



Universidade de Brasília  
Faculdade de Comunicação  
Departamento de Audiovisuais e Publicidade  
Orientadora: Profa. Me. Denise Moraes Cavalcante

# **Construção de Espaços no Cinema: Os não-lugares nos filmes de Sofia Coppola**

Moema da Silva de Miranda

Brasília – DF

Novembro/2014



Universidade de Brasília  
Faculdade de Comunicação  
Departamento de Audiovisuais e Publicidade  
Orientadora: Profa. Me. Denise Moraes Cavalcante

# **Construção de Espaços no Cinema: Os não-lugares nos filmes de Sofia Coppola**

Moema da Silva de Miranda

Monografia apresentada ao curso de Comunicação Social da Universidade de Brasília como requisito parcial para a obtenção do grau de bacharela em Audiovisual sob a orientação da Profa. Me. Denise Moraes Cavalcante.

# **Construção de Espaços no Cinema:**

## **Os não-lugares nos filmes de Sofia Coppola**

Moema da Silva de Miranda

Profa. Orientadora: Denise Moraes Cavalcante

Brasília, 10 de novembro de 2014.

BANCA EXAMINADORA

---

Profa. Me. Denise Moraes Cavalcante (Orientadora)

---

Profa. Dra. Karina e Silva Dias

---

Prof. Dr. Marcos de Souza Mendes

---

Profa. Me. Erika Bauer de Oliveira (Suplente)

## AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, aos meus pais, que sempre me apoiaram desde a escolha do curso até esse momento de conclusão. Ao Raul e à Sofia, meus irmãos, e a toda a minha família que sempre acreditou em mim. Agradeço em especial ao Lucas, por toda a paciência e compreensão, mesmo em momentos de grandes dificuldades e desentendimentos.

À professora Denise Moraes, que acolheu meu tema e contribuiu de maneira muito produtiva para colocar a ideia em prática. À professora Karina Dias, grande inspiração para o início dessa pesquisa e quem me introduziu a alguns conceitos amplamente utilizados aqui. Ao professor Marcos Mendes, que foi sempre muito atencioso, por ter aceitado gentilmente participar da banca avaliadora deste trabalho e à professora Erika Bauer, sempre muito carinhosa, que desde o início do curso foi uma inspiração de figura feminina na área do cinema, e aceitou ser suplente. Também gostaria de agradecer a todos os professores que de alguma maneira contribuíram com a minha formação, à FAC/UnB pela estrutura oferecida durante todos esses anos e, em especial, ao Rogério, que sempre buscou atender às necessidades dos alunos da melhor forma possível. Ao Seu Isaías que sempre manteve bom humor, a organização e a coerência entre os alunos da FAC. Também ao Edson do SAA que deu todo o auxílio e as orientações necessárias para vencer a burocracia de se formar.

Gostaria de agradecer as minhas amigas Anna, Isabelle, Tainá e Bárbara que me apoiaram e deram coragem para fazer uma mudança essencial no meu processo de formação. Ao Gabriel, que desde criança esteve comigo e nunca me abandonou apesar dos problemas. Às grandes amigas que conheci ao ingressar no curso de Comunicação Social, que só têm se fortalecido ao longo de todos esses anos e que compreendem e dão forças para que eu continue minha jornada: Nádia, Patrick, Eduarda, Augusto, Juliana, Ludmila e Mariana. À Leda e Suzane, também da UnB, que conheci através de outros amigos, mas que hoje são grandes amigas minhas também. E a todos que direta ou indiretamente contribuíram e me apoiaram para concluir este projeto.

A todos vocês, muito obrigada.

## RESUMO

Este trabalho analisou dois filmes para tentar compreender como o cinema estrutura os não-lugares no espaço fílmico. Os dois filmes são *Encontros e Desencontros*, de 2003 e *Um Lugar Qualquer*, de 2010, ambos da diretora e roteirista Sofia Coppola e trazem no enredo pessoas que vivem em hotéis, ambientes de passagem. Os não-lugares existem na sociedade contemporânea e são mostrados nos filmes de maneira semelhante a vida real, assim, os filmes acabam por representar a vida e as angústias contemporâneas por meio das personagens. A pesquisa abarcou métodos de análise de filmes, conceituação de não-lugares e da teoria realista do cinema, escolhida como base para as análises feitas. Para entender como o cinema constrói os não-lugares no espaço fílmico, as análises se basearam principalmente nos aspectos da fotografia e nos enredos e nos contextos apresentados, mas também foram analisados aspectos do som e da montagem dos filmes. As análises foram feitas separadamente e, ao final, os resultados de cada análise foram comparados.

**Palavras-chave:** espaço, não-lugares, Sofia Coppola, teoria realista, análise cinematográfica.

## ABSTRACT

This study analyzed two films to try to understand how cinema makes the structures of non-places in the filmic space. The films are *Lost in Translation*, 2003, and *Somewhere*, 2010, both written and directed by Sofia Coppola and both about people living in hotels. The non-places exist in our contemporary society and the films show them similar to real life, this way, the films represent life and anguish through the characters. The research covered film analysis' methods, conceptualization of non-places and of realistic film theory, chosen as the basis for the analyzes. To understand how the cinema builds non-places, the analyzes were based mainly on aspects of photography and the storylines and in the contexts presented, but aspects of sound and editing of the films were also analyzed. The analyzes were done separately and, at the end, the results of each analysis were compared.

**Keywords:** space, non-places, Sofia Coppola, realistic theory, film analysis.

## LISTA DE IMAGENS

Imagem 1: take retirado do filme <i>Encontros e Desencontros</i> em 18min 08s .....	26
Imagem 2: take retirado do filme <i>Encontros e Desencontros</i> em 03min 19s .....	27
Imagem 3: take retirado do filme <i>Encontros e Desencontros</i> em 50min .....	29
Imagem 4: take retirado do filme <i>Encontros e Desencontros</i> em 50min 18s .....	30
Imagem 5: take retirado do filme <i>Encontros e Desencontros</i> em 1h 09min 54s .....	31
Imagem 6: take retirado do filme <i>Encontros e Desencontros</i> em 1h 28min 45s .....	32
Imagem 7: take retirado do filme <i>Encontros e Desencontros</i> em 1h 35min 36s .....	33
Imagem 8: take retirado do filme <i>Encontros e Desencontros</i> em 01min 31s .....	33
Imagem 9: take retirado do filme <i>Um Lugar Qualquer</i> em 01min 04s .....	34
Imagem 10: take retirado do filme <i>Um Lugar Qualquer</i> em 04min 34s .....	35
Imagem 11: take retirado do filme <i>Um Lugar Qualquer</i> em 25min 52s .....	36
Imagem 12: take retirado do filme <i>Um Lugar Qualquer</i> em 30min 50s .....	36
Imagem 13: take retirado do filme <i>Um Lugar Qualquer</i> em 40min 48s .....	37
Imagem 14: take retirado do filme <i>Um Lugar Qualquer</i> em 09min 09s .....	38
Imagem 15: take retirado do filme <i>Um Lugar Qualquer</i> em 35min 39s .....	39
Imagem 16: take retirado do filme <i>Um Lugar Qualquer</i> em 01h 11min 01s .....	42
Imagem 17: take retirado do filme <i>Um Lugar Qualquer</i> em 01h 12min 11s .....	42
Imagem 18: take retirado do filme <i>Um Lugar Qualquer</i> em 01h 28min 07s .....	44
Imagem 19: take retirado do filme <i>Um Lugar Qualquer</i> em 01h 29min 17s .....	44
Imagem 20: take retirado do filme <i>Encontros e Desencontros</i> em 15min 01s .....	46

Imagem 21: take retirado do filme <i>Um Lugar Qualquer</i> em 01h 25min 27s .....	46
Imagem 22: take retirado do filme <i>Encontros e Desencontros</i> em 01h 33min 17s .....	48
Imagem 23: take retirado do filme <i>Um Lugar Qualquer</i> em 01h 29min 23s .....	49
Imagem 24: take retirado do filme <i>Encontros e Desencontros</i> em 01h 34min 50s .....	49



## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	10
Parte I – Referencial teórico .....	12
1. Não-lugares: ambientes de realidade compartilhada .....	12
2. Teoria Realista: cinema como retrato da realidade .....	14
Parte II – Metodologia e escolha do objeto de estudo .....	19
1. Metodologia .....	19
2. Biografia de Sofia Coppola escolha dos filmes .....	21
Parte III – Objeto de estudo e análise dos filmes .....	25
1. <i>Encontros e Desencontros</i> (Estados Unidos, 2003) .....	25
1.1. Sinopse .....	25
1.2. Análise do filme .....	25
2. <i>Um Lugar Qualquer</i> (Estados Unidos, 2010) .....	33
2.1. Sinopse .....	34
2.2. Análise do filme .....	34
3. Análise comparativa dos filmes .....	45
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	51
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	53
REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS .....	54

## INTRODUÇÃO

O objetivo deste trabalho de pesquisa é entender como o cinema constrói o espaço fílmico habitado pelas personagens. O trabalho é construído a partir da análise de dois filmes, *Encontros e Desencontros* (*Lost in Translation*, Estados Unidos, 2003) e *Um Lugar Qualquer* (*Somewhere*, Estados Unidos, 2010), ambos da diretora Sofia Coppola. Os filmes se passam no mesmo ambiente, o hotel, e possuem personagens que estão em deslocamento e por isso interagem com o espaço de uma maneira característica.

