensorial. O conceito denominado aqui como paisagem emocional, que tem sua origem a partir da canção *Jòga* da cantora Björk possui como base teórica a obra de Soares (2012) Videoclipe - O Elogio da Desarmonia, no qual o autor traz à tona o conceito de paisagem sonora. Segundo Soares (2012, p. 44-45), a paisagem sonora constitui-se como o efeito de ser transportado para a música ou para o som através da imagem - ou a coisificação da música em imagem:

"Enquanto a criação de paisagens sonoras trata do entorno, da inserção do espectador no ambiente do som, do pórtico de entrada para o universo do artista da música pop, as esferas do som partem para uma noção mais detalhada, mais localizada deste ambiente. Numa perspectiva de desconstrução semiótica do videoclipe, a paisagem sonora estaria articulada aos cenários de enunciação do artista na música que ele escolhe para se “transformar” em clipe, compondo, portanto, uma referência icônico - simbólica para tal conjunto sógnico."

Sendo assim, podemos compreender a paisagem sonora como a constituição simbólica do som ou a dimensão imagética do som dentro de um produto audiovisual. Um conceito que também dialoga com o da paisagem sonora é o de semblante midiático, proposto por Andrew Goodwin (GOODWIN, 1992 *apud* SOARES, 2007, p. 01). O conceito de semblante midiático, configura-se como a "aparência" de um artista, celebridade ou entidade, que é formado a partir de uma

série de produtos do entretenimento, os quais juntos formam um conjunto e orbitam ao redor deste artista, produzindo uma identidade de expressão sobre o mesmo. Porém, apesar destes conceitos servirem como embasamento para o termo aqui apresentado, é importante considerar que o conceito de paisagem emocional aborda questões diferentes destes apresentados anteriormente, sendo este um conceito que abrange o campo da significação da imagem.

É impossível nos atermos a tal tópico que compreende o campo das imagens e significados sem levarmos em conta o papel da forma como conteúdo, como descrito por Gama (2016). Para a autora, a maneira com que organizamos um quadro (que no cinema podemos compreender como o plano, resultado de uma escolha de enquadramento), ou a maneira com a qual as imagens em um filme são postas em sequência (durante a montagem), são munidas de sentido, ou seja, elas expressam algo. Da mesma forma, para a autora: "Campo e escrita, forma e conteúdo, razão e emoção estão sempre misturadas, não podendo ser apartadas para análise." (GAMA, 2016, p. 02). Ou seja, por mais que o objetivo seja o de analisar uma obra artística sob um ponto de vista específico, como fazemos neste trabalho, buscando uma análise a partir da imagem, tal análise só é possível quando entendida como constituinte de um todo formado por muitas partes. Da mesma forma, é possível afirmar que toda e qualquer imagem propositalmente construída é sempre munida de sentido e significado que partem da ideia original de seu criador.

Enquanto a paisagem sonora consiste na representação imagética do som, o conceito aqui proposto e denominado como paisagem emocional constitui-se pela representação imagética da emoção através de recursos da cinematografia, objeto que encontra abordagens consagradas pelos estudos da simbologia e da semiótica.

Segundo Santaella (1983), podemos compreender a semiótica como uma ciência que investiga todas as possibilidades de linguagem, compreendendo todos os modos de produção de sentido e significação. É importante destacar que, apesar deste conceito encontrar validação teórica dentro do campo da semiótica, este é um estudo que utiliza elementos da análise fílmica para estabelecer relações da imagem com a dimensão emocional dos personagens de um filme. Assim, nosso conceito de paisagem emocional parte do pressuposto de que é possível tangibilizar uma emoção imagetivamente a partir das técnicas da linguagem cinematográfica, como abordaremos mais adiante.

2.2 Estudos sobre a emoção no cinema

Segundo Smith (2003, tradução nossa), o cinema ocupa um lugar central em nossa atual sociedade moderna: Ser um dos principais espaços onde o ser humano se encontra para uma experiência onde é possível vivenciar e expressar emoções. Por mais que o cinema se proponha a oferecer uma variada gama de experiências complexas, para a grande maioria do público ele pode ser entendido como um lugar onde é possível sentir algo. Nos filmes, as emoções são cuidadosamente embaladas e vendidas, porém raramente são analisadas verdadeiramente a fundo por estudiosos do cinema. Para o autor, a grande maioria dos estudiosos concorda que o fato de provocar uma emoção é a principal preocupação da maioria dos filmes. O autor ressalta porém que, historicamente, a teoria do cinema ateu-se a apenas alguns pontos no que diz respeito à atenção dos efeitos emocionais do cinema.

Para Calicchio (2020), a experiência da alegria, da tristeza, do medo e da angústia são fenômenos centrais na vida de todo ser humano. Por mais comuns que sejam e por mais familiarizados que estejamos com eles, é fato que em diversos momentos não somos sequer capazes de compreender o que estamos sentindo. Por mais que os estudos sobre emoções tenham ganhado forma desde o século passado, tais fenômenos já foram anteriormente vistos com desconfiança e ambivalência pelos estudiosos. Hoje as emoções ocupam um espaço central na sociedade e são amplamente estudadas pela psicologia, neurociências, filosofia, sociologia, antropologia e até no marketing. Segundo Smith (2003, tradução nossa), até algumas décadas atrás poucas foram as disciplinas acadêmicas que se dispuseram a estudar as emoções. Para muitos antropólogos, o fato das emoções humanas serem um campo muito subjetivo dificultou a análise por métodos tradicionais de observação. Estes pensadores chegaram à conclusão de que as emoções, em geral, serviam apenas como um meio para um fim, pelo fato de poderem ser manipuladas pelo fator social e influências externas. Da mesma forma, ainda segundo o autor, a filosofia manteve-se distante do campo subjetivo das emoções por estas serem consideradas um objeto de estudos confuso e pela ênfase filosófica embasada sempre pelo conceito da razão. Foi a partir dos anos 1980 que as disciplinas acadêmicas começaram a dar maior ênfase para o campo das emoções e continuam até hoje produzindo mais e mais estudos.

Para Calicchio (2020), a psicologia científica tem dedicado esforços para compreender os estados emocionais. Para o autor, estes estudos entendem o termo

emoção como: "esse estado de espírito associado a mudanças fisiológicas e psicológicas inatas ou aprendidas." (CALICCHIO, 2020, p. 14). A verdade é que existem inúmeros estudos com diferentes definições para o fenômeno das emoções. Estas variadas definições servem para destacar a dificuldade que se encontra para estudar este fenômeno da *psique* humana de uma maneira objetiva e seguindo métodos científicos. Ainda assim, quando as emoções são observadas levando em conta a relevância de sua utilidade, Calicchio (2020) afirma que estas foram centrais no processo de seleção natural. Em razão da flexibilidade do sistema emocional humano, é um ponto curioso e digno de variados estudos o fato de como uma mídia de massa como o cinema consegue trabalhar e eliciar respostas emocionais em um grau que consiste em uma ampla gama de espectadores. De fato, os estudos sobre origem da emoção podem ser amplamente discutidos sobre a ótica de diversas teorias, que compreendem vastos campos, como os da psicanálise, da neurociência, entre outros, além de fatores sociais e culturais que impactam diretamente sobre a forma como cada espectador recebe o estímulo emocional. Tais teorias são riquíssimas e de ampla serventia no que diz respeito aos estudos de emoção no cinema, por compreenderem variados campos como os da psicologia e da sociologia, que também apontam para as vertentes que originam as emoções.

2.3 Projeção-identificação

Segundo os textos de Béla Balázs³ (1983), o cinema manifesta sua absoluta novidade artística através do conceito de identificação. Ao sentarmos nas poltronas para assistir a um filme, a distância (embora presente, materialmente) entre nós e o objeto artístico desaparece gradualmente da consciência do espectador. Logo nos vemos dentro do filme, quase que como se houvesse uma troca de corpos com os personagens ali apresentados. Nós enxergamos com o seus olhos, sentimos o que eles sentem, sofremos o que eles sofrem. Segundo o autor, estas impressões que chegam aos nossos olhos despertam de início apenas sensações. Porém, para a psicologia moderna, defende o autor, a consciência das emoções é justamente modelada pelas sensações. Essas sensações são trabalhadas no filme até atingirem no espectador o critério de emoção. Smith (2003, tradução nossa) ressalta que uma

³ Originalmente, os textos do autor estão datados como 1945, nesta monografia porém foram extraídos da obra *A Experiência do Cinema*, de 1983, organizada por Ismail Xavier. Todas as citações que envolvem este autor foram extraídas desta obra em questão.

maneira interessante de pensar as emoções no campo cinematográfico é entender que os filmes não fazem as pessoas sentirem algo, mas sim, apresentam um 'convite' para o desabrochar de variados sentimentos. Ainda assim, torna-se complexo apresentar um sentido de convite quando estamos falando de um filme. Para o autor, o filme apresenta uma sucessão de 'convites'. Um único filme pode estender diversos convites, e torna ao espectador a escolha de se permitir aceitar cada um. Spinelli (2006) aponta que o posicionamento do espectador diante do cinema passou por diversos debates ao longo do último século e é válido pontuar aqui que, como dito por Smith (2003, tradução nossa), nem todos aqueles espectadores que assistem a um filme possuem a capacidade de responder ou compreender o mesmo, assim como não podemos esperar uma mesma reação emocional homogênea do público. Gama (2016) também aponta para o fato de que a maneira com que uma imagem é construída é munida de informações que irão conduzir a maneira com que tal assunto ou conteúdo será interpretado. A autora ainda destaca o fato de que uma imagem (neste caso, referindo-se a fotografia) é constituída por três agentes: aquele que fotografa (ou, sob a perspectiva deste estudo, do diretor do filme, daquele que pensa imagneticamente), o da pessoa fotografada (ou no caso deste estudo, do conteúdo em cena, que abrange tanto os atores quanto a composição cênica) e também da interpretação do espectador, daquele que está contemplando a imagem. Para a autora tais interpretações concretizam-se a partir de uma série de experiências, que são vividas antes e durante a visualização. Podemos entender os níveis de interpretações da seguinte forma (já tendo em vista que estes, apesar de diferentes, se dão de maneira simultânea: A forma denotativa - que analisa os elementos presentes na imagem e a conotativa, que compreende um campo mais subjetivo e simbólico, abrangendo as ordens ideológicas ou éticas, as experiências pessoais do indivíduo e também as imediatas ou perceptivas. Ou seja, uma mesma imagem é capaz de prover interpretações diferentes dependendo das experiências de quem as observa. (BARTHES, 1980 *apud* GAMA, 2016, p. 04). Desta forma, existem e existirão diferenças se tratando de respostas emocionais, que variam da formação emocional daquele indivíduo, bem como diferenças sócio-culturais que impactam diretamente na formação do consciente. Entretanto, nossa ideia aqui não é analisar as respostas emocionais dos indivíduos em termos de tamanha especificidade, mas elaborar uma

reflexão que assume sua base teórica a partir da ideia de que existe uma dimensão emocional que surge como resposta do espectador diante de uma obra fílmica.

SOARES e JR (2017) afirmam que muitos autores se propõem a analisar o papel da identificação como parte da experiência cinematográfica. Apesar de ser um vasto campo de estudos que engloba relações da psicologia, da arte e do entretenimento, entre outros, vamos nos contentar em buscar analisar o tema da identificação sobre a ótica dos textos de Edgar Morin e Béla Balázs. Morin (1983)⁴, lança suas impressões sobre dois aspectos opostos entre si que constituem a natureza humana, e que se relacionam intimamente com a experiência cinematográfica, são eles: a projeção (movimento de dentro pra fora) e a identificação (movimento de fora pra dentro). A projeção, nosso primeiro movimento, pode ser entendida a partir do que nos diz Balázs (1983): " A base e a possibilidade de uma arte do cinema reside no fato de que todas as pessoas e todas as coisas pareçam o que são". (BALÁZS, 1983, p. 92) Ou seja, a arte, sendo uma manifestação humana, apresenta apenas projeções humanas. Para Morin (1983), o que torna qualquer objeto expressivo é justamente a expressão humana, sendo projetada sobre este objeto em questão. Resumidamente, as percepções humanas sobre toda e qualquer coisa, incluindo o cinema, são trabalhadas pelas nossas projeções. Nossas necessidades, nossos dilemas, sonhos e desejos estão sempre sendo projetados sobre tudo à nossa volta (SPINELLI, 2006). Já nosso segundo movimento, a identificação, acontece de forma oposta. Quando identificamos algo, o absorvemos ao invés de projetarmos no mundo. A identificação absorve o meio, que existe dentro do próprio eu, afetivamente o integrando. No caso do cinema, é tudo aquilo que nos é projetado a partir da tela. Para Spinelli (2006), no momento em que identificamos nas telas uma imagem da vida real, nós colocamos nossas projeções-identificações em movimento. Balázs (1983) aponta que nos demais espetáculos, como o teatro, ou a dança, a participação do espectador pode mudar até mesmo os rumos da representação artística, através da aprovação (palmas) ou da recusa (os assobios). No cinema, porém, o espectador se encontra como impotente diante dessa representação. Desta forma a imagem cinematográfica acaba por deter um forte poder afetivo, já que o ser humano se encontra em estado mais sensível e sentimental a partir do momento em que é privado dos seus meios de ação. Não há nada a fazer a não ser permitir-se levar pelo espetáculo. Ao nos

⁴ Trechos extraídos da obra *A Experiência do Cinema*, de 1983, organizada por Ismail Xavier.

basearmos no conceito de projeção-identificação, podemos entender que tudo o que nós como humanidade vemos carrega um estado emocional. Da mesma forma, para Munsterberg (1983)⁵, o objetivo principal do cinema também deve ser retratar as emoções.

O cinema assume o papel de uma arte cujo valor se encontra no revelar de uma fisionomia antropomórfica em cada detalhe, e portanto, os personagens e todos os elementos presentes em um filme devem ser antes de tudo sujeitos emocionais. Para Smith (2003, tradução nossa), o principal efeito emotivo de um filme se dá através da criação do que o autor entende como um 'clima'. Ao gerar emoções breves e intensas o filme é capaz de criar no espectador um estado de orientação, que nos leva a interpretar nosso entorno de uma forma emocional. Segundo o autor, é muito mais provável que, como espectadores, experimentamos determinada emoção quando estamos dentro deste estado de orientação emocional. Desta forma, as estruturas do filme buscam aumentar a chance de evocar emoções ao criar uma predisposição para experimentarmos essas emoções. O que podemos caracterizar como um 'estado de espírito'. Os filmes são dependentes da sua capacidade de provocar um estado de baixo nível emocional. Estado este que pode ser estabelecido sem uma orientação concentrada do que seria necessário para a emoção. Logo, é possível afirmar que, em síntese, a primeira tarefa de um filme é criar uma orientação emocional. Para que o clima seja mantido, é necessário que o espectador experimente momentos ocasionais de emoção, ou seja, oferecer uma dieta periódica de breves momentos emocionais. Sendo assim, ainda segundo o autor, o estado de espírito e a emoção estabelecem uma relação de dependência. O estado de espírito nos oferece a possibilidade de experimentar as emoções, enquanto as mesmas nos encorajam, enquanto espectadores, para nos mantermos sob este estado de espírito já estabelecido. Desta forma, o filme nos fornece uma variedade de pistas emocionais, que aumenta a chance do público, por mais variado que seja, a ser direcionado para um nível emocional apropriado segundo os interesses do realizador cinematográfico. Ainda segundo o autor, outro fator que atua como um importante marco emocional é a narrativa fílmica. A narrativa do filme, ou seja, a forma de contar a história, fornece uma série de objetivos e obstáculos

⁵ Nesta pesquisa, todos os trechos que mencionam o autor foram extraídos da obra *A Experiência do Cinema*, de 1983, organizada por Ismail Xavier.

para o mesmo dentro da estrutura narrativa proposta do filme. Estes recursos servem como um reforço do estado de espírito dentro do filme. Nós vibramos quando o personagem principal alcança uma conquista e ficamos tristes quando um infortúnio atinge o mesmo. As metas e os obstáculos são, nos moldes clássicos da narrativa, colocados sempre em primeiro plano e desta forma criam oportunidades para situações e momentos emocionalmente relevantes dentro da história. Mesmo na vida real, os tons emocionais são capazes de ir além daquilo que é exprimido pelo corpo, transcendendo-o. (MUNSTERBERG, 1983) Eles podem se manifestar na forma de sons, como um violino emotivo em um casamento, ou na forma de cores, como o preto que vestimos em situação de luto. No cinema, ainda segundo o autor, o efeito gerado pelo ambiente deve ser sempre explorado. O ambiente ou espaço deve exprimir um estado de espírito. Sendo o cinema uma arte que trata do enquadramento e da angulação, todo e qualquer centímetro deve ser expressivo.

2.4 Imagem e cinema

Deleuze (*apud* GUÉRON, 2018) apresenta dois conceitos chave para entender as transformações da representação da imagem no cinema, e consequentemente do próprio cinema através da história. Segundo o autor, podemos dividir a história do cinema entre o 'clássico' e o 'moderno'. O cinema clássico pode ser entendido como o da imagem-movimento. Neste, a imagem serve como um recurso para a narrativa dentro da história, para ilustrar e guiar a trajetória dos personagens, um modo de acesso àquele mundo que nos é apresentado de maneira direta pela própria narrativa. Deleuze aponta que este método de pensar a imagem no cinema alcança um *status* de clichê a partir de meados da Segunda Guerra Mundial. Para Deleuze, este clichê pode ser entendido como uma espécie de despotencialização da imagem, ou: "um menos da imagem que fica assim esvaziada da sua potência instauradora de realidade e sentido." (*apud* GUÉRON, 2018, p. 24).

É a partir da metade do século 20 que o cinema começa a se descobrir como uma grande potência, e juntamente com isto, descobre possibilidades que antes não lhe eram possíveis de conhecimento. Sendo assim, a partir deste período o cinema começa a revelar e a desconstruir seus clichês visuais. Para o autor: "E isso acontecerá, sobretudo, porque vamos assistir a um rompimento do vínculo sensório-motor que havia no cinema clássico entre a percepção e a ação e entre os personagens e as imagens dos filmes." (*apud* GUÉRON, 2018, p. 337).

Logo, neste período inaugura-se o que o autor classifica como o cinema moderno, ou, cinema da 'imagem-tempo'. O cinema da imagem-tempo rompe com os clichês visuais do cinema clássico, possibilitando uma autonomia da imagem. Neste cinema, as imagens assumem uma vida própria, estendendo seus significados para além da narrativa direta e assumindo novos significados possíveis. Ou seja, segundo o autor: "Isso significa que as imagens agora 'falam', como se fossem também personagens dos filmes, interrompendo as narrações e liberando a partir de si descrições, pensamentos e leituras." (*apud* GUÉRON, 2018, p. 24). Desta forma, o uso da imagem-tempo se dá num contexto que atravessa os limites entre o real e o imaginário dentro do filme. Este recurso primariamente surgiu a partir do movimento neorrealista italiano, onde os chamados clichês de guerra, ou seja, filmes de guerra tido como clássicos, começaram a ser quebrados, possibilitando transformações dentro da narrativa a partir de significados também imagéticos. Isto acontece porque a partir destes filmes, as imagens irão começar a trazer, abordar ou insinuar novos significados possíveis para a história e não mais servindo apenas em função de seus personagens e da própria história. A imagem torna-se parte da história, atribuindo novos sentidos, possibilitando uma nova forma de agregar valor e significado à narrativa. Outro expoente das transformações possibilitadas pela descoberta do cinema moderno, desta vez nos Estados Unidos, foi Orson Welles. Para Deleuze, em seus filmes Welles apresenta "a possibilidade da representação de vários sentidos possíveis numa mesma imagem, ou seja, exatamente o que Deleuze define como a representação direta do tempo no cinema." (*apud* GUÉRON, 2018, p. 25).

Deleuze aponta que as mudanças que surgiram a partir do Neo-realismo⁶ transformaram as imagens em modificadoras do próprio sentido da vida de seus personagens. Os personagens do filme se tornam, portanto, 'andarilhos' (*apud* GUÉRON, 2018, p. 144), que caminham entre estas imagens que agora são produtoras de sentido. Surge também outra mudança possibilitada pela transformação dos sentidos da imagem: a linha tênue e fluída entre os chamados filmes de ficção e filmes de história real. Ou seja, em um filme onde estaríamos

⁶ Movimento cinematográfico italiano que surgiu por volta do século XX. Surgiu como uma resposta ao cinema predominante da época, visto pelos críticos como uma cópia das clássicas comédias norte-americanas. Este movimento de cunho político procurava abordar as mudanças e transformações sociais da época, marcadas pelo impacto da guerra e da miséria do povo. Os filmes buscavam abordar a vida da classe trabalhadora e em geral eram filmados com baixíssimos recursos.

procurando "realidade" podemos encontrar imagens que, embora sirvam para trazer sentido a esta narrativa, são construídas e dispostas de maneira fantasiosa ou lúdica. Como por exemplo, um documentário que narra histórias reais, mas que representa seus personagens a partir de animações computadorizadas irreais.

Em Encontros e Desencontros, os personagens vagam através de paisagens que podem ser entendidas como uma representação de seu estado emocional. Estas imagens portanto são munidas de um sentido emocional que dita o tom de todo o filme, e encarregam-se de representar o estado de espírito de seus personagens em uma lógica contemplativa. Sendo assim, os sentidos propostos pela imagem são variados, podendo assumir também um caráter puramente emocional, como neste caso, substituindo a lógica do ator como um agente da ação dentro do filme, e absorvendo-o para dentro da narrativa, colocando-o como mais uma das partes agregadoras de sentido.

2.5 *Mise-En-Scène*

Já para Júnior (2014), o cinema desde seus primórdios assumiu o que o autor chama de vocações. Seriam elas: Em primeiro lugar, o caráter mimético do cinema, ou seja, sua capacidade de criar uma ilusão da realidade e portanto de transformar a arte e tradição de contar as histórias. E em segundo lugar, nas palavras do autor: "promover um alargamento da percepção, permitir que o homem descubra um novo acesso aos fenômenos e que potencialize, por meio da imagem, seu investimento afetivo na realidade." (JÚNIOR, 2014, p. 16-17). É importante destacar que, embora estes conceitos possam ser analisados separadamente, não é cabível tê-los como excludentes um do outro, visto que em um mesmo filme podemos encontrar um misto de ambos.

Desta forma, com o cinema surge também o conceito de *mise-en-scène*, do francês, que significa posto em cena. A *mise-en-scène* encontra sua origem no teatro e no palco, sendo posteriormente utilizada no cinema, onde surge não apenas como um recurso do fazer cinematográfico ou um conjunto dos meios, mas como uma forma de arte dentro do universo fílmico. "...como evidência sensível da qualidade estética de uma obra – e da de seu autor, por conseguinte." (JÚNIOR, 2014, p. 36). Podemos entender este conceito como tudo aquilo que é capturado

pela câmera⁷. Uma combinação de elementos que visualmente dão forma à narrativa e ajudam a contar a história. Para Júnior (2014), no cinema este conceito se dá através de uma dinâmica complexa e multiforme de elementos intervindo juntos, promovendo o que o autor chama de concepção global do filme apoiada em dados técnicos e também abstratos ou líricos. Desta forma, a *mise-en-scène* é composta por uma série de recursos, que juntos, permitem construir uma cena imagéticamente, sendo uma forma de atribuir sentidos e significados através do uso da imagem. Estes recursos são, primariamente, constituídos pela cenografia, ou seja, os cenários e os objetos que estarão em cena, pelos personagens (elenco) e a forma com que estarão distribuídos na cena. Pela maquiagem e pelo figurino, assim como a iluminação. Além destes, temos também a composição, ou seja, a forma com que os elementos estarão distribuídos na cena e como eles serão registrados pela câmera. Todos estes elementos servem como um recurso dentro da narrativa, que podem ser utilizados, tanto para constituir uma ilusão da realidade, como para fornecer um alargamento de significados e interpretações dentro da narrativa por meios imagéticos. Apesar destes recursos serem extremamente úteis e relevantes no que diz respeito a composição de sentido dentro da cinematografia, temos também outros recursos, que juntos, atuam para criar a história e compor a narrativa, bem como seus significados, como o enquadramento de câmera, seu posicionamento e movimento, a lente utilizada para compor a cena, a edição e a montagem. Estes dois últimos recursos, porém, não se enquadram dentro da *mise-en-scène*, justamente por não estarem inseridos dentro da cena. O valor da *mise-en-scène*, portanto, se encontra na maneira de pensar a cena com um propósito, uma forma de esboçar significados imagéticamente.

⁷ ACABOU DE ACABAR. O Que É Mise-En-Scène? | Primeiro Plano. YouTube, 4 fev. 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ytMvnrurLI>. Acesso em: 15 nov. 2020.

3 O CINEMA DE SOFIA COPPOLA

3.1 Notas iniciais

Este capítulo, explora o estilo poético e cinematográfico de Sofia Coppola, bem como um pouco de sua história de vida, suas relações com a crítica e com questões que visam a ilustrar suas ligações com um estilo de cinema feminista.

A diretora norte-americana Sofia Coppola parece atribuir atenção especial aos espaços, como apontado por Bravo (2019). Como já mencionado anteriormente, parte significativa da experiência cinematográfica acontece a partir da arte do enquadramento e da composição de uma cena. Para Xavier (1983), é através deste aspecto visual que a personalidade do artista se manifesta da forma mais evidente possível.