Esse tema foi escolhido para o projeto final porque permite uma abordagem cinematográfica relacionada a temas sociológicos mais profundos. Estudar o tema com um viés cinematográfico é uma forma de demonstrar o conhecimento das habilidades adquiridas ao longo do curso de Audiovisual em um campo que dá prazer a esta pesquisadora, para ela, o deslocamento como estética sempre despertou curiosidade e interesse desde o início da faculdade.

Para atingir os objetivos do trabalho, foram apresentados conceitos de lugar e não-lugar. Também foram utilizadas as teorias realistas do cinema. O referencial metodológico se baseou em conceitos da análise do filme. As análises foram feitas de acordo com os quadros teóricos e metodológicos apresentados, sempre se guiando pela linguagem cinematográfica.

Na conceituação de lugar e não-lugar, esses dois tipos de espaço são diferenciados e descritos. Com os conceitos de Marc Augé, é explicado que o lugar cria memórias afetivas, enquanto o não-lugar é impessoal e não se relaciona com afetos. Os locais de passagem também não geram afetos duradouros e por isso, caracterizam-se como não-lugares.

A narrativa ajuda a construir as análises e a entender a relação das personagens com os espaços habitados. Os filmes se passam em hotéis, mas em *Encontros e Desencontros*, as personagens estão de passagem; já em *Um Lugar Qualquer*, o protagonista mora no hotel, isso muda a forma como ele ocupa o espaço. Os dois filmes da mesma diretora são usados como comparação para as diferentes maneiras de habitar e de construir cinematograficamente o espaço.

As teorias realistas do cinema mostram como o cinema utiliza uma linguagem própria e única para expor o real, com muita influência da fotografia parada. O cinema

realista se diferencia do documentário, traz uma autonomia artística para a fotografia em movimento. Dessa forma, permite que espectadores experimentem o real por meio de sua representação cinematográfica.

Com os conhecimentos de linguagem, forma e estética cinematográficas adquiridos ao longo do curso, foi possível analisar os filmes de maneira a relacioná-los com o referencial teórico apresentado e estudar as construções de não-lugares no cinema.

A análise comparativa buscou relacionar os filmes para investigar as diferenças e semelhanças entre eles. Essa última análise evidencia alguns processos de construção do espaço fílmico e funciona como um desfecho para a pesquisa apresentada.

## Parte I – Referencial teórico

### 1. Não-lugares: ambientes de realidade compartilhada

A definição de não-lugar usada neste trabalho é a proposta por Marc Augé no livro *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*, de 1992 (edição brasileira de 2012). Em resumo, a noção de não-lugar se opõe a ideia de lar. Lar tem um sentido de residência, de espaço personalizado e pessoal, já o não-lugar é representado pelos espaços públicos e espaços de rápida circulação (espaços de passagem), como aeroportos, rodoviárias, supermercados e hotéis. “Se um lugar pode se definir como identitário, relacional e histórico, um espaço que não pode se definir nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico definirá um não-lugar” (AUGÉ, 2012, p. 73). O espaço do não-lugar é preenchido pela individualidade solitária, pela passagem, pelo provisório e pelo efêmero. O habitante do não-lugar está sempre junto com outros, porém é solitário em seu anonimato.

Para diferenciar lugar de não-lugar é preciso antes fazer a distinção entre lugar e espaço. O espaço é tratado como algo concreto, o ambiente, o local físico. O lugar é carregado de sentimentos, lembranças e história. Diferencia-se do espaço na medida em que é preenchido pela afetividade e pelas memórias de quem o habita. O lugar aqui definido é o lugar que cria memória e gera relações sociais orgânicas. Já o não-lugar, gera tensão solitária em seus habitantes. Opor o espaço simbólico do lugar ao espaço não simbólico do não-lugar é uma suposição negativa e equivocada. Os não-lugares existem sem criar uma sociedade orgânica, mas são estruturados por um conjunto próprio de regras e símbolos característicos.

Há alguns não-lugares (ou, antes disso, lugares imaginários) que só existem pelas palavras que os evocam. A palavra cria imagens e produz mitos entorno desses não-lugares e, ao mesmo tempo, os faz funcionar. Os não-lugares – sejam eles autoestradas, supermercados, aeroportos, hotéis ou quaisquer outros – têm em particular o fato de se definirem também “pelas palavras ou textos que nos propõem: seu modo de usar, em suma, que exprime, conforme o caso, de maneira prescritiva (‘pegar a fila da direita’), proibitiva (‘proibido fumar’) ou informativa (‘você está entrando no Beaujolais) e que recorre tanto a ideogramas mais ou menos explícitos e codificados (os do código da estrada ou dos guias turísticos) quanto à língua natural” (2012, p. 89). Nos não-lugares, as condições de circulação só permitem que o indivíduo interaja com textos

impessoais, textos enunciados (em alguns casos, impostos) por instituições, não por outros indivíduos.

No mais, os não-lugares possuem uma simbologia própria e são construídos não só com palavras, mas principalmente com a ajuda de símbolos que permitem o acesso e comprovam a identidade do habitante. Ou seja, os não-lugares se caracterizam por um conjunto de regras burocráticas, por exigirem sempre documentos oficiais:

De certo modo, o usuário do não-lugar é sempre obrigado a provar sua inocência. O controle a priori ou a posteriori da identidade e do contrato coloca o espaço do consumo contemporâneo sob o signo do não-lugar: só se tem acesso a ele se inocente. As palavras aqui quase não funcionam mais. Não existe individualização (de direito de anonimato) sem o controle de identidade.  
(AUGÉ, 2012, p. 94)

A burocracia também contribui para o sentimento de deslocamento do indivíduo que habita o não-lugar, esse indivíduo obedece aos mesmos códigos que todos os outros, faz parte do coletivo, mas como precisa apresentar seu documento pessoal, se sente individualizado (no sentido de se sentir único), todavia responde às mesmas demandas que os demais. O não-lugar constrói a ideia de identidade partilhada de seus habitantes (mesmo que temporários), criando solidão e similitude, enquanto o lugar cria a identidade singular e as relações pessoais. A identidade partilhada permite que o indivíduo se coloque no anonimato em meio a todas as pessoas que ocupam da mesma maneira o mesmo não-lugar. Para conquistar esse anonimato, existe uma espécie de contrato entre indivíduo e espaço do não-lugar:

A existência desse contrato lhe é lembrada na oportunidade (o modo de uso do não-lugar é um dos elementos do contrato): a passagem que ele comprou, o cartão que deverá apresentar no pedágio, ou mesmo o carrinho que empurra nos corredores do supermercado são a marca mais ou menos forte desse contrato. O contrato sempre tem relação com a identidade individual daquele que o subscreve.  
(AUGÉ, 2012, p. 93-94)

Com o contrato, ganha força a questão burocrática dos não-lugares. Os indivíduos podem se entregar ao anonimato em meio ao coletivo, mas precisam apresentar documentos que comprovem sua identidade pessoal ao entrarem ou saírem dos não-lugares, só conquistam o anonimato após terem se identificado por meio de documentos que garantam que eles se adequam às regras do não-lugar. A apresentação desses documentos corresponde à assinatura do contrato.

Há contradições entre coletivo e individual, anonimato e identidade pessoal, nos não-lugares: eles impõem às consciências individuais novas formas de experiências e

vivências de solidão coletiva. As pessoas estão sozinhas, porém habitando o mesmo espaço. A ideia de não-lugar acaba por designar duas realidades diferentes, porém complementares: a realidade dos “espaços constituídos em relação a certos fins (transporte, trânsito, comércio, lazer) e a relação que os indivíduos mantêm com esses espaços” (2012, p.86, 87).

Este trabalho busca analisar filmes que tratem os não-lugares de uma maneira próxima à definição aqui apresentada, mostrando com base em teorias do cinema, como o espaço fílmico se constrói juntamente com a identidade pessoal das personagens e como essas personagens interagem de forma pessoal com o não-lugar coletivo e de anonimato, transformando e reconstruindo esse espaço.

## **2. Teoria Realista: cinema como retrato da realidade**

Para esse trabalho de análise dos filmes, foram utilizadas como base teórica do cinema as teorias realistas propostas por Siegfried Kracauer e por André Bazin e estudadas por J. Dudley Andrew em seu livro *As Principais Teorias do Cinema: uma introdução*, de 1976 (edição brasileira de 2002). A teoria realista do cinema está ligada à noção de função social da arte, o cinema realista se diferencia do cinema de entretenimento e proporciona “um cinema com uma consciência verdadeira tanto para com nossa percepção cotidiana da vida como para com nossa situação social” (ANDREW, 2002, p. 92).

Kracauer e Bazin tinham visões semelhantes da função social do cinema. Eles o enxergavam como ferramenta que nos permite ver o mundo como ele realmente é e ter uma noção da dimensão da vida humana perante a natureza. Porém, os dois teóricos possuíam visões diferentes do que é a realidade. Bazin nunca estruturou um livro conciso de teoria cinematográfica ou mesmo de teoria realista, na verdade, escreveu muitos artigos e sua teoria está espalhada entre eles. Já Kracauer escreveu *Theory of Film*, de 1960, para expor sua teoria.

Kracauer diferencia o cinema das artes tradicionais no sentido de que as artes exploram seu assunto de maneira criativa, sempre com intervenção humana, enquanto o cinema realista expõe seu assunto ao invés de criar um mundo abstrato ou imaginário. Assim, as artes tradicionais se aproximam, sim, do cinema, mas de um cinema não realista pautado na abstração. Esse tipo de cinema, mais abstrato, não será estudado aqui, já que o foco das análises fílmicas propostas é o cinema realista.

A matéria-prima do cinema é o mundo visível, natural. Assim, a fotografia acaba por determinar o objeto do cinema, já que a fotografia é o meio técnico de se fazer o registro direto do mundo visível:

Para Kracauer, o cinema é herdeiro da fotografia parada e de seu inquestionável vínculo com a realidade visível. O assunto do cinema deve, em consequência, ser o mundo para cujo serviço se inventou a foto parada: o 'infindável', 'espontâneo', mundo visível de 'ocorrências acidentais' e repercussões infinitamente cronometradas. (ANDREW, 2002, p. 95)

O teórico diferencia a fotografia dos demais aspectos técnicos do cinema (como montagem, efeitos ópticos, distorções de lente etc.). Para ele, a fotografia é a propriedade básica do cinema e os aspectos técnicos deveriam ser usados para apoiar a função básica do veículo. Ou seja, para fortalecer a função da fotografia de registrar e revelar o mundo visível ao espectador. Kracauer dava grande valor à fotografia como ingrediente básico do cinema, pois essa função sempre nos revela o mundo natural. O assunto do cinema é o mundo fotografável, o ser humano e a natureza convergem no processo fotográfico, criando relações novas e íntimas.

A abordagem cinematográfica de Siegfried Kracauer é a abordagem realista do cinema. Essa abordagem possui diversas virtudes e revela os dois deveres do cineasta: primeiro deixar a realidade se mostrar (por meio da fotografia) e, só então, penetrar nessa realidade. O cinema não é livre de intervenções do cineasta, porém o registro da realidade deve sempre predominar. Kracauer entendia que os cineastas possuem diferentes visões da realidade e que todas elas devem ser mostradas, o que ele defendia é “um realismo humano, um realismo não de fato, mas de intenção” (2002, p. 98).

O conteúdo do cinema não deve ser subjetivo ou fruto da imaginação e abstração do cineasta, ao contrário, o cineasta deve usar sua habilidade e criatividade para expor o mundo visível sem esquecer que o veículo usado para tal é o cinema, sendo assim, o cineasta deve explorar os aspectos técnicos para desenvolver sua própria representação do mundo real.

O artista cinematográfico trava uma batalha entre sua imaginação e a realidade que ele deve respeitar e revelar. É essencial nessa batalha que se priorize o enredo do filme: “ao libertar o cinema da tirania do enredo, sujeitam-no à da arte tradicional. Na realidade, expandem a arte para o cinema. (...) A liberdade do artista é a prisão do cineasta” (KRACAUER, *Theory of Film*, 1960, p. 192, apud ANDREW, 2002, p. 100). Kracauer buscava um cinema de enredo centralizado no drama humano, devido à

profundidade que tais enredos introduzem no espectador – sem enredo, o cinema está condenado à superficialidade da técnica, ou seja, sem histórias, o cinema não explora questões reais mais profundas da vida. O teórico considerava a forma cinematográfica como o equilíbrio entre documentário – que tenta retratar o fluxo da natureza, a realidade – e o filme de enredo – que tenta dar à natureza uma forma humana.

Por mais realistas que sejam as intenções de um cineasta, ele sempre deixará transparecer uma visão adaptada da realidade ao criar seu trabalho autônomo. Porém, com a fotografia, o cineasta captura a realidade para criar suas obras e, por isso, retrata a realidade de maneira mais plena que a arte tradicional. Para Kracauer, a arte tradicional força a realidade a se adaptar a um padrão humano, enquanto o cinema expõe e segue os próprios padrões da natureza. O cinema se diferencia das artes tradicionais, porque sua verdadeira matéria-prima é realista.

Kracauer faz suposições partindo do questionamento sobre o que é ou não é cinemático. Em contraponto, André Bazin se questiona sobre o que é cinema para estruturar sua teoria, fazendo uma análise mais ampla tanto do realismo, quanto do próprio cinema como arte e como veículo de representação da realidade. Bazin foi, na verdade, o primeiro crítico a desafiar a tradição formativa do cinema, defendia o poder das imagens registradas, não o poder do controle artístico sobre tais imagens. Por não ter deixado um livro específico de teoria realista, as ideias de Bazin acerca do tema são buscadas em suas análises e ensaios. Bazin analisava os filmes levando em conta tudo que era exposto na obra, ele estudava primeiro as particularidades de cada filme para depois refletir sobre uma teoria geral. Em praticamente todos os ensaios, Bazin abordava a dependência do cinema em relação à realidade.

Para explicar a teoria realista é preciso lembrar que Bazin constantemente buscou esclarecer o que é realidade. Existem diversos tipos de realidade, mas o cinema depende, primeiramente, de uma realidade visual e espacial. Por isso, o realismo central do cinema “não é certamente o realismo do assunto ou o realismo da expressão, mas o realismo do espaço, sem o qual os filmes não se transformam em cinema” (BAZIN, *What is Cinema?*, 1967/1971, p. 112, apud ANDREW, 2002, p. 115). O cinema é considerado a arte do real porque registra a espacialidade dos objetos e dos assuntos e, conseqüentemente, o espaço ocupado por esses objetos e assuntos.

Assim como Siegfried Kracauer, André Bazin também ressalta a importância da fotografia para o realismo do cinema: “pela primeira vez, a imagem do mundo é formada automaticamente sem a intervenção criativa do homem. (...) Todas as artes



baseiam-se na presença do homem, apenas a fotografia tira vantagem de sua ausência” (BAZIN, *What is Cinema?*, 1967/1971, p. 13, apud ANDREW, 2002, p. 116).

O realismo do cinema proposto por Bazin se baseia em uma noção psicológica da realidade, não numa noção física. De início pode parecer contraditório considerar que o cinema retrata a realidade física, mas depende da psicologia humana, porém faz sentido ao refletir que nós olhamos para o cinema com a mesma lógica em que olhamos a realidade porque o cinema foi registrado mecanicamente. Ou seja, a fotografia do cinema registra diretamente os objetos expostos a ela por meio de um processo físico, sem precisar passar pela subjetividade humana, mas a mesma subjetividade que usaríamos para interpretar os objetos reais é usada ao interpretarmos sua representação fotográfica. O cinema nos oferece duas formas de sensações realistas:

Primeiro, o cinema registra o espaço dos objetos e entre os objetos. Segundo, o faz automaticamente, isto é, de modo não humano. Para Bazin, toda fotografia começa a nos afetar como um ímpeto psicológico primitivo derivado do fato de ela ser ligada à imagem que representa através de uma transferência fotoquímica das propriedades visuais. Se percebemos que a foto foi modificada depois do fato ou que os objetos representados foram adulterados antes do fato, uma parte do ímpeto psicológico será perdida. (ANDREW, 2002, p. 116)

A fotografia não é o objeto real, mas sim o “desenho” verificável desse objeto. Se a fotografia nos atinge de forma tão psicologicamente verdadeira é porque esses “desenhos” da realidade foram permitidos pelo objeto real. Bazin conclui que matéria-prima do cinema não é a própria realidade ou o próprio mundo visível, como sugere Kracauer, mas sim o desenho (ou registro) deixado pela realidade no celuloide do filme. Esses desenhos são ligados à realidade que espelham assim como um molde está ligado ao modelo. São compreensíveis por si só, não precisam de interpretação ou tradução ou mesmo de serem decifrados. Bazin completa que a arte cinematográfica é a forma como os diretores tratam esses desenhos da realidade e o produto resultante desse tratamento.

O realismo do cinema se opõe à abstração, é um estilo que reduz o significado a um mínimo, negando simbolizações e convenções e se atendo ao que é explicitamente mostrado:

Os filmes com pretensões ‘realistas’ e que usam estilos ‘simbólicos’ são fraudulentos; escolheram modos convencionais que não se ajustam a seus objetivos realistas. A pretensão realista no cinema pode ser definida como a disposição de procurar e apresentar a significação que se encontra em objetos por meio dos objetos que dizem respeito em vez de usar esses objetos para passar uma ideia que não lhes é implícita.

(ANDREW, 2002, p. 121)

O cinema realista pode ser entendido como um novo sentido, tão confiável quanto nossos próprios sentidos naturais, o que leva o espectador a uma realidade empírica que só está disponível, dessa forma, no cinema. De acordo com Bazin, o cineasta deve confrontar a realidade crua do material obtido com a própria capacidade de abstração ao fazer um filme. O resultado desse confronto nos traz o estilo e a forma do filme. Um filme realista é aquele em que predomina a natureza do material filmado em relação à abstração do cineasta. Porém, “embora rejeite símbolos arbitrários, Bazin permite ‘correspondências’ (termo que tirou de Baudelaire) e metáforas sensuais se elas nascem da própria realidade” (2002, p. 127). Existe uma realidade psicológica mais profunda que denota a liberdade do espectador para escolher sua própria interpretação do que é mostrado no filme.