Diretora, produtora, roteirista, fotógrafa e atriz, Coppola também é reconhecida por ser a segunda mulher na história a receber o Oscar de Melhor Roteiro Original pelo longa *Encontros e Desencontros*, nosso objeto de estudo. Além disso, ela também é filha de Francis Ford Coppola, cineasta reconhecido por filmes como *O Poderoso Chefão* (*The Godfather*, 1972)⁸ e *Apocalypse Now* (1979)⁹. A cineasta cresceu em uma família de realizadores cinematográficos, em meio aos sets de cinema e às câmeras. O início da vida profissional de Coppola foi marcado pelas inconstâncias e dúvidas típicas dessa fase. A diretora buscou se desenvolver profissionalmente dentro da moda, da fotografia e até como atriz, mas foi por trás das câmeras que ela se encontrou. Com sete longas lançados até o presente momento, o estilo de Sofia Coppola se caracteriza dentro de um cinema poético, em filmes cujo propósito está na transformação íntima e pessoal de seus personagens, além de um forte apelo visual relacionado às influências de Coppola com o mundo jovem, da música e da moda. Tida como uma das cineastas mais bem-sucedidas de sua geração¹⁰, a cineasta também já foi alvo de inúmeras e fortes críticas através de seus anos de carreira. O cinema de Coppola foi tido como vazio e superficial,

⁸ O poderoso chefão. Direção: Francis Ford Coppola. Intérpretes: Marlon Brando, Al Pacino, James Caan, Richard Castellano, Robert Duvall, Sterling Hayden, John Marley, Richard Conte, Diane Keato. Roteiro: Francis Ford Coppola, Mario Puzo. Produção: Albert S. Ruddy. Estados Unidos: Focus Features. 1972. 1 DVD. (175 min).

⁹ APOCALYPSE now. Direção: Francis Ford Coppola. Intérpretes: Marlon Brando, Robert Duvall, Martin Sheen, Frederic Forrest. Roteiro: John Milius, Francis Ford Coppola. Produção: Francis Ford Coppola, Gray Frederickson, Fred Roos. Estados Unidos: United Artists. 1979. 1 DVD. (153 min).

¹⁰ TAVARES, Bruno. CINEMASCOPE: O cinema de Sofia Coppola, 2020. Disponível: <https://cinemascope.com.br/colunas/o-cinema-de-sofia-coppola/>. Acesso em: 14 de out de 2021.

tomando como base o estilo de vida da maioria de suas personagens: mulheres brancas de classe média-alta. Por ser uma cineasta cujo trabalho é reconhecido pelo seu forte apelo estético e que opta por *plots*¹¹ mais minimalistas, muitos críticos julgam seus personagens por sempre mostrarem-se inertes ao mundo exterior, desinteressados e inconscientes dos próprios privilégios. Há de se destacar aqui o desinteresse de parte da crítica pelos filmes de Coppola pelo fato da força destes encontrarem-se justamente no campo da estética. Quanto a isso, Galt (2009, tradução nossa) afirma que dentro da história escrita do cinema é possível encontrar uma implícita tradição de receio e desprezo pela estética do 'lindo', aqui traduzido do termo *Pretty*. Tal afirmação baseia-se, segundo a autora, em um julgamento estético carregado de tom político e misógino, que concentra-se em denegrir a decoração de superfície, considerando-a como sedutora, vazia, falsa e fútil. Segundo a autora, tal tradição provém da filosofia, mais especificamente da separação entre ideia e imagem proposta por Platão, onde, resumidamente, a palavra ou a ideia é perfeita e absoluta. Já a forma, ou a imagem, se encontra num estado secundário, uma cópia que não possui capacidade de articular razão filosófica. Tal tradição filosófica é uma das fundadoras da estética ocidental e segundo a autora, responsável por uma cultura iconofóbica que coloca a imagem em uma posição secundária e irracional. Portanto, podemos simplificarmente compreender os textos de Galt sobre a perspectiva de que o lindo está culturalmente associado ao feminino, ao afeminado e ao supérfluo. Tal conceito é também tido como polêmico visto que o lindo é muito trabalhado pela ótica publicitária e comercial, o que neste sentido, assume aqui um papel de futilidade carregado de apelo capitalista. Rogers (2018, tradução nossa) parafrasea Galt ao afirmar que a imagem como espetáculo possui significados ricos e múltiplos, e desta forma, Coppola subverte a lógica do lindo ao se valer deste recurso justamente para um uso político feminista. É notável que as críticas às obras de Coppola - em geral, proferidas por homens - valem-se da justificativa a qual nos referimos sobre o lindo, como por exemplo: "é realmente é uma das coisas mais estúpidas que eu vi em muito tempo." (BRADSHAW, 2010, tradução nossa), ou então: "é apenas para meninas e gays." (TRAVERS, 2006).

Para Rogers, esta trata-se de uma conotação misógina que acusa o *mise-en-scène* de Coppola como sendo apenas uma espécie de decoração bonita e fútil, que não possui nenhum tipo de significado além do 'belo pelo belo', ou apenas

¹¹ *Plot* é o termo designado para definir o enredo ou a trama de uma história.

uma superfície agradável, o que conforme veremos mais adiante, pode ser considerado um completo equívoco, valendo-nos da ideia que é justamente este aspecto da obra da diretora que nos permite propor leituras tão variadas acerca de seu trabalho.

3.2 Cinema e feminismo

Apesar de não ser este o intuito do trabalho, ao trazermos como objeto de estudo e análise uma obra assinada por uma mulher, entendemos ser relevante levar ao debate a importância da figura feminina na história do cinema e dos debates acerca da presença da mulher dentro da indústria cinematográfica. Johnson (2017, tradução nossa) afirma que Coppola é uma realizadora que constrói seus trabalhos a partir de uma perspectiva feminina. Ainda segundo a autora, Coppola não somente produz filmes que contam histórias sobre mulheres, mas atribui a suas obras um senso de feminilidade. Feminilidade esta que parte da compreensão de Coppola ao saber enxergar mulheres além de suas jaulas físicas e psíquicas. Ao falar sobre Maria Antonieta (*Marie Antoinette*, 2006). Ebert (2006) destaca o fato de este ser o terceiro filme de Coppola que trata da solidão de mulheres em um mundo que sabe como usá-las, porém não sabe como compreendê-las.

As teorias feministas do cinema obtiveram força e visibilidade a partir da publicação do artigo Prazer Visual e Cinema Narrativo, escrito por Laura Mulvey em 1974. Ela foi a pioneira em um debate de gênero que possibilitou a mudança dos rumos da indústria cinematográfica no que diz respeito a figura da mulher dentro do cinema hollywoodiano. Giselle Gubernikoff, em seu *ebook* Cinema, Identidade e Feminismo, afirma que o cinema produzido atualmente por mulheres é o início de um processo de reconhecimento das mesmas como um sujeito. De fato, a partir da década de 70, a teoria feminista do cinema escancarou o fato do papel da mulher no cinema hollywoodiano ser sempre o do outro e nunca o do sujeito no filme, servindo, em geral, como um objeto de fetichização masculina (GUBERNIKOFF, 2009). O estudo publicado por Mulvey se baseia a partir de teorias freudianas, sendo responsável por trazer à tona o papel de uma câmera masculinizada que ao longo do tempo atribuiu uma figura de passividade às personagens femininas no cinema americano¹². Por fim, há muito material que pode ser trabalhado a partir de uma

¹² HAMBURGUER, Esther. Folha de São Paulo. A Mecânica da Fascinação, 1994. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/12/11/mais/12.html>. Acesso em: 14 de out de 2021.

ótica feminista dentro das teorias do cinema e de fato, existem diversos pontos relevantes e interessante dentro do cinema de Sofia Coppola que podem ser analisados e discutidos através de uma perspectiva feminista. Tal discussão é válida e possível de ser trabalhada dentro de outras circunstâncias que não as deste trabalho de pesquisa, embora reconheçamos o imenso valor deste debate dentro do universo aqui proposto.

3.3 O cinema de Sofia Coppola

Coppola escreveu e dirigiu sete longas metragens até o final do ano de 2020: *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), *O Estranho que Nós Amamos* (*The Beguiled*, 2017) e *On The Rocks* (2020)¹³. Apesar dos longas de Coppola tratarem de tramas diferentes, que se passam em variados tempos, há algumas características notáveis em seus trabalhos, como o forte apelo melancólico e o sentimento de deslocamento de seus personagens com o ambiente que os rodeia (MIRANDA, 2014). Johnson (2017, tradução nossa) destaca Coppola como uma autora que desenvolveu uma abordagem diferente para suas produções. A autora destaca o estilo distinto da diretora, que segundo ela, passa a utilizar e praticamente favorecer os recursos visuais como uma forma de contar suas histórias. "Eu diria que ela poderia contar as mesmas histórias em silêncio com sua sutileza visual. " (JOHNSON, 2017, tradução nossa).

Para Rogers (2018, tradução nossa), Coppola pode ser considerada uma criadora de humor e sedução através das imagens. Segundo a autora, os filmes de Coppola apresentam mundos recheados de fraturas psíquicas, solidão e abjeção, que a primeira vista podem até nos passar despercebidos, graças ao poder sedutor de seu cinema, que nos apresenta imagens agradáveis, porém cheias de significados que a autora denomina como 'preocupantes'. Segundo a autora, o cinema de Coppola existe dentro de um sentido de prazer visual, num processo pelo qual a imagem passa a ser culturalmente significativa. Segundo Balázs (1983), toda a forma é capaz de nos proporcionar inconscientemente uma impressão emocional, seja ela agradável ou não, pelo fato de nos projetar um elemento humano. Nos

¹³ Lançado no Brasil, mas com título sem tradução em português.

filmes de Coppola, essa impressão geralmente se dá pela relação dos personagens com os espaços que os rodeiam, visto que em seus filmes lugares como as casas, os palácios e os hotéis são os espaços centrais estabelecidos para o desenrolar das tramas (SERRA, 2019). Esta relação emocional com o espaço já foi objeto de estudos por diversos autores e pode ser entendida segundo o que diz Bachelard (1998): "a imagem da casa se torna a topografia do nosso ser íntimo." Neste sentido, podemos entender o lar como um habitat que representa diretamente o emocional humano. Para o autor, a casa pode ser compreendida como um corpo de imagens, que manifesta aos homens razões ou ilusões de estabilidade. Segundo Rogers (2018), para entendermos o cinema de Coppola não devemos nos agarrar somente àquilo que é dito em cena, pois a ausência de diálogo e o silêncio são umas das assinaturas de suas obras. É necessário permanecer atento à natureza do seu complexo design de produção e o que nos é apresentado simbolicamente através disso. Neste sentido, para Rogers, Coppola pode ser considerada como uma diretora que pensa através de imagens. Dessa forma, muitos dos conceitos explorados nesta monografia, através da obra de Coppola, também serão abordados a partir de uma perspectiva de caráter imagético, que no cinema corresponde ao conjunto de elementos constitutivos da imagem, essencialmente a direção de arte, compreendendo cenografia, figurinos e objetos, e a cinematografia ou direção de fotografia, compreendendo a iluminação, enquadramentos, tipos de planos e movimentos de câmera.

4 ANALISANDO ENCONTROS E DESENCONTROS

Neste capítulo, são analisados alguns dos temas centrais do filme Encontros e Desencontros, bem como uma análise de cinco cenas extraídas do filme para melhor ilustração dos conceitos debatidos neste trabalho.

4.1 Uma aproximação

A angústia é a condição dos que sonham.
(KIERKEGAARD, Søren, 2020, pág. 45)

No filme *Era uma Vez em Tóquio* (*Tōkyō Monogatari*, 1973)¹⁴, de Yasujiro Ozu, destacamos o diálogo entre a personagem interpretada por Setsuko Hara com uma pequena garota revoltada com a indiferença dos adultos: " - A vida é decepcionante? - Sim, frequentemente é." (*Tōkyō Monogatari*, 1973).

Esta obra de Ozu é reconhecida como um dos melhores filmes de todos os tempos, segundo Hynes (2010). Neste filme, podemos observar questões que são reconhecidas pela crítica especializada como uma assinatura do trabalho do diretor: a queda da família tradicional japonesa no pós-guerra e o cotidiano das famílias japonesas. Ao observarmos alguns pontos da obra de Ozu, destacados por Carr (2013), acreditamos que seja possível traçar uma semelhança com o filme *Encontros e Desencontros*. Ambos os filmes se passam no Japão, porém, além da similaridade do local, Carr destaca como os personagens de Ozu, que são de uma família japonesa desestruturada, estão não somente alienados como também emocionalmente distantes uns dos outros. A carência de afeto e o vazio, como destacado por Merten (2020), permeiam esta obra lançada em 1973, da qual alguns dos principais temas, conforme defendemos neste estudo, encontram uma releitura atual na obra de Coppola, indicando que a decepção, a solidão e o pulsante sentimento do vazio existencial são temas recorrentes em determinado tipo de obras cinematográficas. Para Rogers (2018, tradução nossa) estas são questões chave para compreendermos *Encontros e Desencontros*, de Sofia Coppola. Para a autora, a obra de Coppola estabelece o questionamento de como é possível reconhecer uma perda repentina de significado existencial, nos levando a enxergar o vazio, a falta de sentido e a perda da identidade. Desta forma, Coppola explora através das imagens, conceitos como as noções existenciais da angústia e do absurdo. Em *Encontros e Desencontros*, a diretora explora tais conceitos a partir de uma visão mais contemporânea, de forma que nos é possível traçar um paralelo com os conceitos trabalhados por pensadores como Bauman, cujas obras se colocam no cerne de questões que envolvem a solidão e a crescente e desenfreada movimentação globalista que nos cerca. Rogers (2018, tradução nossa) ainda descreve o filme como uma obra que explora estados de relação de ambiguidade e este é justamente um dos motivos que proporciona a possibilidade de leituras férteis

¹⁴ ERA uma vez em Tóquio. Direção: Yasujiro Ozu. Intérpretes: Chishu Ryu, Setsuko Hara, Haruko Sugimura. Roteiro: Yasujiro Ozu, Kôgo Noda. Produção: Takeshi Yamamoto. Japão: Shochiku, 1953. 1 DVD. (136 min).

e diversas sobre a mesma, visto que esta, ainda segundo a autora, pode ser considerada a obra mais bem-sucedida e popular da diretora. Brody (2014, tradução nossa) destaca o uso astuto da fotografia no filme de Coppola: "ela une olhar e pensar, emoção e ação em uma complexidade ecoante que é ainda mais notável por sua aparente simplicidade." Martin (2003, tradução nossa) descreve a obra de Coppola como uma experiência liminal. O que segundo o dicionário, pode ser classificado como um estado subjetivo de ordem psicológica, um estado de ambiguidade existencial onde o indivíduo encontra-se no limite ou entre dois estados diferentes da existência. Para o autor, é comum os filmes ilustrarem este aspecto ao abordar temáticas juvenis, com adolescentes ou jovens agressivos e violentos, cujas motivações visam a construção ou a busca de um mundo melhor ou idealizado. Porém, para o autor, a diretora não busca o êxtase. Pelo contrário, a obra de Coppola nos leva de um ambiente precoce de cansaço e tédio do mundo para um momento de perda, confusão e atordoamento existencial.