O objetivo de um cineasta realista deve ser o de retirar sua própria presença formativa do filme tanto quanto for possível. O realismo cinematográfico reside no afastamento voluntário e consciente do artista. A partir desse afastamento é que o espectador se torna livre para entender e interpretar os objetos do filme sem a mediação do cineasta. Isso não significa que o cineasta não precise estar bem preparado para fazer o filme, não se pode considerar o filme como registro primário da realidade. O filme é, sim, o registro verossímil dessa realidade, mas como já foi dito, é o desenho do real, por isso, “é necessário dom artístico para revelar a significação através da imagem sem adornos” (2002, p. 137).

A análise dos filmes feita neste trabalho se baseia nas teorias realistas do cinema descritas neste capítulo, levando em conta que “os teóricos devem descrever e explicar o que foi feito no cinema, em vez de deduzir o que deveria ser feito utilizando algum sistema abstrato” (2002, p. 119). Por isso, não há pretensão de sugerir ou demonstrar como os filmes deveriam ter sido feitos ou o que poderia os engrandecer ou enriquecer, mas sim mostrar os filmes como um produto finalizado e inalterável e analisar o conteúdo de tais filmes, relacionando-os com a teoria dos não-lugares de Marc Augé.

## Parte II – Metodologia e escolha do objeto de estudo

### 1. Metodologia

O trabalho se propõe a analisar dois filmes, comparando-os e relacionando-os com as teorias realistas do cinema. O objetivo é analisar os filmes levando em conta o que eles têm de referências com o mundo experienciado na realidade, dentro da proposta de não-lugar. Cinema e espaço podem parecer distantes, mas o primeiro não existiria sem o segundo e sem, de alguma forma, modifica-lo.

O espaço retratado nos filmes só existe na medida em que as personagens o modificam. Por isso a importância de relacionar teorias ligadas ao espaço e ao lugar (já ligadas à sociologia e à antropologia) com teorias do cinema. Através da análise dos filmes selecionados, este trabalho pretende revelar que há interação entre personagens e espaço narrativo, e que os elementos da linguagem e da forma do filme se relacionam com elementos do enredo e da narrativa. O filme é a união de história (enredo) e forma audiovisual, é necessário estudar como esses elementos se relacionam.

O cunho metodológico desse trabalho se baseou no livro *A Análise do Filme*, de 1989 (edição portuguesa de 2013), dos autores Jacques Aumont e Michel Marie. O livro ressalta que não há um único formato universal para a análise de filmes. A análise deve adaptar-se para contemplar seu objeto de estudo, porém sempre buscar respaldo em teorias bem estruturadas e sem nunca perder o foco cinematográfico, que a diferencia de outras análises (por exemplo, análise de obras literárias, de música, de pinturas e outras expressões artísticas). Para efetuar a análise de forma válida e verificável, é preciso, segundo os autores, que o analista questione se o método foi aplicado corretamente até o fim e se o método escolhido é adequado ao objeto.

Não existe análise ‘pura’, ‘absoluta’, nem método ‘universal’ de análise. Analisamos sempre um filme em função de pressupostos teóricos – mesmo que estes não sejam nomeados, e até inconscientes. Por outras palavras, não existe análise fílmica que não assente, pelo menos em parte, numa certa concepção teórica, pelo menos implícita, do cinema. Com certeza isso não quer dizer que todas as análises aspirem à teoria, mas nenhuma consegue evitá-la totalmente.  
(AUMONT e MARIE, 2013, p. 263-264)

O método utilizado para a análise dos filmes nesse trabalho é adequado por buscar garantias científicas nas teorias apresentadas, que serão bases para as análises dos filmes. Partindo de noções das teorias realistas do cinema e da descrição dos elementos visuais, sonoros e temporais apresentados no filme, as análises feitas

explicitam de que maneira a linguagem cinematográfica e o enredo dos filmes corroboram, constroem, reafirmam e até mesmo acrescentam à teoria de não-lugares.

Segundo Jacques Aumont e Michel Marie, a função do crítico cinematográfico é a de compartilhar com o maior número de pessoas as riquezas dos filmes analisados e a crítica tem as funções de informar, avaliar e promover. Os autores também falam da importância de se fazer uma análise singular, diferenciada de acordo com os objetos analisados. Aumont e Marie afirmam ainda que não é possível chegar a uma “neutralidade científica” ao se analisar um filme, já que a própria escolha dos objetos analisados já configura uma preferência pessoal. É preciso:

Admitir que a análise tem efetivamente a ver com a interpretação; que esta será por assim dizer, o ‘motor’ imaginativo e inventivo da análise; e que a análise bem sucedida será a que consegue utilizar essa faculdade interpretativa, mas que a mantém num quadro tão estritamente verificável quanto possível.  
(AUMONT e MARIE, 2013, p. 17)

Para fazer uma boa análise, deve-se questionar que tipo de leitura deseja-se praticar. Aumont e Marie defendem que não existe método aplicável igualmente a todos os filmes. O que pode prejudicar a análise não é a divergência de métodos, mas sim a dispersão e a indecisão quanto ao objeto e ao método. Por isso, esse trabalho pretende relacionar aspectos narrativos e aspectos da linguagem cinematográfica (especialmente a fotografia, principal ferramenta apontada pela teoria realista, mas a relacionando com outros aspectos, como som, montagem, tempo etc.) com o quadro teórico apresentado, na tentativa de compreender como o cinema transforma o espaço narrativo em lugar, considerando como “espaço” o ambiente meramente descritivo e “lugar” como ambiente relacionado a afetos das personagens.

O conteúdo do filme é construído pela linguagem cinematográfica, associada aos aspectos narrativos do filme. Por isso, a transformação do espaço em lugar no cinema é em parte estabelecida pelos aspectos narrativos e o tema, e em parte estabelecida pelos aspectos visuais e sonoros. Na análise dos filmes, as teorias propostas serão relacionadas com a linguagem cinematográfica dos filmes estudados, assim a análise pode relacionar aspectos do filme como os enquadramentos, a montagem e o som com o espaço narrativo e observar como o espaço fílmico se constrói.

Uma análise de filme nunca poderá saturar seu “tema-tutor”, por mais longa ou específica que seja. A análise nunca esgota seu objeto. Este trabalho pretende analisar da forma mais completa possível os filmes selecionados, com análises individuais e uma

análise comparativa dos dois filmes escolhidos, para mostrar como esses aspectos visuais e narrativos se relacionam e constroem interações e identificações das personagens com o espaço habitado de acordo com as teorias apresentadas, sem a pretensão de determinar que esse seja o único caminho pelo qual se pode estudar tais filmes.

É interessante entender como os filmes criam afetos nos espectadores por meio de identificação com as personagens. A identificação com as personagens é um fenômeno subjetivo. Por isso, é impossível que se consiga índices de identificação absolutos, todavia é possível encontrar nos filmes elementos que induzem à identificação: “o filme suscita no espectador afetos, simpatia, antipatia, e que esses afetos são frequentemente dirigidos às personagens” (2013, p. 224). O espaço existe também como um elemento de identificação, porém, é um elemento secundário: gera identificação à medida que a personagem interage com ele – ao se apropriar do espaço, a personagem gera no espectador uma identificação com a ação, com a forma como a personagem utiliza esse espaço. Essa análise, além de relacionar a narrativa e os aspectos da dramaturgia das paisagens nos filmes *Encontros e Desencontros* (*Lost in Translation*, Estados Unidos, 2003) e *Um Lugar Qualquer* (*Somewhere*, Estados Unidos, 2010), ambos da diretora e roteirista Sofia Coppola, com as teorias apresentadas, também busca apontar quais são os elementos que induzem à identificação. Para isso, serão analisados aspectos visuais e sonoros de situações expostas nos filmes, além dos traços psicológicos e características das personagens. “No cinema, esses elementos narrativos se tornam pretexto para a identificação na medida em que são visualizados” (2013, p. 225).

## **2. Biografia de Sofia Coppola escolha dos filmes**

Sofia Coppola é diretora, produtora, roteirista, fotógrafa e atriz. Nasceu em 1971, em Nova York. É filha de Francis Ford Coppola, ainda com um ano de idade ela apareceu no primeiro filme do pai. Depois disso, Coppola se arriscou na carreira de atriz, porém recebeu duras críticas negativas. Acabou por se afastar da atuação para estudar no Instituto de Artes da Califórnia, onde se interessou bastante por fotografia. Em 1999, ela dirigiu seu primeiro longa-metragem, *As Virgens Suicidas* (*The Virgin Suicides*, Estados Unidos), baseado no romance de Jefferey Eugenides. Em 2003, ganhou o Oscar de melhor roteiro original com o filme *Encontros e Desencontros* (*Lost*

*in Translation*, Estados Unidos), também conquistou o prêmio do Globo de Ouro de melhor filme no mesmo ano. Ainda com *Encontros e Desencontros*, Coppola se tornou a terceira mulher na história a receber uma indicação ao Oscar de melhor direção. Como cineasta, Sofia Coppola surpreendeu críticos que antes foram tão duros.