4.2 Sinopse

Encontros e Desencontros apresenta a história de Bob Harris e Charlotte, dois desconhecidos que estão hospedados em um hotel na cidade de Tóquio. Bob está lá a trabalho, enquanto Charlotte acompanha seu marido fotógrafo. Reféns de noites mal dormidas devido a estranheza do fuso-horário, eles encontram um no outro o apoio para dividir o solitário momento que atravessam em suas vidas. O filme começa com um plano que enquadra as pernas de Charlotte, deitada apenas de *lingerie* sobre uma cama, seguido pelo letreiro que dá nome ao longa. Em seguida, vemos Bob Harris chegando até o hotel e sendo recebido pela equipe de assessores japoneses, que o acompanham em seu trabalho como garoto propaganda para a marca de uísques *Suntory*. Desde o primeiro momento em contato com seus assessores Bob já parece desinteressado, e junto com diversos presentes ele recebe uma carta de sua esposa, avisando que ele esqueceu o aniversário de seu filho. Já a noite, enquanto Bob está bebendo no bar do hotel, vemos Charlotte acordada, sentada na janela de seu quarto no hotel. No outro dia, vemos Bob e Charlotte juntos no mesmo elevador, eles não se conhecem, mas se destacam da multidão de japoneses ao seu redor. Em estúdio, Bob está posando para as fotos da campanha do uísque *Suntory*, situação na qual ele demonstra possuir muita incomunicabilidade com a equipe de japoneses que o acompanha. Também vemos

Charlotte andando pela cidade e conhecendo diversos lugares, entre eles um templo. Logo após, já em seu quarto, Charlotte está em lágrimas ligando para uma amiga, pois diz que foi até um templo e não conseguiu "sentir nada", além de não saber com quem se casou. Vemos a mesma se maquiando, mexendo no cabelo e decorando o quarto do hotel, além de estar sempre de roupa íntima pelo quarto, na frente de seu marido, que parece dar atenção apenas para o trabalho. À noite, Bob é surpreendido na porta de seu quarto por uma prostituta, enviada pela equipe *Suntory* para diverti-lo. Durante o dia, enquanto Bob tem mais uma diária frustrante, Charlotte e seu marido se encontram com uma antiga amiga do mesmo, que aparenta ser uma jovem fútil e narcisista. Nesta mesma noite, Bob e Charlotte se encontram no bar do hotel, onde trocam experiências de vida e conversam sobre sua dificuldade para dormir. Eles se encontram no bar mais uma vez, e após um encontro na piscina do hotel, Charlotte convida Bob para sair com ela e seus amigos durante a noite pela cidade. Ele aceita e os dois vão até uma festa, onde logo após são perseguidos. Eles se encontram em uma casa de karaokês, e declaram canções um para o outro. Charlotte adormece e Bob a leva para o quarto onde está hospedada, enquanto seu marido está fora, a trabalho. Um tempo depois, Charlotte diz a Bob que está com o pé machucado e ele a leva até um hospital. Charlotte convida Bob para sair por mais uma noite, e eles se encontram em uma exótica casa de dança, os dois vão embora do lugar, caminham pela cidade e voltam para o hotel. Em mais uma noite de insônia, a jovem recebe uma carta de Bob por baixo da porta, convidando-a para ir com ele para o seu quarto, os dois bebem e assistem televisão, até que após uma longa conversa reflexiva sobre suas vidas, ambos adormecem. No outro dia, enquanto Charlotte visita um templo mais uma vez, Bob está participando de um famoso programa de televisão (o qual ele se recusava a participar). Durante a noite, Bob flerta com a cantora do bar do hotel em que estão hospedados, e eles dormem juntos. Charlotte visita Bob pela manhã e vê que ele está acompanhado, o que resulta em um clima tenso entre os dois, que trocam farpas durante um almoço na cidade. À noite, um incidente no prédio força todos os hóspedes a irem para o saguão. Bob e Charlotte se encontram e fazem as pazes. Ela parece preocupada com o fato dele estar de partida em breve. Eles se reúnem no bar mais uma vez e pela manhã, se despedem. Por fim, Bob está no banco traseiro do carro andando pela cidade e vê Charlotte ao longe. Ele desce do veículo e vai em direção a jovem, abraçando-a. Ele sussurra algo inaudível em seu ouvido e

os dois se beijam, por fim, se despedindo. Bob volta para o carro e Charlotte continua seu caminho.

4.3 Observações sobre Encontros e Desencontros

O filme tem como plano de fundo a agitada e colorida Tóquio. Seus dois principais personagens, ambos estrangeiros americanos, estão hospedados em um dos principais hotéis da cidade. São Charlotte (Scarlett Johansson) e Bob Harris (Bill Murray). Considerado por Bradshaw (2004) como "um pequeno e divertido encontro para o novo século." o filme nos apresenta Charlotte, uma jovem recém-formada em filosofia e casada há dois anos, que viajou ao Japão para fazer companhia ao marido em seu trabalho como fotógrafo famoso para uma banda de rock. Hospedado no mesmo hotel está Bob Harris, um ex-ator de filmes de ação, insatisfeito com o casamento e com a carreira e que hoje encontra sustento atuando em comerciais para bebidas alcoólicas. Já em crise de meia-idade, ele se encontra preso entre ter que dividir seu tempo para com os holofotes e as observações de uma equipe inteira de assessores e produtores, e em ter que encarar as frias mensagens de sua esposa enviadas via fax. Bob discute com seu agente e espera incessantemente para se ver livre de todo esse cenário desconcertante.

A dificuldade para dormir em razão do fuso horário e a notável insatisfação pessoal leva os personagens até um improvável encontro noturno no bar do hotel em que estão hospedados. Em dado momento, ambos confessam um ao outro sobre como gostariam de conseguir dormir durante sua estadia. Este diálogo sela a premissa de uma jornada de identificação entre os personagens. Ambos estão sem sono e ambos estão emocionalmente perdidos. De fato, no primeiro diálogo entre os personagens são evidenciados os contrastes entre os dois: As diferenças de idade, diferenças de carreira, expectativas e experiências pessoais de vida. Estes contrastes, porém, logo são sobrepostos por um sentimento que permeia a existência dos dois. As diferenças entre os personagens convergem para a crise existencial e a melancolia que reside no atual momento de vida de ambos. Logo, as noites mal-dormidas dão lugar para momentos de encontros noturnos em bares, restaurantes e exóticas casas de *strip* sob as luzes néon da capital japonesa. Martin (2003, tradução nossa) afirma que este é um filme 'casto' no sentido de que não há aqui nenhum tipo de erotismo ou conotação romântica além do não-dito. Qualquer sentimento romântico é expresso em olhares demorados, conversas e ocasionais

registros de mãos dadas. Bender (2020) destaca que um dos motivos pelos quais o filme alcançou o *status* de filme *cult*¹⁵ contemporâneo deve-se à sutileza dos sentimentos que são demonstrados entre os personagens. Nas palavras do autor: 'Algo que está além da amizade e aquém da paixão.' Partindo desta premissa, Bob e Charlotte traçam uma amizade que começa descompromissada, mas que permite com que ambos encontrem um no outro alguma espécie de suporte emocional para o momento em que estão vivendo.

Bradshaw (2004, tradução nossa), destaca uma cena em que ambos os personagens estão deitados sobre uma cama e confessam um ao outro seus medos e angústias. Nem seus lábios nem suas mãos se tocam, mas não é possível dizer, segundo o autor, que não existe qualquer tipo de desejo sexual ou romântico. Nem mesmo entender se eles são amigos ou amantes. Bender (2020) destaca que nesse conceito encontram-se os principais elementos do filme: uma beleza que está por se revelar, as camadas que residem no não-dito e no não-mostrado, o silêncio contemplativo. Este estado de dualidade, ambiguidade e dúvida, é descrito por Rogers como o dilema central do filme. Nas palavras da autora: "O que significa perder significado?" (2018. p. 113, tradução nossa). Ainda devemos aqui destacar a importante relação da obra com o seu título, como é ilustrado por Martin (2003, tradução nossa). Segundo o autor, o título do filme (*Lost in Translation*) não apenas anuncia uma premissa cômica, pelo fato de abordar a questão do choque cultural, do estrangeiro, do turista americano tendo que lidar com os costumes orientais, como também explana e resume seus temas principais: a sensação de estar perdido e desamparado em um lugar particular: do ser humano como estrangeiro em seu próprio emocional. Estrangeiro dentro de si mesmo. Rogers (2018, tradução nossa) argumenta que há um evento implícito no coração da narrativa. Para a autora, a obra de Coppola não aborda, ou evoca um estado de esperança, mas sim um estado de aceitação de algo fundamental em diversos momentos da vida: a obscuridade. Ainda segundo a autora, o filme nos apresenta uma abordagem sobre os momentos intermediários da existência, onde provamos sentimentos e estados de espírito para os quais não é possível encontrar nenhum tipo de tradução ou significado.

¹⁵ Entende-se como *cult* um produto cultural que possui grande prestígio entre um número significativo de fãs. Geralmente o termo é designado para classificar produtos cultuados dentro dos meios artísticos ou intelectuais.

4.4 Sobre os personagens

É importante destacarmos a relevância do aspecto psicológico dos personagens de Coppola para o desenrolar da trama, visto que do o ponto de vista defendido neste estudo, é justamente a partir destes aspectos impregnados em seus personagens que a obra da diretora ganha um tom fortemente emocional. Aspectos estes que são tangibilizados imagetivamente a partir dos recursos de cinematografia da diretora, como evidenciado por Martin (2003, tradução nossa) quando o mesmo destaca que a obra de Coppola possui um efeito estético autoconsciente.

Para Rogers (2018, tradução nossa) a obra de Coppola é centrada em dois personagens que estão emocionalmente carregados e limitados a modos de identidade que impedem o seu florescimento. É interessante percebermos aqui, segundo a autora, que existe um mesmo comportamento entre ambos os personagens: Charlotte, como uma jovem casada e recém-formada, está sempre presumindo que deve ser ou se tornar alguma coisa, ou ao menos se encontra numa busca pessoal para isso. Já Bob, se encontra constantemente em um estado de lamúria, lembrando o tempo da glória do passado, em que atuava em filmes de ação, enquanto lida com seu ego esgotado e com a crise da idade. Desta forma, a autora propõe a existência de uma crise de identidade para ambos os personagens. Uma busca que tem origem na crença pessoal da incapacidade de ser coerente o suficiente com suas respectivas funções, como marido, como esposa, como profissional ou como pai. Podemos encontrar, porém, diferenças entre os personagens à medida que nos propomos a avaliar como os mesmos se tornam representantes dos seus grupos de idade respectivos. Enquanto Charlotte apresenta a inocência juvenil de uma esperança na busca pelo propósito da vida, seja nos cd's de autoajuda que ela ouve no quarto do hotel, ou nas visitas a templos religiosos no Japão, Bob aparenta carregar o peso dos anos e dos arrependimentos de seus escolhas de vida nos ombros, em uma busca por conforto e descanso. Os quadros a seguir apresentam uma visão geral sobre os personagens e suas principais características observadas no filme:

Quadro 01 - Descrição e análise da personagem Charlotte

PERSONAGEM	DESCRIÇÃO E ANÁLISE
<p style="text-align: center;">Charlotte</p>	<p>Tem 22 anos e é graduada em filosofia. Recém formada. Casada há pouco tempo. Pertencente a classe média. Sem filhos. Inteligente, crítica e observadora. Se encontra em um dilema existencial.</p> <p>Martin (2003, tradução nossa) descreve a personagem de Johansson como uma 'heroína deslocada.' De fato, como evidenciado por Rogers (2018, tradução nossa), grande parte da trama do filme parece estar concentrada ao redor da personagem. Podemos ter uma ideia da personagem de Charlotte ao observarmos primeiramente suas roupas. Elegantes, simples e marcadas por tons suaves, além de serem um referencial a sua posição social (uma mulher que pertence a classe-média), elas servem como uma pista de seu tom emocional. Rogers (2018, tradução nossa) descreve-a como uma <i>tabula rasa</i>¹⁶, ou seja, alguém que ainda está a procura de uma experiência de vida. É interessante considerarmos o fato da personagem ser uma estudante de filosofia recém-formada. Charlotte, enquanto indivíduo, é cheia de</p>

¹⁶ Teoria escrita por John Locke, considerado pai do empirismo britânico. Para Locke, todo ser humano nasce como uma tábula rasa, ou seja, uma folha em branca, que é escrita a partir de nossas experiências de vida.

	<p>complexidade. Ao assistirmos o filme, podemos notar que ela frequentemente se sente entediada ou indiferente em relação ao marido ou aos amigos do marido, por estes sempre aparentarem demonstra certo nível de futilidade. Em certo momento do longa, o próprio marido de Charlotte insinua dizer que a garota possui um ar de superioridade devido a sua graduação.</p>
--	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Fonte: O autor (2021) adaptado do filme Encontros e Desencontros (2003)

Quadro 02 - Descrição e análise do personagem Bob

PERSONAGEM	DESCRIÇÃO
<p>Bob</p>	<p>Cerca de 50 anos. Ator. Casado há cerca de 25 anos. Pai. Pertence a classe média alta. Está passando por uma crise conjugal.</p> <p>Bob Harris é um personagem marcado por um melancólico saudosismo que vemos em tela desde seus primeiros momentos. Ele vive à sombra de um eu do passado, cujos reflexos ecoam em sua personalidade midiática, como a propaganda que precisa fazer para o uísque <i>Suntory</i>. Bob frequentemente aparenta estar sob um estado de indiferença com aqueles ao seu redor, o que parece justificável ao entendermos o quão tediosa e até mesmo desagradável é para ele a experiência de emprestar o seu rosto</p>

	<p>para filmes publicitários ao invés de produtos artísticos como os filmes que atuou no passado - "eu poderia estar fazendo uma peça em algum lugar" - É o que Bob diz para Charlotte em dado momento do longa. Rogers (2018, tradução nossa) analisa o fato de Bob lutar com esse aspecto de sua vida, em uma relação parecida com a prostituição, pois Bob, de certa forma, prositui sua carreira em troca de dinheiro, em relações puramente comerciais e fazendo aquilo que não gosta. Tal relação é possível de ser proposta ao atentarmos para o fato da equipe do uísque <i>Suntory</i> enviar uma prostitua para o quarto de Bob durante o início do filme.</p>
--	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Fonte: O autor (2021) adaptado do filme Encontros e Desencontros (2003)

4.5 Analisando fragmentos do filme

Vanoye e Leté apontam que desconstruir um filme e examinar suas partes é a forma correta de analisar uma obra fílmica (2011, p.14). Para uma melhor análise e construção das ideias defendidas nesta pesquisa, foram escolhidas cinco cenas, representadas por planos. Acreditamos que esta forma de analisar a obra de Coppola nos permite fornecer uma abordagem mais minuciosa, já que nos atemos a extrair cenas consideradas como 'chave' para entender os conceitos abordados anteriormente. Tais cenas serviram como objeto de estudo da obra de Coppola e foram selecionadas especificamente por serem, não somente carregadas de tom emocional, como também capazes de representar variados tipos de estado de espírito dos personagens, abordados a partir de diversos recursos cinematográficos, o que nos permite uma abordagem mais rica sobre a obra da diretora. Desta forma, a escolha das cenas apresentadas nesta monografia não se dá por acaso, pelo

contrário, elas foram escolhidas por acreditarmos que a maneira com que elas foram construídas e pensadas, estabelecem melhores relações com o objeto de estudo e o conceito de paisagem emocional apresentado anteriormente. O quadro 1 apresenta a lista de cenas analisadas, seguindo a ordem cronológica do filme.

Quadro 3 - Resumo das cenas selecionadas para análise

TC	DESCRIÇÃO
Cena 01 00:00:25	- Nesta cena, a personagem Charlotte se encontra deitada em uma cama, apenas utilizando uma <i>lingerie</i> e uma blusa, em um ambiente que se assemelha a um quarto. A câmera desliza suavemente sobre seu corpo.
Cena 02 00:07:56	- Nesta cena, vemos a personagem Charlotte sentada na janela do seu quarto de hotel em Tokyo, pensativa, enquanto temos a cidade como plano de fundo. Esta cena se dá em um plano geral.
Cena 03 00:14:58	- A personagem Charlotte está de pé em cima da cama do seu quarto de hotel, pendurando alguns enfeites cor de rosa que ela usa para decorar o ambiente.
Cena 04 01:13:15	- Nesta cena, Bob e Charlotte encontram-se deitados na cama do quarto do hotel, conversando, até que ambos começam a adormecer. Bob delicadamente toca os pés de Charlotte.
Cena 05 01:33:23	- Bob está em um carro, pois está voltando para sua casa e provavelmente indo até o aeroporto. Ele vê Charlotte de longe e desce do veículo imediatamente, indo até o seu encontro, abraçando-a.

Fonte: O autor (2021) adaptado do filme Encontros e Desencontros (2003)

A seguir, a análise das cenas selecionadas com os respectivos quadros descritivos dos elementos de composição:

Figura 1: Cena 1 - Plano extraído do filme Encontros e Desencontros em 00:00:25.



Fonte: Filme Encontros e Desencontros (*Lost in Translation*, 2003)

Quadro 4 - Descrição da cena 1

ELEMENTOS	DESCRIÇÃO
TC	00:00:25
PERSONAGEM	Charlotte
CENÁRIO	Quarto do hotel
AÇÃO	Nesta cena, a personagem Charlotte se encontra deitada em uma cama, apenas utilizando uma <i>lingerie</i> e uma blusa, em um ambiente que se assemelha a um quarto. A câmera desliza suavemente sobre seu corpo.
PLANO	Plano Sequência/Primeiro Plano

Fonte: O autor (2021) adaptado do filme Encontros e Desencontros (2003)

O primeiro plano analisado, que corresponde a figura 1, foi extraído da primeira cena do filme. Cena esta que possui apenas um plano e cujo a duração consiste em cerca de 44 segundos. Estes primeiros segundos de Encontros e Desencontros ganham relevância para entendermos a personagem de Johansson a partir da perspectiva de Ehrlich (2012, tradução nossa). Ao iniciarmos o filme, somos contemplados por um plano que enquadra Charlotte deitada em uma cama, com um corte a partir de sua cintura e que segue até pouco abaixo dos joelhos, no que se assemelha a um quarto. Desta forma, temos a visão das nádegas de Charlotte, seguido pelo letreiro que dá nome ao filme. Ainda segundo o autor, nós conhecemos as nádegas da personagem antes de sabermos que ela é uma recém-formada estudante de Yale de 22 anos, na verdade, antes mesmo de sabermos que ela se chama Charlotte. Ao sairmos da escuridão para vermos suas pernas jovens banhadas por uma tonalidade salmão e apenas uma calcinha cor de rosa, o autor traz à tona uma espécie de jogo da diretora. Neste sentido, a calcinha cor de rosa assume o aspecto de ser o último vestígio de um mundo que ficou para trás, de uma certa inocência e ingenuidade que já não permeiam mais a vida adulta, onde os sonhos eram sempre possíveis e a vida fazia sentido. Engana-se quem pensa que esta imagem possui algum tipo de conotação sexual. Pelo contrário, Ehrlich (2012, tradução nossa) evidencia aqui a tentativa de Coppola de implantar uma sensação de estranhamento, de levar o espectador a fazer perguntas. Como já evidenciado neste estudo por Rogers (2018, tradução nossa), a dúvida, a ambiguidade e a dualidade são pontos chave para uma possível análise da obra de Coppola. Assim como a capacidade da diretora de subverter o entendimento do corpo feminino. A

autora afirma que Coppola vale-se de uma forma cinematográfica feminista que visa uma espécie de ressignificação do corpo da mulher, visto que no caso do corpo feminino, o olhar masculino sempre é tido como um dispositivo estruturante. Em resumo, Coppola vale-se de clichês visuais, de ideias imagéticas pré-estabelecidas sobre o corpo feminino, para atribuir um novo significado a partir do estranhamento. Neste sentido, a imagem das nádegas da personagem Charlotte, que outrora poderiam assumir um caráter sexualizado, aqui propõem uma forma de estranhamento, um jogo misto de inocência, mistério e indagação. Apesar de grande parte do filme ser constituído por tons de cores frias como o azul e o roxo, esta cena em específico nos apresenta um ambiente banhado por um tom quente de rosa/salmão. Coppola pode ter escolhido esta tonalidade justamente pela aura convidativa que provém dela. Abrir o filme banhado por uma luz vermelha poderia atribuir um caráter mais sexualizado a Charlotte, como uma mulher sexy ou dominadora, aspectos opostos a sua personalidade, assim como abrir o filme a partir de seus usuais tons azuis poderiam despertar um certo desinteresse do público, por já nos apresentar sua aura melancólica em primeira mão. A escolha de cor e iluminação proposta por Coppola nos primeiros segundos do filme não somente nos apresenta uma atmosfera amigável e convidativa, como também serve para propor uma quebra de realidade através da cena seguinte, que nos mostra Bob acordando dentro do táxi sobre as luzes neon de Tóquio. Desta forma, a imagem do corpo de Charlotte assume um caráter de fantasia, quase que como um sonho para Bob.

Apesar de este ser um plano capaz de levantar uma série de indagações, também podemos entendê-lo como um plano chave que ditará grande parte da atmosfera do filme. A personagem Charlotte está deitada utilizando apenas uma sutil *lingerie*, em uma locação que sugere um ambiente de descanso. Como espectadores, podemos compreender que o tom ditado por este plano é uma prévia do que será todo o filme: um lugar de reclusão, de pausa, de adormecimento, tédio e monotonia. Rogers (2018, tradução nossa) afirma que este aspecto é personificado pela personagem de Charlotte pois esta é sempre retratada como um agente ainda inerte de ação no mundo ao seu redor. Como ela ainda não sabe quem é, o aspecto da inércia, do adormecimento e do tédio está sempre presente ao seu redor. Esta é uma das formas pelas quais Coppola assume o tom de sua obra desde os primeiros segundos de seu filme. Aliás, o próprio corpo de Charlotte pode ser entendido como uma representação desta aura ao invocar o privado, o encoberto, o entre-linhas que

existe como uma lingerie transparente que parece reclusa a mostrar algo que sabemos que está ali. Outro aspecto relevante dentro do filme é o isolamento. Representado pelo enquadramento das costas de Charlotte.

Figura 2: Cena 2 - Plano extraído do filme Encontros e Desencontros em 00:07:56



Fonte: Filme Encontros e Desencontros (*Lost in Translation*, 2003)

Quadro 5 - Descrição da cena 2

ELEMENTOS	DESCRIÇÃO
TC	00:07:56
PERSONAGEM	Charlotte
LOCAÇÃO	Quarto do hotel
AÇÃO	Charlotte está sentada sobre a janela do quarto, olhando a cidade pelo lado de fora.
PLANO	Plano Geral

Fonte: O autor (2021) adaptado do filme Encontros e Desencontros (2003)

A figura 2 corresponde ao plano extraído da cena que se encontra entre os 00:07:37 e as 00:08:01 do filme, sendo composta por cinco planos. Ao longo do filme de Coppola, seus personagens frequentemente são enquadrados em planos gerais, ou seja, planos abertos cujo o propósito consiste em mostrar os personagens e o ambiente em cena. Podemos compreender que tal fato não se dá por acaso. Como já mencionado anteriormente, o título da obra em sua tradução original: *Lost in Translation*, aponta para uma dificuldade comunicacional dos personagens, visto que

os mesmos se encontram como estrangeiros em outro país, mas mais do que isso, apontamos aqui que este título sugere também para uma espécie de desterritorialização geral, ou seja, os personagens da obra estão perdidos não apenas geograficamente, como também emocionalmente, como já apontado por Martin (2003, tradução nossa). Apontamos que este conceito é usualmente trabalhado por Coppola através de seus planos gerais, nos quais nesta obra os personagens são frequentemente enquadrados de maneira descentralizada, meio perdidos entre a multidão, ou então de maneira significativamente menor em relação aos espaços, como nesta cena em que nos debruçamos a analisar. A escolha de tal enquadramento por parte da diretora encontra apoio no que nos diz Supervielle: "O excesso de espaço sufoca-nos muito mais do que a sua falta" (SUPERVIELLE, 1925 *apud* BACHELARD, 1998, p. 223). Sendo assim, compreendemos que o uso de tal enquadramento visa uma representação emocional de seus personagens como um sujeito que se encontra preso ou perdido.