Cabe aqui ressaltar, mesmo não sendo esse o intuito principal do trabalho, a importância de se estudar uma cineasta mulher. O cinema é, desde sua criação, dominado por homens, e muitas mulheres que fizeram grandes contribuições à construção da linguagem, da narrativa e da história do cinema são deixadas de lado no meio acadêmico, como é o caso de Alice Guy-Blaché, pioneira do cinema e muito pouco citada em aulas, palestras, trabalhos universitários, enfim, ausente do ambiente acadêmico como um todo. É importante estudar mulheres cineastas e a obra dessas mulheres para mostrar que o cinema também é construído pela participação feminina de maneiras tão válidas quanto as apresentadas pela hegemonia masculina.

Coppola dirigiu cinco filmes longa-metragem: *As Virgens Sucicidas* (*The Virgin Suicides*, Estados Unidos, 1999), *Encontros e Desencontros* (*Lost in Translation*, Estados Unidos, 2003), *Maria Antonieta* (*Marie Antoinette*, Estados Unidos, 2006), *Um Lugar Qualquer* (*Somewhere*, Estados Unidos, 2010) e *The Bling Ring* (Estados Unidos, 2013). Apesar de tratar temas diferentes é possível notar semelhanças em alguns aspectos dos filmes de Sofia Coppola. Uma dessas semelhanças é o constante sentimento de deslocamento e de solidão das personagens. São personagens que estão deslocadas do ambiente: não conseguem se encaixar nos relacionamentos com outras pessoas e também não conseguem interagir e se identificar com o espaço que habitam. Tornam-se personagens. Coppola não necessariamente passou por essas vivências ou faz filmes autobiográficos. A cineasta foi escolhida por possuir uma história de vida sempre ligada a não-lugares, assim, acredita-se que ela tem propriedade para tratar desses ambientes em seus filmes de forma bastante confortável. Porém é importante lembrar que as análises são restritas ao que se passa nos filmes, a ações que podem ser vistas na tela e que, por isso, são possíveis de serem analisadas. Jacques Aumont e Michel Marie se posicionam quanto a isso: “(o analista) está num lugar diferente do criador, e livre de tratar como bem entender tudo o que julgue presente no texto” (AUMONT e MARIE, 2013, p. 269). Deve-se levar em conta a trajetória e as outras obras da diretora, porém a análise deve ser feita a partir de entendimentos daquilo que é mostrado e ouvido no filme como obra completa e finalizada.

Os filmes de Sofia Coppola passam um pouco do aspecto da vida da cineasta. A vida em deslocamento de um hotel para outro começou quando criança, ela acompanhava o pai de hotel em hotel durante as viagens para gravações. Coppola é bastante familiarizada com esse ambiente e o retrata de maneira bastante próxima ao real. Nos filmes que se passam em hotel (*Encontros e Desencontros* e *Um Lugar Qualquer*), ela mostra como os ambientes são repetitivos, burocráticos, impessoais e sem memórias relacionais. Mas ao mesmo tempo, ela mostra personagens que ocupam esse ambiente e precisam interagir com ele em busca afeto e pertencimento ao local.

Em seus filmes, principalmente em *Encontros e Desencontros* e em *Um Lugar Qualquer*, percebe-se uma relação contraditória de intimidade e deslocamento entre as personagens e o ambiente que as cerca. Por ser filha de Francis Ford Coppola, prima dos atores Nicolas Cage e Jason Schwartzman e ter sido casada com o cineasta Spike Jonze, Sofia Coppola esteve desde cedo muito ligada ao universo do cinema, tanto afetivamente, quanto profissionalmente. Desde criança, ao acompanhar o pai, Sofia Coppola passou por muitos hotéis durante gravações. Tudo isso mostra como a cineasta está ligada à realidade das grandes produções e de viagens a trabalho para gravar. Esses fatos podem ser considerados como uma possível explicação para o olhar diferenciado que Coppola possui desses ambientes. A cineasta sempre esteve próxima à realidade de viagens a trabalho e da vida de hotel em hotel. Ela deixa transparecer em seus filmes essa vivência pessoal, mostra o ambiente dos hotéis como se fossem locais que não podem ser individualizados, locais indistinguíveis seja em qual for a parte do mundo em que se esteja, mas também cria, por meio da narrativa e das interações das personagens com o espaço, uma relação de intimidade com o impessoal. Os filmes certamente não contam a história de vida de Coppola, mas refletem muito das vivências pessoais da cineasta.

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

pode ser facilmente reconhecida e ligada a ela. Nota-se aqui também, outra função da análise: a de “progredir na definição de uma estilística fílmica” (2013, p. 269).

Os filmes escolhidos para serem analisados são os filmes *Encontros e Desencontros* (*Lost in Translation*, Estados Unidos, 2003) e *Um Lugar Qualquer* (*Somewhere*, Estados Unidos, 2010). A escolha de dois filmes da mesma diretora busca esclarecer as estratégias usadas para mostrar como as personagens se apropriam afetivamente dos não-lugares, na tentativa de transformá-los em lugares afetivos. Ambos tratam do mesmo tipo de não-lugar, o hotel: habitado por personagens deslocadas e em deslocamento. Por isso, os filmes, são ideais para a investigação dos temas propostos pelo quadro teórico.

A escolha de fazer uma análise comparativa dos filmes para falar sobre a relação das personagens com os espaços/não-lugares ocupados, sobre como elas interagem e criam laços de afetividade nesses ambientes, mesmo que sejam impessoais, transitórios e não individuais é baseada nos filmes autorais da cineasta e nas trajetórias profissional e pessoal de Coppola. Por se tratar de uma diretora e roteirista que viveu muito tempo em trânsito em hotéis (como as personagens desses filmes), Sofia Coppola soube representar muito bem esses locais em seus trabalhos. O intuito é mostrar em dois filmes diferentes da mesma diretora como tais relações são mostradas por meio da narrativa e da linguagem cinematográfica, comparando as estratégias visuais, sonoras e narrativas que ela utilizou nesses filmes e mostrando como essas estratégias constroem as sensações de deslocamento e de não pertencimento vividas pelas personagens.



### **Parte III – Objeto de estudo e análise dos filmes**

O objeto de estudo é constituído por dois filmes da diretora e roteirista Sofia Coppola: *Encontros e Desencontros* (*Lost in Translation*, 2003) e *Um Lugar Qualquer* (*Somewhere*, 2010). Os dois filmes mostram personagens que vivem em hotéis, locais de deslocamento, por um longo período de tempo ou como residência. A escolha de dois filmes, da mesma diretora e que se passam no mesmo ambiente foi feita para comparar a forma como o espaço é construído com base no conceito de não-lugares e na teoria realista do cinema.

#### **1. *Encontros e Desencontros* (Estados Unidos, 2003)**

##### **1.1. Sinopse**

*Encontros e Desencontros*, 2003, tem como principais personagens Charlotte e Bob Harris. Charlotte é uma jovem formada em Filosofia que está em Tóquio para acompanhar o marido, um fotógrafo de bandas e artistas famosos. Enquanto o marido é cheio de compromissos com o trabalho, ela fica quase o tempo todo sozinha num país estranho. Bob Harris é um velho ator de cinema cuja carreira começa a entrar em decadência, ele viaja ao Japão para fazer uma propaganda de uísque. Bob está insatisfeito com sua carreira e possui alguns problemas familiares.

Deslocados e habitando o mesmo hotel, Charlotte e Bob se conhecem e encontram conforto um no outro: os dois vivem situações de deslocamento parecidas tanto emocionalmente quanto fisicamente. Cresce entre os dois uma amizade e cumplicidade, além do constante clima de atração sexual mútua, que nunca é concretizada. Unidos pelas condições de isolamento e deslocamento, Charlotte e Bob tentam, juntos, explorar a cidade e se apropriar do ambiente em que estão vivendo, o hotel.

O desfecho da história é aberto, Bob volta para os Estados Unidos enquanto Charlotte continua em Tóquio acompanhando o marido. Os dois passam por alguns atritos antes de ele voltar, mas se resolvem e só reforçam a cumplicidade e o afeto construído entre eles.

##### **1.2. Análise do filme**

No começo do filme, os espectadores são apresentados à cidade de Tóquio. A cidade é vista por Bob de dentro do carro, placas com palavras e símbolos

desconhecidos para os ocidentais ajudam a perceber visualmente o deslocamento da personagem. O idioma é um elemento importante de identificação, "o lugar se completa pela fala, a troca alusiva de algumas senhas, na convivência e na intimidade, cúmplice dos locutores" (AUGÉ, 2012, p.73), falando a mesma linguagem, as pessoas reconhecem que pertencem ao mesmo local, nota-se que as personagens ocidentais estão deslocadas.