Logo nos primeiros minutos do filme, vemos a personagem Charlotte sentada sobre a janela do seu quarto de hotel, sozinha enquanto o marido sai para trabalhar. A maneira com a qual Charlotte está enquadrada pode ser entendida como uma efetiva representação de seu estado emocional. Curvada em uma posição quase fetal com um ar cabisbaixo, Coppola usa os elementos do cenário a seu favor para representar o atordoamento mental de Charlotte. Enquanto vemos a enorme cidade no plano de fundo, a personagem encontra-se como "presa". Não somente pelo fato de estar separada do ambiente externo por uma janela fechada, como também por aparentar estar cercada pelos objetos ao seu redor. As barras das janelas, posicionadas como um primeiro cercamento, e depois objetos como revistas sobre a janela que aparentam limitar o espaço físico de Charlotte. Cabe destacar aqui a maneira com que a diretora vale-se do jogo de luz e sombra. Enquanto vemos a cidade ao fundo, a parede ao redor de Charlotte possui ausência de luz, o que podemos entender ainda como um terceiro "cercamento" da personagem. Desta forma, a janela toma o lugar da tela, é pela janela que a personagem é enquadrada.

Durante todo o filme, os personagens são frequentemente enquadrados atrás de janelas, seja as do quarto do hotel onde estão hospedados, ou até mesmo as janelas de veículos, como táxis ou trens. Isto pode ser entendido como um recurso de Coppola para representar o estado emocional de seus personagens diante do mundo que os rodeia. Como pássaros presos dentro de uma gaiola, os personagens

de Coppola aparentam viver em um constante estado de desejo de liberdade, uma liberdade da qual parecem estar privados mesmo em meio às frequentes posições de privilégio social em que estão inseridos, frequentemente em um estado contemplativo diante da paisagem da cidade que os rodeia.

Figura 3: Cena 3 - Plano extraído do filme Encontros e Desencontros em 00:14:58.



Fonte: Filme Encontros e Desencontros (*Lost in Translation*, 2003)

Quadro 6 - Descrição da cena 3

ELEMENTOS	DESCRIÇÃO
TC	00:14:58
PERSONAGEM	Charlotte
LOCAÇÃO	Quarto do hotel
AÇÃO	A personagem Charlotte está de pé em cima da cama do seu quarto de hotel, pendurando alguns enfeites cor de rosa que ela usa para decorar o ambiente.
PLANO	Plano Médio

Fonte: O autor (2021) adaptado do filme Encontros e Desencontros (2003)

A figura três constitui-se como um plano extraído de uma cena que possui pouco menos de um minuto e é formada por cinco planos. Podemos apontar Encontros e Desencontros como um filme que aborda a desterritorialização em vários sentidos. Ao analisar outras obras da diretora, podemos entender que Coppola frequentemente faz uso de locações que podemos denominar como não-lugares, conforme apontado por Miranda (2014). Na cena em questão, vemos a personagem Charlotte enfeitando seu quarto de hotel com delicados objetos de

decoreção no formato de flores em tons de roxo e violeta. Podemos entender que a ação de Charlotte se dá pelo fato da mesma estar não só emocionalmente abalada, como também envolta por um ambiente caracterizado pela ausência de afeto e vínculo emocional.

O não-lugar é um termo proposto originalmente por Marc Augé em sua obra denominada *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*, datado de 1992 (edição brasileira de 2002). Para o autor, um lugar pode ser caracterizado como "identitário, relacional e histórico" (AUGÉ, 2002, p. 73). Ou seja, sob a ótica de Augé um lugar é constituído por memórias afetivas, é um espaço ao qual foram atribuídos sentimentos por aqueles que o outrora habitaram. Já o não-lugar constitui-se, em resumo, como uma oposição ao que chamamos de lar. Os não-lugares constituem, por exemplo, os espaços públicos, as favelas, os centros comerciais, os hotéis entre outros. Lugares despidos de memória afetiva. Podemos encontrar exemplos do uso dos não-lugares na obra de Coppola ao analisarmos, por exemplo, seu filme *Um Lugar Qualquer (Somewhere, 2010)* onde grande parte da trama se dá em um hotel, também plano de fundo da ação dos personagens da narrativa de nosso objeto de análise, o filme *Encontros e Desencontros*. Para o autor, os não-lugares são uma consequência e uma produção da supermodernidade: "...espaços que não são em si lugares antropológicos, e que, contrariamente à modernidade baudelairiana¹⁷, não integram os lugares antigos: estes, repertoriados, classificados e promovidos a lugares de memória. (AUGÉ, 2002, p. 73). O que faz sentido visto que estamos diante de uma obra cuja ambientação é puramente contemporânea. Desta forma, podemos entender que os não-lugares explorados por Coppola reforçam a ideia de paisagem emocional à medida que a diretora faz uso destes espaços como uma representação do estado emocional de seus personagens. Em *Encontros e Desencontros*, grande parte da trama tem como plano de fundo o hotel em que os personagens estão hospedados. Podemos entender esta escolha pelo efeito simbólico do hotel constituir um não-lugar, ou seja, assim como os personagens, o ambiente em que os mesmos se encontram constitui-se como um local carente de vínculos e desterritorializado, um lugar de "transição" onde os indivíduos não são capazes de encontrar qualquer tipo de vínculo emocional, como o lar, por exemplo.

¹⁷ Relativo ao poeta francês Charles Baudelaire (1821-1867) ou à sua obra.

A cena em questão parte da interpretação de uma tentativa da personagem Charlotte de encontrar, de certa forma, um vínculo efetivo com o ambiente que a rodeia. Pois sabemos que ela se encontra em um hotel, um lugar de passagem e não em um lar. Bachelard conceitua a casa como "um corpo de imagens que dão ao homem razões ou ilusões de estabilidade." (BACHELARD, 1998, p. 36). Ou ainda: "Todo espaço realmente habitado traz a essência a noção de casa." (BACHELARD, 1998, p. 25).

É interessante destacarmos também o fato da personagem Charlotte estar utilizando ainda a mesma *lingerie* da primeira cena mencionada anteriormente. Podemos compreender que nesta cena em questão, Charlotte encontra-se semi nua não somente numa tentativa de encontrar algum conforto dentro do quarto, o que é reforçado pelo fato da mesma estar decorando o ambiente, como pelo fato de sua lingerie representar uma certa inocência e vulnerabilidade da personagem no relacionamento com tudo que a rodeia.

Figura 4: Cena 4 - Plano extraído do filme Encontros e Desencontros em 01:13:15.



Fonte: Filme Encontros e Desencontros (*Lost in Translation*, 2003)

Quadro 7 - Descrição da cena 4

ELEMENTOS	DESCRIÇÃO
TC	01:13:15
PERSONAGEM	Bob e Charlotte
LOCAÇÃO	Quarto do hotel
AÇÃO	Os personagens Bob e Charlotte estão deitados sobre a cama do quarto,

	conversando sobre questões que permeiam a vida de ambas, até que começam a adormecer e Bob sutilmente toca os pés de Charlotte.
PLANO	Plano de Conjunto com câmera alta

Fonte: O autor (2021) adaptado do filme Encontros e Desencontros (2003)

Um pouco após a metade do filme, selecionamos uma cena que se estende por cerca de cinco minutos e é constituída por 16 planos, na qual os personagens Bob e Charlotte, em mais uma noite de insônia, conversam deitados sobre uma cama no quarto do hotel em que estão hospedados. Nesta cena, muito do aspecto psicológico dos personagens nos é revelado através do diálogo sincero que acontece entre ambos. Bob e Charlotte atravessam momentos e problemas diferentes da vida em razão de sua idade, porém, ambos problemas encontram suas raízes a partir de uma vazia existencial e falta de sentido, que caracteriza este momento de suas vidas e a atmosfera de toda a obra.

Charlotte diz para Bob que está travada e pergunta para ele se a vida fica mais fácil com o tempo. Ele diz que não, mas logo após reluta e diz que sim. Charlotte então desabafa dizendo que não sabe o que ela deveria ser e diz que já tentou seguir uma trajetória profissional em diversas áreas, como a escrita e a fotografia, mas sempre se considerou mediana em tudo aquilo que tentou fazer. Podemos compreender que a personagem Charlotte é caracterizada não somente por uma aguda subjetividade, como também por um grande senso crítico. Isto é exemplificado quando a mesma acha engraçado que uma antiga amiga de seu marido, que se encontra no mesmo hotel em que estão hospedados, escolhe ser chamada por um pronome masculino, sem ter consciência deste fato. Logo após, o marido de Charlotte pede para que ela não diminua os outros, pelo fato dos mesmos não terem se graduado em *Yale*. Ao final do diálogo com Bob, Charlotte também admite que seu marido a acha crítica demais. Quando olhamos para Bob, podemos compreender que ele passa por uma crise em seu casamento. Charlotte questiona-o se o casamento fica mais fácil com o tempo, já que o mesmo está casado há cerca de 25 anos, e ele diz ser difícil. Frequentemente o filme busca enfatizar a difícil relação de Bob com sua família, mais especificamente com sua esposa, a qual não parece esboçar nenhum tipo de sentimento ou ternura por ele.

Com o fim do diálogo entre ambos, os personagens parecem estar adormecendo, até que Bob sutilmente toca os pés de Charlotte. Esta é uma das

primeiras demonstrações de carícias entre ambos durante o filme, ainda que carregada de grande subjetividade. Com isso, Coppola constrói uma cena na qual não é possível compreender se eles ainda são apenas amigos, ou se nutrem um sentimento maior um pelo outro, ainda que não se encontrem capazes de demonstrá-lo. É a atmosfera de estranhamento apontada por Ehrlich (2012, tradução nossa), que levanta no espectador mais perguntas do que respostas, levando-o à indagação e ao estranhamento e a uma evocação do não dito e do entrelinhas já mencionado anteriormente por Rogers (2018, tradução nossa). A obra de Coppola frequentemente faz uma alusão a dificuldade de dormir que acompanha os personagens, como o fato de Bob presentear Charlotte com uma coruja de pelúcia enquanto aguarda-a no hospital. E nesta cena do quarto em questão, vemos Charlotte e Bob em ângulo semelhante a um *plongée*¹⁸, como que o de quem observa alguém dormindo, exceto pelo fato de que ambos os personagens estão ainda acordados devido ao fuso-horário. Toda a cena é constituída por uma atmosfera melancólica e levemente depressiva, que se arrasta juntamente com o diálogo dos personagens. É interessante analisarmos também o tipo de iluminação que está presente em grande parte do filme e especificamente nesta cena, que podemos entender como iluminação discreta. A iluminação discreta é definida por Goodykoontz e Jacobs (2014, tradução nossa) através do uso extremo das sombras, juntamente com o contraste entre as partes mais claras, normalmente iluminadas por um único ponto de luz. Neste caso, a luminária ao lado esquerdo da cama onde estão os personagens, em contraste com a escuridão no lado direito. Outro exemplo de iluminação discreta no filme são as cenas no bar do hotel onde os personagens estão hospedados. Essas luzes proporcionam uma atmosfera de isolamento para os personagens, destacando-os no cenário obscurecido, já que a iluminação sombria costuma ser utilizada para cenas dramáticas intensas. Este recurso de iluminação ajuda a ditar o tom da obra, se tratando de um filme cujo os temas centrais estão na solidão e no isolamento, Coppola consegue criar uma atmosfera que isola seus personagens em meio a uma multidão, destacando-os e levando o espectador a se concentrar nos personagens sob a baixa iluminação. Se a obra de Coppola tivesse sido feita com uma iluminação alta, grande parte da atmosfera do filme se perderia,

¹⁸ Também chamado de "câmera alta". É o ângulo posicionado acima do nível dos olhos e voltado para baixo. GERBASE, Carlos. Primeiro Filme. Enquadramentos: planos e ângulos, 2012. Disponível em: <https://www.primeirofilme.com.br/site/o-livro/enquadramentos-planos-e-angulos/>. Acesso em: 24 de out de 2021.

os personagens não aparentariam estar tão deslocados, bem como o filme viria a proporcionar uma sensação mais otimista, contrastante com seus temas principais. As raras mudanças de iluminação do filme acontecem principalmente nas cenas noturnas em que Bob e Charlotte saem para conhecer bares e casas de festa pela cidade. As luzes neon de Tóquio ajudam a criar uma atmosfera artificialmente iluminada, num misto de cores noturnas. Estas cenas em específico são mostradas nos raros momentos de maior alegria e descontração dos personagens, onde juntos, eles conseguem encontrar apoio para suas tristezas um no outro, o que é refletido pela atmosfera do filme através das luzes.

Figura 5: Cena 5 - Plano extraído do filme Encontros e Desencontros em 01:33:23.