O deslocamento de Bob Harris fica evidente por meio da linguagem falada em outras situações, como quando ele vai gravar uma propaganda de uísque e o diretor não fala em inglês. Nessa cena, há uma intérprete japonesa que tenta explicar a Bob os pedidos do diretor, mas ela também não domina a língua inglesa. Também há problemas de comunicação com uma prostituta que foi mandada a Bob pelos anfitriões japoneses. A moça não domina o inglês e chega ao quarto de Bob com falas e movimentos decorados. Ele tenta explicar que não quer ter relações sexuais, porém a prostituta não o compreende e continua a atuação. Bob desiste e se senta na cama, deixando a moça continuar sua cena sozinha. Essa sequência é toda filmada em planos abertos, ressaltando visualmente a grande distância (física, emocional, cultural e linguística) entre os dois. Os planos abertos também deixam as ações da moça mais evidentes, tornando o momento constrangedor. Os problemas constantes de comunicação e a forma como a diretora os mostra fazem com que as personagens se lembrem de que não pertencem àquele local.



Imagem 1: take retirado do filme *Encontros e Desencontros* em 18min 08s.

Quando Bob chega ao hotel pela primeira vez, é recebido por várias pessoas que falam de maneira direta e rápida. São muito educados, mas pouco afetivos, falam apenas

de trabalho. Ao subir no elevador, percebe-se visualmente o deslocamento de Bob em relação aos japoneses e também em relação ao ambiente: o elevador está cheio e ele é o único ocidental ali, ele está centralizado no quadro e é muito mais alto que todos os japoneses. Também é o único a usar um terno de cor diferente e se mostra bastante desconfortável.



Imagem 2: take retirado do filme *Encontros e Desencontros* em 03min 19s.

Há outras cenas em que se nota visualmente que Bob não se encaixa no Japão, como a cena em que ele ajusta o chuveiro para tomar banho, mas a altura máxima não passa de seus ombros; ao receber visitas, Bob também precisa se abaixar para poder alcançar o olho mágico da porta; ou quando a janela do quarto de hotel se abre sozinha e Bob não consegue controlar. Ele não pode adaptar o lugar para as próprias necessidades, até mesmo um ato cotidiano, como um banho ou olhar no olho mágico, o faz lembrar que ali não é o lugar dele.

Alguns elementos do enredo do filme relembram constantemente o deslocamento de Bob, por exemplo, quando ele tenta dormir na primeira noite, mas não consegue devido ao fuso-horário. Ou quando ele recebe um fax da esposa as 4h20 da manhã, lembrando-o dos hábitos ocidentais e de que ele não pertence ao Japão. Além disso, Bob vive uma contradição: mesmo estando no hotel, um não-lugar onde supostamente poderia aproveitar o anonimato, ele é reconhecido por fãs que tentam conversar. Bob se sente deslocado no anonimato, mas também não demonstra interesse em ser reconhecido por seus fãs. Somente quando conhece Charlotte, deixa-se conhecer.

A diferença é que os fãs o reconhecem pelas interpretações de personagens, não por quem ele realmente é – já Charlotte se interessa pela personalidade de Bob.

Charlotte está há mais tempo em Tóquio e busca constantemente se apropriar do ambiente em que vive. Ela sai pela cidade para conhecer um templo em busca de ser afetada emocional ou espiritualmente; sai por Tóquio durante a noite para tentar entender os hábitos locais, encontra um local lugar onde vários japoneses se reúnem para jogar fliperamas, porém é uma estrangeira naquele ambiente: nunca é enquadrada no mesmo plano que os japoneses que estão jogando. Charlotte olha para os japoneses, mas nenhum deles devolve o olhar, nenhum deles tira o olhar do fliperama. Em outro momento, ela também pendura várias flores no quarto do hotel, tentando dar personalidade ao não-lugar. Charlotte tenta entender o ambiente, tenta se aproximar e interagir com ambiente da mesma forma que os japoneses, habitantes legítimos dali. Também tenta interagir com as pessoas próximas a ela: em uma noite de insônia (provavelmente devido ao fuso horário), tenta se aproximar do marido, mas ele a ignora e vira para dormir. Em outra cena, liga para uma amiga estadunidense e tenta se abrir, explicar o deslocamento que vive, porém a amiga está desatenta e não ouve Charlotte.

Em alguns contatos visuais com Bob, Charlotte tem a sensibilidade de perceber que o homem está vivendo um momento emocional parecido. Ela está bastante solitária, confusa e frustrada por não conseguir interagir com outras pessoas. Depois desses encontros distantes com Bob no bar e no elevador, ela se esforça para vencer a tristeza ouvindo um CD de autoajuda. Nessa cena, o quarto de hotel é mostrado como um ambiente mais vivo e menos impessoal: está bagunçado, com roupas pelo chão e cama desfeita. Só por não estar perfeitamente arrumado como geralmente estão os quartos de hotel, o local já se torna mais íntimo, reforçando que a busca dela por ajuda é pessoal e interior.

Outras cenas reforçam o sentimento de solidão nas duas personagens. Na academia do hotel, Bob não consegue desligar um aparelho, pede ajuda, mas está sozinho. Além do deslocamento vivido no não-lugar, Bob parece estar preocupado com não ter um lar para voltar ao deixar o Japão. Nas ligações e nos fax que recebe da esposa, nota-se que ela não o espera e não é muito receptiva. Quando conversa com a esposa por telefone, Bob e ela discutem e ele acaba se sentindo ainda mais solitário. Bob pode voltar para os Estados Unidos, mas não voltará à casa que ele conhecia como lar, isso fica mais evidente quando a esposa o avisa que está reformando a casa e o pede para escolher a cor do novo carpete. No caso de Charlotte o sentimento de solidão é

reforçado, por exemplo, quando ela está saindo com o marido, eles encontram uma atriz no saguão do hotel. O marido de Charlotte demonstra ter bem mais intimidade com a atriz que com Charlotte.

Essa primeira parte do filme constrói a solidão das duas personagens, mostrando separadamente como cada uma reage diante a impessoalidade do não-lugar e do sentimento de deslocamento. Em seguida, Charlotte e Bob se conhecem no bar e se aproximam, percebem juntos o deslocamento e a solidão que vivem. Começam a passar mais tempo juntos na tentativa de encontrarem identificação e memórias afetivas.

Antes de Charlotte e Bob se encontrarem, os diálogos eram reduzidos a respostas diretas e perguntas práticas. Os dois eram ignorados por pessoas que seguem a lógica do não-lugar desde a chegada em Tóquio. Ao se conhecerem, surge nos dois a esperança de terem encontrado outra pessoa disposta a quebrar essa lógica impessoal. A partir desse ponto, os dois têm a chance de conversar, os diálogos, agora entre eles, passam a ser mais longos que antes. Em uma conversa no bar do hotel, planejam uma fuga do Japão. Essa brincadeira faz com que eles percebam que os dois se sentem deslocados e criem uma cumplicidade.

Charlotte convida Bob para sair com ela e alguns amigos japoneses uma noite. É quando os dois conseguem interagir melhor com a cidade. Juntos, eles se sentem confortáveis mesmo perdidos no oriente e no anonimato do não-lugar. Nessa mesma noite, os dois vão ao karaokê. Lá parecem conversar apenas um com o outro por meio das músicas que cantam. É uma cena bem íntima entre os dois, apesar de estarem com outras pessoas. Isso pode ser percebido na forma de filmar: a câmera na mão e o direcionamento dos olhares de Charlotte e Bob criam uma atmosfera de conforto e proximidade.



Imagem 3 : take retirado do filme *Encontros e Desencontros* em 50min.



Imagem 4: take retirado do filme *Encontros e Desencontros* em 50min 18s.

É um dos únicos momentos do filme em que Charlotte e Bob conseguem se divertir, os dois constroem uma memória afetiva forte e estabelecem uma relação de confiança e conforto um com o outro. Também nessa noite, os dois conseguem dormir pela primeira vez no filme. O conforto e a sensação de pertencimento de um ao outro faz com que os dois relaxem e esqueçam as diferenças de fuso horário.

Charlotte precisa ir ao hospital e Bob a acompanha. Enquanto a espera sair do exame, Bob interage com um japonês na sala de espera. A essa altura, Bob já aceitou sua situação de deslocamento e tenta se adaptar ao ambiente de maneira bem humorada, ele faz piadas com a falta de entendimento e aproveita as diferenças de idioma para brincar e confundir os habitantes japoneses. Durante o exame, Charlotte passa pelo deslocamento evidenciado pela linguagem quando o médico tenta explicar a ela em japonês o que vê nos raios-X e ela não o compreende. Ao sair da sala e se encontrar com Bob, o fato de estar perdida em outro país parece se amenizar. O hospital também é considerado um não-lugar: um ambiente que necessita de documentação para ser frequentado e um local de passagem, no hospital todos são tratados coletivamente, são todos pacientes anônimos.

Charlotte e Bob passam a sair juntos cada vez mais, constroem uma intimidade e um sentimento de pertencimento um com o outro por estarem deslocados no mesmo não-lugar. Os dois se mostram muito solitários e buscam no outro algo que lhes falta, mas não conseguem entender ou verbalizar.

A cena de maior intimidade entre os dois acontece no não-lugar, no quarto de hotel. Nessa cena Bob passa um bilhete por debaixo da porta de Charlotte. Ela, então, vai até o quarto dele para passarem a noite juntos assistindo televisão. Os dois conversam bastante sobre assuntos pessoais e muito íntimos. É quando conseguem se

abrir e se revelar um para o outro, quando deixam fluir e aparecer suas personalidades, não são mais os anônimos do não-lugar, se sentem confortáveis para se expressarem e se diferenciarem dos demais. Em um determinado momento, eles se deitam na cama. São enquadrados em planos zenitais<sup>1</sup>. Esse tipo de plano imobiliza as personagens e as prende ao chão. Mostra que elas não têm outra saída, não têm para onde fugir. É um recurso visual que explicita que as personagens estão presas àquela realidade, que não sabem como ou não podem escapar dali. Deixa claro visualmente que as personagens estão perdidas.



Imagem 5: take retirado do filme *Encontros e Desencontros* em 1h 09min 54s.

É nesse momento dos planos zenitais que as personagens conversam sobre as dificuldades da vida e sobre como não é possível escapar a elas. O plano zenital também é usado pela diretora anteriormente na primeira conversa telefônica entre Bob e a esposa, já adiantando a condição emocional de Bob, que só é reforçada aqui - com o diferencial de que dessa vez, ele não está sozinho, se sente deslocado, mas está com alguém que também se sente deslocada como ele.

Há uma tensão sexual latente entre Charlotte e Bob durante todo o filme. Desde a primeira vez que os dois se olham no elevador e sorriem um para o outro, ou quando Charlotte paga uma bebida a Bob no bar, antes de se conhecerem. Quando Bob, num momento de transe, tem relações sexuais com outra hóspede do hotel, Charlotte demonstra sentir bastante ciúme. Bob se envolve com essa mulher de forma praticamente automática, em um momento em que ele está se deixando levar pelo não-lugar, após uma discussão com a esposa por telefone. Bob acorda arrependido do que

<sup>1</sup> Planos zenitais ou *plongées* absolutos são os planos filmados totalmente de cima (ex.: Imagem 5).

fez, e a reação de Charlotte só faz o arrependimento pesar ainda mais. Outras cenas reforçam a tensão sexual entre os dois, como por exemplo, quando, na última noite de Bob no hotel, ele diz que não quer mais voltar e os dois se despedem com um beijo no canto da boca.



Imagem 6: take retirado do filme *Encontros e Desencontros* em 1h 28min 45s.

Durante o filme, os espectadores ficam com a sensação de que algo sexual está prestes a acontecer entre Charlotte e Bob. Ao mesmo tempo em que essa atração física é evidente, as personagens demonstram não buscar esse tipo de relacionamento. Eles poderiam se envolver sexualmente, mas a identificação mútua e a afetividade que cresce nos dois são mais densas e profundas que uma relação carnal/sexual.

Depois de se despedir de Charlotte no hotel, Bob a encontra na rua e pede que o motorista pare o carro. Ele desce e diz algo a Charlotte que os espectadores não podem ouvir. A cumplicidade entre os dois fica evidente e bem fortalecida com esse segredo. Após isso, eles se despedem com um beijo na boca, selando a tensão sexual que existia e finalizando aquele momento conjunto vivido pelos dois em Tóquio. Charlotte e Bob conseguem construir memórias afetivas um com o outro, então, mesmo que apenas parcialmente, conseguem contradizer a lógica do não-lugar. Ainda assim, tiveram um relacionamento passageiro, já haviam combinado anteriormente que nunca voltariam ao Japão e sabem que tudo aquilo acabou nessa despedida. O filme termina com imagens de dentro do táxi de Bob em direção ao aeroporto, assim como começou: com imagens de dentro do táxi, porém no sentido oposto, do aeroporto ao hotel.





Imagem 7 (final do filme): take retirado do filme *Encontros e Desencontros* em 1h 35min 36s.



Imagem 8 (início do filme): take retirado do filme *Encontros e Desencontros* em 01min 31s.

## **2. *Um Lugar Qualquer* (Estados Unidos, 2010)**

### **2.1. Sinopse**

Johnny Marco é um ator famoso de Hollywood que mora em um hotel. Vive em meio a festas, bebidas, drogas e diversão, sem precisar se preocupar com grandes responsabilidades. Johnny é divorciado e tem uma filha pré-adolescente, Cleo. Vive a rotina de ator, sempre obedecendo a agente. Também vive em meio a uma rotina de hotel, onde as pessoas estão sempre chegando e saindo e apenas ele se mantém como hóspede-morador fixo. Por isso, Johnny não tem laços afetivos muito duradouros.

Ao voltar de uma noite de curtição, sem esperar, Johnny descobre que precisará cuidar de Cleo por um tempo. Os dois se adequam ao estilo de vida um do outro e reforçam os laços entre pai e filha que antes eram distantes. Em meio a essa redescoberta, os dois também se mostram perdidos e buscam um no outro a

identificação e as maneiras de se identificar com o ambiente. A garota se sente isolada num hotel onde muitos atores famosos e celebridades se hospedam, sem companhia da mesma idade. O pai também demonstra a angústia do isolamento, mas ele parece mais perdido e deslocado. Johnny parece estar preso ao hotel e a rotina supostamente libertadora do local.

Juntos, esquecem-se das angústias de se viver em um local de passagem e interagem com o hotel, utilizam os serviços que o espaço oferece a eles e tentam se apropriar, mostrar que fazem parte daquele ambiente. O relacionamento entre os dois e também entre eles e o local parece se estreitar e caminhar rumo a uma melhora, talvez em direção a uma descoberta de sentido (Johnny parece não ver mais sentido nem na profissão, nem no estilo de vida que leva), até que Cleo parte para uma colônia de férias. O afastamento da filha, logo após os dois terem se reunido novamente, faz com que Johnny encare a realidade e as próprias angústias, tomando coragem para abandonar o hotel e buscar um lugar de identificação e personalidade. O filme também termina em aberto, visto que o espectador não acompanha Johnny na busca desse novo lugar, apenas o vê partir em direção ao novo.

## 2.2. Análise do filme

O filme mostra muitas cenas longas com muitos enquadramentos abertos, muitas vezes em espaços amplos. Na primeira cena do filme, o protagonista, Johnny Marco, dirige em voltas num cenário desértico. Isso reflete a pequenez e a insignificância que Johnny sente em relação à própria vida. Outro aspecto interessante nesse prólogo é que o carro do personagem entra e sai de quadro enquanto o som é ouvido continuamente. Esse aspecto sonoro reforça a ideia de deslocamento presente em todo o filme.



Imagem 9: take retirado do filme *Um Lugar Qualquer* em 01min 04s.

A falta de planos próximos, mesmo em cenas teoricamente mais íntimas, reforça a ideia de impessoalidade, como quando num momento de tédio, Johnny contrata gêmeas para fazerem strip-tease no quarto do hotel ou quando Johnny está prestes a ter relações sexuais com uma mulher, mas dorme. Na cena da dança, o ator frustrado nunca é colocado no mesmo quadro que as gêmeas, ressaltando a solidão e a ideia de afastamento pessoal. A escolha de gêmeas, vestidas com a mesma roupa, para a dança sensual também reforça a ideia de anonimato, as duas dançarinas fisicamente idênticas tornam visual a falta de identidade personalizada. Ainda sobre a dança, a diretora deixa que as dançarinas errem a sincronia dos passos algumas vezes, isso reforça o realismo do filme, pois são erros que podem acontecer numa situação real. Os planos fixos, o tempo contínuo, o silêncio e os atos banais de Johnny diante da dança são aspectos que também convergem para o realismo dessa sequência.



Imagem 10: take retirado do filme *Um Lugar Qualquer* em 04min 34s.

Na outra cena, em que Johnny dorme, ele e a mulher são enquadrados juntos, porém num plano geral. Nessa cena, eles saem de uma festa e vão para o quarto, Johnny dorme enquanto está fazendo sexo oral na mulher. Em mais uma cena de sexo, Johnny vai até a casa de outra mulher, o enquadramento dessa vez é um plano geral muito aberto. Johnny e a mulher são mostrados pela janela da casa, a câmera está do lado de fora e enquadra a casa e o carro estacionado a frente, com o motorista esperando por Johnny. Novamente uma situação íntima é mostrada com enquadramentos abertos. Um recurso da linguagem cinematográfica que normalmente é usado para ressaltar o distanciamento sendo usado em cenas de intimidade reflete a contradição do não-lugar, que é tão presente no filme: o protagonista possui uma consciência individual (que

busca intimidade), mas faz parte do ambiente coletivo, por isso é mostrado de maneira distante, em um enquadramento que não expressa a afetividade ou intimidade de um ato sexual.



Imagem 11: take retirado do filme *Um Lugar Qualquer* em 25min 45s.



Imagem 12: take retirado do filme *Um Lugar Qualquer* em 30min 50s.

Em uma última cena de sexo aparece apenas a cabeceira da cama balançando e ouve-se em *voice over*<sup>2</sup> quando Johnny chama a mulher pelo nome errado. Essa cena é mais rápida que as anteriores e, apesar de não mostrar o ato sexual em si, é bem mais

---

<sup>2</sup> *Voice over* é um recurso sonoro cinematográfico. Acontece quando se ouvem personagens que participam da cena, mas não aparecem em quadro.

direta. Continua sendo uma cena de afastamento, tanto que as personagens nem ao menos são mostradas. Sofia Coppola utilizou recursos visuais diferentes para criar uma noção de que mesmo em um momento de grande intimidade e pessoalidade, como o ato sexual, Johnny Marco se sente deslocado e é incapaz de aprofundar relacionamentos ou de alcançar alguma forma de afetividade. Essa terceira cena, mais direta em sua mensagem e também mais distanciada de qualquer afetividade (nas outras cenas houve beijo, por exemplo), acontece no hotel onde Johnny mora.