Fonte: Filme Encontros e Desencontros (*Lost in Translation*, 2003)

Quadro 8 - Descrição da cena 5

ELEMENTOS	DESCRIÇÃO
PLANO	01:33:23
PERSONAGEM	Bob e Charlotte
CENÁRIO	Ruas de Tóquio
AÇÃO	Bob está em um carro, pois está voltando para sua casa e provavelmente indo até o aeroporto. Ele vê Charlotte de longe e desce do veículo imediatamente, indo até o seu encontro, abraçando-a.
PLANO	Plano Geral

Fonte: O autor (2021) adaptado do filme Encontros e Desencontros (2003)

A imagem 5 corresponde a um plano geral extraído de uma das cenas finais do longa. Formada por cerca de 40 planos, esta cena possui duração de cerca de

três minutos e oito segundos. Por preceder o final do filme, ao analisá-la podemos encontrar um misto de diversos conceitos anteriormente já apontados. Bob está no banco traseiro de um veículo, se deslocando para partir do Japão. Ele vê Charlotte de longe, caminhando pelas ruas da cidade e pede para descer do carro. A seguir, ele a encontra e abraça a garota. Ambos demonstram estar muito emotivos. Bob sussurra algo no ouvido de Charlotte e os dois se despedem com um beijo. Nesta cena, apontamos que Coppola alcança o feito de fazer emergir diversas emoções no espectador sem se fazer valer do uso do diálogo. A construção da cena, bem como a atuação tocante de seus personagens ditam um tom emocional que beira entre a esperança e a melancolia. Nesta monografia sinalizamos que o título original da obra: *Lost in Translation*, aponta não somente para o fato do ser estrangeiro em um país distante, como também para todas as dimensões da incomunicabilidade, tanto as físicas quanto as emocionais. Podemos associar que o fato de Coppola frequentemente posicionar seus personagens no centro ou ao redor de multidões durante o filme serve para esboçar o sentimento de estar perdido que habita em seus personagens, ou ainda o de ser só mais um em meio a multidão. Tal recurso é frequentemente utilizado no filme, mas nesta cena, adquire um sentido a mais, pois, apesar de os personagens ainda estarem envolvidos por uma multidão anônima nas ruas de Tóquio, agora os mesmos estão juntos, abraçados, como a representação de uma espécie de redenção para ambos. Os personagens que outrora demonstravam estar sempre perdidos, alienados, sozinhos, agora encontram-se posicionados no centro de uma multidão, abraçados. Tal construção de cena não invalida o conceito do estar perdido, mas adiciona uma nova camada emocional para o filme, logo, ainda que estejam perdidos em meio a multidão, eles encontraram apoio um no outro.

Destacamos aqui o momento em que Bob sussurra no ouvido de Charlotte palavras que não podemos escutar. O destaque desta cena se dá pela reação emotiva de Charlotte, seguida por um beijo entre os personagens. O fato de estarmos diante de uma cena tão emotiva cujo as palavras não somos capazes de decifrar reforça as características da obra apontadas por Bender (2020): as camadas do não-dito que existem no filme. Desta forma, Coppola também faz uso dos conceitos explorados pelo filme para colocar o espectador como um sujeito que assim como os personagens, fica desprovido da compreensão da fala, cuja interpretação é validada apenas pelas sensações providas pela construção da cena.

O plano geral mantém o espectador distante da cena, na condição de um observador também um tanto perdido na multidão assim como os personagens. Podemos interpretar o final do filme como uma redenção para Bob e Charlotte pelo fato de que, ao se separarem após o beijo, ambos continuam sozinhos em suas andanças pela multidão. Eles, porém, ao contrário da maioria das cenas do filme, agora esboçam um sorriso de satisfação. O que sugere uma espécie de esperança reacendida em um final agridoce.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente monografia apresentou uma fundamentação teórica combinada com elementos da análise fílmica com o propósito de alcançar o objetivo geral do estudo: A relação entre imagem e emoção no filme *Encontros e Desencontros* (*Lost in Translation*, 2003) de Sofia Coppola. Foram definidos alguns objetivos específicos inerentes à proposta do estudo: entender o papel da emoção dentro da arte cinematográfica com a função de envolver o espectador, organizar algumas perspectivas importantes sobre a busca de significados na imagem fílmica dentro das teorias do cinema, entender o estilo cinematográfico que norteia o universo artístico da diretora e como estes elementos se relacionam dentro do filme.

A pesquisa realizada aqui é de cunho qualitativo, ou seja, possui como intuito buscar descrever e entender os fenômenos que rodeiam o objeto em análise. Sendo este objeto o filme *Encontros e Desencontros*, o pesquisador apresentou um suas observações acerca da obra e definiu cinco cenas para serem analisadas **utilizando ferramentas da análise fílmica**. Através disso, foi possível compreender como os processos de configuração de sentido no cinema se aplicam ao filme e como os mesmos contribuem para a produção de paisagens emocionais.

Uma descoberta interessante para se destacar é a forma com que os elementos apresentados no referencial teórico se manifestam e constroem uma relação de dependência para o entendimento de um filme. O diretor é o responsável por pensar a obra e construir significados através do uso de recursos cinematográficos, sendo um deles a imagem. Porém, é necessário que a audiência, no caso o espectador, também esteja preparado para absorvê-la. A construção de sentido para o espectador, conforme apresentado no subcapítulo 2.2 do capítulo 2, acontece a partir de um conjunto de fatores internos e externos, que influenciam diretamente em como a audiência percebe o filme. Sendo assim, entendemos que um filme apresenta um convite ao desabrochar de diversos sentimentos ao público, estes sentimentos são trabalhados no filme até atingirem o estado de emoção, e as emoções auxiliam na forma com que o filme é recebido e interpretado pela audiência. Por outro lado, a audiência também está sujeita a uma gama de influências que impactam em como o filme é percebido, o que está diretamente relacionado a fatores antropológicos.

O autor deu início a este estudo buscando entender como uma imagem fílmica era capaz de representar e conduzir emoções. Porém, agora podemos compreender que estas emoções são frutos tanto de fatores externos, provenientes do filme, que afloram no espectador através de uma sucessão de recursos cinematográficos que o convidam a sentir algo e também internos, constituídos por experiências do próprio espectador. Diante disso, surgem novas perguntas: Até que ponto as vivências da audiência impactam na interpretação de uma obra audiovisual? Já que as experiências do público são um ponto a se levar em conta para o entendimento do filme, é possível que o espectador conduza este entendimento para campos de interpretações diferentes dos propostos pelo diretor, ressignificando sua obra? E tendo o conhecimento de que é possível evocar sentimentos por meio de uma imagem fílmica, até que ponto este recurso pode ser utilizado para influenciar a audiência? Por exemplo, sabemos que debates sobre o uso de violência em filmes e videogames são frutos de divergências entre os teóricos da comunicação e da própria sociedade civil. O apelo a elementos que emulam o lúdico também gera discussões quando aplicados no meio da publicidade infantil. As divergências acerca destes tópicos existem pelo entendimento de que a audiência pode ser negativamente impactada. Ao serem expostas a conteúdo violento, crianças e adolescentes podem apresentar comportamentos tidos como problemáticos, assim como a publicidade infantil pode impelir determinados comportamentos em crianças, reforçando desejos por meio de recursos lúdicos. Sendo assim, sabemos que o uso da imagem fílmica pode conduzir sentimentos e gerar emoções, mas até que ponto estas emoções são capazes de impactar o espectador? E quais os efeitos positivos e negativos deste recurso dentro do audiovisual? Uma obra de caráter melancólico e existencialista como *Encontros e Desencontros* poderia reforçar um quadro depressivo em um espectador suscetível a esse tipo de influência? Tais questionamentos surgiram durante o processo de construção desta monografia e o autor entende que podem ser fruto de novas pesquisas diante da possibilidade de aprofundamento destes estudos.

Portanto, se o que Deleuze considera como cinema clássico configurou-se através da despotencialização da imagem pela metade do século 20 e reconfigurou-se no cinema moderno através de novas formas de pensar a imagem e consequentemente de atribuir novos significados para a narrativa através dela, para Coppola, a imagem não somente agrega a esta narrativa, como configura-se no

mecanismo que dita seus significados de uma maneira pura e efetiva. Em sua obra, Coppola é capaz de subverter a imagem em razão de novos significados poéticos, seja através de seu estilo poético feminista, pela ressignificação do corpo feminino, seja através da exteriorização e tangibilização da emoção de seus personagens através de seu *mise-en-scène* e da atmosfera que ela constrói em seus filmes.

Desta forma, podemos considerar Sofia Coppola uma arquiteta de paisagens emocionais. O cinema poético da diretora é expresso em suas variadas formas, tão variadas quanto os próprios recursos que constituem o universo cinematográfico, mas ainda assim, apresenta um caráter puramente imagético e sedutor que se manifesta especialmente através da construção de suas cenas. Seus espaços fílmicos recheados de cores, objetos e expressões artísticas constituem atmosferas puramente emocionais que não somente reforçam o estado de espírito de seus personagens, como são os constituintes de grande parte da atmosfera de sua obra. Elaborar paisagens emocionais, portanto, não se trata somente da atribuição e construção de significados através da imagem fílmica, mas de como essa imagem consegue isoladamente transmitir significados subjetivos puramente emocionais que outrora estão interiorizados em seus personagens, por mais que os mesmos pareçam inertes em suas ações. Portanto, são as paisagens emocionais de Coppola que assumem o tom dramático de seus filmes, ditam o humor de seus personagens e buscam atingir emocionalmente o espectador por meio dos recursos imagéticos possibilitados pelo cinema. Sendo assim, estas imagens fílmicas não são uma causa, mas uma expressão própria. Uma imagem poética, como apontado por Bravo (2019).

Em *Encontros e Desencontros (Lost in Translation, 2003)*, todo o esforço de Coppola parece estar voltado a construir uma atmosfera de melancolia por meio dos recursos da cinematografia. A expressão existencial de sua obra, portanto, toma forma de maneira primordial a partir da imagem fílmica que ela constrói, onde seus personagens funcionam como âncoras dentro da narrativa. Acompanhamos Bob e Charlotte por todo o filme, sentimos o que eles sentem e sofremos o que eles sofrem, mas esta consciência e entendimento ocorre principalmente a partir dos recursos que estão empregados ao redor dos personagens, seja através dos cenários, ou do resultado estético da cinematografia.

Ao longo de sua carreira, Sofia Coppola enfrentou diversas críticas justamente pelo fato da força de seu estilo característico se encontrar na estética, como já

mencionado anteriormente. Esta pesquisa portanto, entende que é exatamente por estas características que a obra de Coppola encontra sua força e relevância no campo de estudos do cinema atual. Por mais que diversos diretores venham a se valer dos artifícios do cinema poético e dos recursos imagéticos do cinema para criar e atribuir significados, a obra de Coppola nos apresenta novas possibilidades de pensar o cinema e a imagem fílmica a partir de novos horizontes e explorar novos aspectos comunicacionais e narrativos, que possibilitam não somente um novo olhar sobre a arte de contar histórias, como novas formas de atingir e impactar a audiência de maneiras mais emocionais e subjetivas.

REFERÊNCIAS

ACABOU de acabar. O Que É Mise-En-Scène? | Primeiro Plano. YouTube, 4 fev. 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ytMvnrurLI>. Acesso em: 15 nov. 2020.

ANDREW, J. Dudley. **As Principais Teorias do Cinema**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002. *E-book*.

APOCALYPSE now. Direção: Francis Ford Coppola. Intérpretes: Marlon Brando, Robert Duvall, Martin Sheen, Frederic Forrest. Roteiro: John Milius, Francis Ford Coppola. Produção: Francis Ford Coppola, Gray Frederickson, Fred Roos. Estados Unidos: United Artists. 1979. 1 DVD. (153 min).

AS virgens suicidas. Direção: Sofia Coppola. Intérpretes: Kirsten Dunst, James Woods, Kathleen Turner. Roteiro: Sofia Coppola. Produção: American Zoetropes. Estados Unidos: Paramount Classics, 2000. 1 DVD. (97 min.)

AUGÉ, Marc. **Não-lugares. Introdução a uma antropologia da supermodernidade**. São Paulo: Papirus/Travessia do Século, 2002. *E-book*.

AUMONT, Jacques, *et al.* **A ESTÉTICA DO FILME**. 7ª ed. São Paulo: Papirus, 2009. *E-book*.

BACHELARD, Gaston. **A Poética do Espaço**. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998. *E-book*.

BALÁZS, Béla. *In*: XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema: antologia**. 1 ed. Rio de Janeiro: Graal, 1983, p.75-99. *E-book*.

BENDER, Lucas Petry. **A alma é sempre estrangeira – Encontros e Desencontros, de Sofia Coppola**. Estado da Arte, 2020. Disponível em: <https://estadodaarte.estadao.com.br/alma-estrangeira-lost-translation-persona/>. Acesso em: 05 out. 2021.

BLING ring: a gangue de Hollywood. Direção: Sofia Coppola. Intérpretes: Katie Chang, Israel Broussard, Emma Watson, Taissa Farmiga e Claire Julien. Roteiro: Sofia Coppola. Produção: Sofia Coppola, Roman Coppola, Youree Henley. Estados Unidos: A24 Films. 2013. 1 DVD. (95 min).

BRADSHAW, Peter. **Lost in Translation Review**. The Guardian, 2004. Disponível em: <https://www.theguardian.com/film/2004/jan/09/lost-in-translation-review>. Acesso em: 05 out. 2021.

BRADSHAW, Peter. **Somewhere - Review**. The Guardian, 2010. Disponível em: <https://www.theguardian.com/film/2010/dec/09/somewhere-review>. Acesso em: 05 out. 2021.

CALICCHIO, Stefano. **Emoções: Introdução à psicologia das emoções. De Darwin à neurociência, o que são as emoções e como elas funcionam**. [S.]: Stefano Calicchio, 2020. *E-book*.

DEWEY, John. **A alma do cinema**. In: BODYDSTON, Jo Ann *et al* (org.). Arte como Experiência. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010. *E-book*.

DOURADO, Patrícia. Os climáces nos roteiros de Sofia Coppola. **Nexi**. Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da PUC-SP, São Paulo, PUC-SP, n. 4, jun. 2018. Disponível em: https://sapiencia.ualg.pt/bitstream/10400.1/13418/1/Os_climaces_nos_rotreiros_de_Sofia_Coppol.pdf. Acesso em: 21 set. 2021.

EBERT, Roger. **Pretty in Pink**. RogerEbert.com, 2006. Disponível em: <https://www.rogerebert.com/reviews/marie-antoinette-2006#:~:text=Ten%20things%20that%20occurred%20to,to%20value%20and%20understand%20you>. Acesso em: 05 out. 2021.

EHRlich, David. **Beyond the Pale**. REVERSESHOT, 2012. Disponível em: http://www.reverseshot.org/symposiums/entry/1181/lost_translation. Acesso em: 05 out. 2021.

ENCONTROS e desencontros. Direção: Sofia Coppola. Intérpretes: Bill Murray, Scarlett Johansson, Giovanni Ribisi, Anna Faris. Roteiro: Sofia Coppola. Produção: Sofia Coppola, Ross Katz. Estados Unidos, Japão: Focus Features, 2003. Disponível em: https://www.telecine.com.br/filme/encontros-e-desencontros_6541. (98 min.)

ERA uma vez em Tóquio. Direção: Yasujiro Ozu. Intérpretes: Chishu Ryu, Setsuko Hara, Haruko Sugimura. Roteiro: Yasujiro Ozu, Kôgo Noda. Produção: Takeshi Yamamoto. Japão: Shochiku, 1953. 1 DVD. (136 min).

GALT, Rosalind. Pretty: Film theory, aesthetics, and the history of the troublesome image. In: SILVA, Camila Vieira (org). **Revista Eco Pós**. Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFRJ, Rio de Janeiro, UFRJ, v 18, n. 3, out. 2015. Disponível em: [file:///Users/danielgirardi/Downloads/2762-Texto%20do%20Artigo-5808-1-10-20151228%20\(1\).pdf](file:///Users/danielgirardi/Downloads/2762-Texto%20do%20Artigo-5808-1-10-20151228%20(1).pdf). Acesso em: 22 out. 2021.

GAMA, Fabiene. Sobre emoções, imagens e os sentidos: estratégias para experimentar, documentar e expressar dados etnográficos. **RBSE Revista Brasileira de Sociologia da Emoção**, [S.], v. 15, n. 45, p. 116-130, dez. 2016. ISSN 1676-8965. Disponível em: <http://www.cchla.ufpb.br/rbse/GamaArt.pdf>. Acesso em: 11 out. 2021.

GERBASE, Carlos. Primeiro Filme. Enquadramentos: planos e ângulos, 2012. Disponível em: <https://www.primeirofilme.com.br/site/o-livro/enquadramentos-planos-e-angulos/>. Acesso em: 24 de out de 2021.

GOODYKOONTZ, Bill; JACOBS, Christopher P. **Film: From Watching to Seeing**. San Diego: Bridgepoint Education, 2014. *E-book*

GUBERNIKOFF, Giselle. **Cinema, Identidade e Feminismo**. São Paulo: Pontocom, 2016. *E-book*.

GUÐMUNDSDÓTTIR, Björk; SIGURÐSSON, Sjón. **Homogenic**. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/bjork/71574/traducao.html>. Acesso em: 03 de out de 2021.

GUÉRON, Rodrigo. **Da imagem ao clichê, do clichê à imagem: Deleuze, cinema e pensamento**. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2018. *E-book*.

HAMBURGUER, Esther. **A mecânica da fascinação**. FOLHA DE S. PAULO, 1994. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/12/11/mais!/12.html>. Acesso em: 22 set. 2021.

HYNES, Eric. **Family Ties, Unbound, in Tokyo Story**. The Village Voice. Disponível em: <https://www.villagevoice.com/2010/11/24/family-ties-unbound-in-tokyo-story/>. Acesso em: 11 out. 2021.

Sofia Coppola: The Specific Touch of Femininity. MUBI, 2017. Disponível em: <https://mubi.com/notebook/posts/sofia-coppola-the-specific-touch-of-femininity>. Acesso em: 05 out. 2021.

JÚNIOR, Luiz Carlos Oliveira. **A Mise en scène no cinema: Do clássico ao cinema de fluxo**. [S.]: Papyrus, 2014. *E-book*.

KREUTZ, Katia. **Neorrealismo Italiano**. Academia Internacional de Cinema, 2018. Disponível em: <https://www.aicinema.com.br/neorrealismo-italiano/>. Acesso em: 16 nov. 2021.

KIERKEGAARD, Søren. **O Conceito de Angústia**. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 2020.

MACHADO, Tiago Mata. **Estética de Ozu antecipa modernos europeus**. FOLHA DE S. PAULO, 2003. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/acontece/ac0812200301.htm>. Acesso em: 11 out. 2021.

MARIA Antonieta. Direção: Sofia Coppola. Intérpretes: Kirsten Dunst, Jason Schwartzman. Roteiro: Sofia Coppola. Produção: Sofia Coppola, Ross Katz. Estados Unidos, França, Japão: Columbia Pictures, Pathé, Toho-Towa. 2006. Disponível em: https://play.hbomax.com/page/urn:hbo:page:GYEbCIQX_H8lhKgEAAAAP:type:feature?camp=googleHBOMAXm. (122 min.)

MARTIN, Adrian. **Lost in Translation**. Film Critic: Adrian Martin, 2005. Disponível em: http://www.filmcritic.com.au/reviews//lost_in_translation.html. Acesso em: 05 out. 2021.

MERTEN, Luiz Carlos. **Clássico do Dia: 'Era Uma Vez em Tóquio' retrata a rotina e a carência de afeto**. Terra. Disponível em: <https://www.terra.com.br/diversao/cinema/classico-do-dia-era-uma-vez-em-toquio-retrata-a-rotina-e-a-carencia-de-afeto,d3c679062c06d923526e5e0c63c9741eywb622dx.html>. Acesso em: 11 out. 2021.

MIRANDA, Miranda. **Construção de Espaços no Cinema: Os Não-Lugares nos Filmes de Sofia Coppola**. Monografia. Departamento de Audiovisuais e Publicidade,

Faculdade de Comunicação, Universidade de Brasília, Brasília, 2014. Disponível em: https://bdm.unb.br/bitstream/10483/9429/1/2014_MoemadaSilvadeMiranda.pdf. Acesso em: 16 set. 2021.

MORIN, Edgar. A alma do cinema. *In*: XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema**: antologia. 1. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1983, p.143-172. *E-book*.

MUNSTERBERG, Hugo. *In*: XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema**: antologia. 1ª ed. Rio de Janeiro: Graal, 1983, p.25-54. *E-book*.

O estranho que nós amamos. Direção: Sofia Coppola. Intérpretes: Elle Fanning, Kirsten Dunst, Nicole Kidman, Colin Farrell, Angourie Rice, Addison Riecke. Roteiro: Sofia Coppola. Produção: Sofia Coppola, Roman Coppola, Youree Henley. Estados Unidos: Focus Features. 2017. 1 DVD. (93 min).

ON the rocks. Direção: Sofia Coppola. Intérpretes: Bill Murray, Rashida Jones, Marlon Wayans. Roteiro: Sofia Coppola. Produção: Sofia Coppola, Youree Henley. Estados Unidos: A24 Films. 2020. Disponível em: <https://tv.apple.com/br/movie/on-the-rocks/umc.cmc.1mydlea6wicrm013138speg6m?action=play>. (96 min).

O poderoso chefão. Direção: Francis Ford Coppola. Intérpretes: Marlon Brando, Al Pacino, James Caan, Richard Castellano, Robert Duvall, Sterling Hayden, John Marley, Richard Conte, Diane Keato. Roteiro: Francis Ford Coppola, Mario Puzo. Produção: Albert S. Ruddy. Estados Unidos: Focus Features. 1972. 1 DVD. (175 min).

ROGERS, Anna Backman. **Sofia Coppola: The Politics of Visual Pleasure**. Nova York: Berghahn Books, 2018. *E-book*.

SANTAELLA, Lúcia. **O Que É Semiótica**. Brasiliense: [S.], 1985. *E-book*.

SERRA, Laís Bravo. **A POÉTICA DO ESPAÇO NO CINEMA DE SOFIA COPPOLA** cruzamentos de mídias e a intertextualidade no imaginário de As Virgens Suicidas e Maria Antonieta. 2019. Dissertação (Mestrado em Artes da Cena) - Programa de Pós Graduação em Artes da Cena - PPGAC, Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, Rio de Janeiro, 2019. Disponível em: http://ppgac-ecoufrj.com.br/uploads/f/s/disserta-lais-bravo_zSNf.pdf. Acesso em: 10 set. 2021.

SMITH, Greg M. **Film Structure and the Emotion System**. Cambridge University Press: Cambridge, 2003. *E-book*.

SOARES, Danilo Gomes Guerra; ROCHA JR, Dario Brito. **Atenção, entrega e identificação**: o impacto do cinema no espectador através da afetividade em Triunfo da Vontade. *In*: XVII Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, 2017, Curitiba. **Anais** [...]. Curitiba, 2017. Disponível em: <https://portalintercom.org.br/anais/nacional2017/resumos/R12-0503-1.pdf>. Acesso em: 16 set. 2021.

SOARES, Thiago. **O videoclipe como semblante midiático: Estratégias discursivas na construção da imagem da cantora Björk.** In: XXX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2007, Santos. **Anais [...]**. Santos, 2007. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2007/resumos/r0204-1.pdf>. Acesso em: 06 out. 2021.

SOARES, Thiago. **Videoclipe: O Elogio da Desarmonia.** João Pessoa: Marca de Fantasia, 2021. *E-book*.

SPINELLI, Egle Muller. **O Papel do Espectador Cinematográfico.** In: XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2006, [S.]. **Anais [...]**. [S.], 2006. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2006/resumos/R0965-1.pdf>. Acesso em: 16 set. 2021.

TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o Tempo.** São Paulo: Martin Fontes. 1998. *E-book*. Disponível em: http://elcv.art.br/santoandre/biblioteca/_em_portugues/tarkovski_andrei_esculpir_o_tempo.pdf. Acesso em: 10 set. 2021.

TAVARES, Bruno. **O cinema de Sofia Coppola.** Cinemascope, 2020. Disponível em: <https://cinemascope.com.br/colunas/o-cinema-de-sofia-coppola/>. Acesso em: 29 set. 2021.

TRAVERS, Peter. **Marie Antoinette.** Rolling Stone, 2006. <https://www.rollingstone.com/movies/movie-reviews/marie-antoinette-115119/>. Acesso em: 05 out. 2021.

UM lugar qualquer. Direção: Sofia Coppola. Intérpretes: Elle Fanning, Stephen Dorff. Roteiro: Sofia Coppola. Produção: G. Mac Brown, Roman Coppola, Sofia Coppola. Estados Unidos: Focus Features. 2010. 1 DVD. (98 min).

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio Sobre a Análise Fílmica.** 7. ed. Campinas: Papirus, 2011. *E-book*.

ANEXO A - Ficha Técnica do Filme Encontros e Desencontros (*Lost in Translation*, 2003)**Título Original:** Lost in Translation**Título no Brasil:** Encontros e Desencontros**Direção:** Sofia Coppola**Gênero:** Comédia; Drama, Comédia Dramática, Drama Romântico**Duração:** 98 minutos**Classificação:** 14 anos**Roteiro:** Sofia Coppola**Produção:** Sofia Coppola, Ross Katz**Produção Executiva:** Francis Ford Coppola, Fred Roos**País:** Estados Unidos, Japão**Ano de Lançamento:** 2003**Ano de Lançamento no Brasil:** 2004**Elenco:** Bill Murray, Scarlett Johansson, Giovanni Ribisi, Anna Faris**Cinematografia:** Lance Acord**Edição:** Sarah Flack**Design de Produção:** Anne Ross, K.K Barrett**Música:** Air, Kevin Shields**Sonoplastia:** Michael Kirchberger

Sinopse: Bob Harris (Bill Murray) é uma estrela de cinema decadente e está em Tóquio para fazer um comercial. Charlotte (Scarlett Johansson) está acompanhando seu marido, que a deixa muito sozinha. Sentindo-se solitários e sofrendo com as diferenças culturais, eles se encontram por acaso e vão juntos rodar por Tóquio para mudar os ânimos.



Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul
Pró-Reitoria de Graduação
Av. Ipiranga, 6681 - Prédio 1 - 3º. andar
Porto Alegre - RS - Brasil
Fone: (51) 3320-3500 - Fax: (51) 3339-1564
E-mail: prograd@pucrs.br
Site: www.pucrs.br