Imagem 13: take retirado do filme *Um Lugar Qualquer* em 40min 48s.

No não-lugar, o momento sexual é mais rápido e menos próximo afetivamente (e também fisicamente, se levarmos em conta que nenhuma personagem é enquadrada de fato nessa cena), essas características reforçam o caráter do não-lugar e situam o espectador na realidade, pouco propícia aos afetos e à identificação, que Johnny Marco se encontra. Ele busca uma interação mais íntima com outras pessoas, mas vive em um ambiente tão impessoal e sem identificação que encontra no sexo uma fuga da responsabilidade de se envolver afetivamente.

Johnny tenta várias formas de se mostrar dono do ambiente onde vive, tanto do não-lugar, o hotel, quanto da cidade. Quando segue de carro uma mulher desconhecida, é uma busca de pertencer ao espaço, um espaço de isolamento tão impessoal que não permite uma interação mais próxima, como uma conversa. A maneira que Johnny encontra para interagir é uma tentativa de perseguição que termina quando a moça entra em casa e ele continua seu caminho.

Além de tentar interagir com o Espaço, Johnny está constantemente esperando que o espaço interaja com ele. A paranoia e mania de perseguição, mostradas quando

ele está no carro com a filha, denotam o medo do ator de ser exposto de uma maneira que ele não tenha controlado ou escolhido. É o reconhecimento silencioso de que o ambiente o domina e ele não pode evitar essa exposição.

A única pessoa que o prende emocionalmente é a filha, Cleo. A primeira vez que Johnny é enquadrado com alguém é com a filha. Ela é a figura que traz afetos e permite que Johnny reflita sobre como aquele ambiente interfere em suas relações, tornando-as impessoais. Mesmo buscando demonstrar afeto, Johnny está distante da vida da filha. Ele não faz parte do ambiente dela e ela também não pertence ao estilo de vida dele. Os dois estão deslocados quando estão juntos um com do outro e, para Johnny, Cleo evidencia esse deslocamento. A menina o tira da zona de conforto e mostra como o ambiente de hotel em que ele vive tende ao anonimato e a impessoalidade ao despertar afetos em Johnny.

O filme traz planos abertos para mostrar o espaço habitado por Johnny, mas quando ele dirige os planos de dentro do carro são fechados, geralmente planos próximos. Durante o filme, Johnny sai várias vezes para dirigir, o carro funciona como seu abrigo: para ele é um espaço pessoal, já que o hotel onde ele vive é um não-lugar, sem lembranças afetivas.



Imagem 14: take retirado do filme *Um Lugar Qualquer* em 09min 09s.

O fato de sair bastante para dirigir sem rumo revela ao mesmo tempo um desejo da personagem de explorar o espaço e também um grande deslocamento: ele não se sente pertencente ao local, apesar da vontade de criar uma relação de pertencimento. Ele



se isola dentro do carro, onde evita o contato com outros habitantes, mas transita de um espaço ao outro numa tentativa de se autoafirmar, de mostrar que também faz parte do ambiente.

Johnny Marco se sente perdido, mas não consegue se expressar. Por viver em um não-lugar, ele acaba sem entender as próprias angústias. Isso fica perceptível em vários momentos do filme, uma cena marcante em que se nota o deslocamento emocional de Johnny é quando, numa entrevista coletiva, um repórter o pergunta "quem é Johnny Marco?" e a cena é cortada quando ele começa a falar, mas antes que ele possa responder. É como se o protagonista fosse incapaz de verbalizar – ou até mesmo de saber – quem ele mesmo realmente é.

Na cena em que Johnny vai a um estúdio fazer um molde de gesso do seu próprio rosto, os sentimentos de solidão e deslocamento ficam muito visíveis, principalmente o de solidão. Os funcionários do estúdio colocam o gesso em todo o rosto de Johnny, com furos apenas no nariz para respirar, depois disso, eles o deixam sozinho na sala para esperar secar. Johnny está sentado em uma cadeira em um plano médio, centralizado no cenário e ouve-se apenas a respiração dele, então a câmera se aproxima lentamente do rosto engessado do ator, em um *dolly in*<sup>3</sup>.



Imagem 15: take retirado do filme *Um Lugar Qualquer* em 35min 39s.

---

<sup>3</sup> *Dolly in* é um movimento de câmera em que a câmera se aproxima do assunto fotografado, criando um plano mais fechado. É diferente do *zoom in* (movimento de lente em que a distância focal da lente se aproxima do assunto fotografado).

Essa aproximação faz com que os espectadores mergulhem na solidão de Johnny. O incômodo de ver uma pessoa sentada, imobilizada, com o rosto coberto de gesso ajuda a construir visualmente o deslocamento que Johnny vive naquele ambiente. O desconforto da cena é agravado pelos ruídos da respiração, que ficam mais altos a medida que a câmera se aproxima da personagem.

Depois disso, Johnny recebe um telefonema de sua ex-esposa avisando que ele precisará cuidar de Cleo por tempo indeterminado. É nesse momento do filme que os laços afetivos entre os dois começam a se estreitar, ainda assim, há diversas formas visuais e sonoras de lembrar que tanto Johnny quanto a filha se sentem deslocados e sozinhos. Assim que Cleo chega, os dois vão jogar videogame e a música tema do jogo é uma repetição da frase "so lonely" (tão solitário) várias vezes. Outros fatores também lembram que eles habitam um não-lugar, por exemplo, quando Cleo vai cozinhar, ela precisa ligar para a recepção para pedir utensílios simples, como ralador de queijo, ressaltando que ali não é um lar.

Como precisa cuidar da filha, Johnny a leva para uma viagem a trabalho na Itália. Lá também ficam em um hotel. O hotel italiano é bem parecido com o hotel onde Johnny mora, em Los Angeles, percebe-se pela direção de arte do filme: os objetos de cena e a paleta de cores seguem os mesmos padrões nos dois hotéis, porém em Los Angeles a paleta tende mais para o azul. Isso acontece porque, apesar de ser um não-lugar, o hotel de Los Angeles é o "lar" de Johnny Marco e o azul é uma cor predominante na paleta de cores do protagonista, assim o destaque dado a essa cor no hotel estadunidense deixa claro visualmente que aquele é o hotel onde, teoricamente, Johnny Marco deveria se sentir pertencente. A paleta de cores de Cleo também é composta por bastante azul e cores frias. São cores que em uma primeira análise trazem a ideia de frieza, mas as duas personagens na verdade carregam consigo um sentimento de deslocamento e não se sentem parte dos ambientes que habitam, por isso, acabam por se afastar das pessoas e evitar relacionamentos afetivos profundos (o que pode ser confundido com frieza), então, as cores em *Um Lugar Qualquer* também contribuem com a construção do ambiente de não-lugar retratado no filme.

Numa última oportunidade de relação sexual, Johnny já está cuidando da filha, Cleo, então dispensa a mulher que o convidou porque prefere ficar com a filha. A intimidade que ele constrói com a menina ao longo do filme e, principalmente nesse momento – quando os começam a conversar mais e a perceber que estão se sentindo deslocados de uma maneira semelhante – supera as relações sem personalidade que



Johnny mantinha para tentar se sentir pertencente ao não-lugar, eram relações que ele se forçava a viver para sentir, mesmo que momentaneamente, o anonimato que o não-lugar o oferece, mas agora com a filha, Johnny não sente mais necessidade de se comportar dessa maneira imposta pelo ambiente. Manter relações sexuais diversas sem apego emocional é comum para o indivíduo de passagem, que não precisa se responsabilizar nem se apegar a nada que acontece no hotel, já que o momento será rápido e logo passará. Johnny percebe como essas interações o atingem e moldam a maneira como ele age na medida em que se aproxima da filha. Toma consciência de como aquele ambiente e as pessoas que fazem parte dele contribuem para os sentimentos de deslocamento e não pertencimento, e percebe que, agindo da maneira que lhe é imposta, continuará no anonimato do não-lugar e não estreitará nenhum laço afetivo, não terá a oportunidade de se expressar com personalidade enquanto viver segundo as regras de um espaço impessoal.

Quando Johnny e Cleo enfim começam a conversar mais intimamente, eles estão no carro, um local mais afetivo que o hotel para Johnny. Porém, a gasolina do carro acaba e os dois precisam sair da bolha (o carro) que os separa da cidade, assim se lembram de onde estão situados e voltam a sentir suas solidões e deslocamentos. Quando a gasolina do carro acaba no momento em que iam compartilhar sentimentos, os dois ficam muito perdidos, pois passam a se sentir deslocados dentro do carro também. Depois desse momento, Johnny se esforça para se divertir com Cleo e fazer com que ela se sinta feliz e confortável. Finalmente, quer construir memórias afetivas e se apegar alguém. Indo contra a lógica passageira do não-lugar, Johnny busca criar uma relação pessoal mais fortalecida e duradoura com a filha. Ele brinca levando Cleo nas costas pelo corredor do hotel, os dois jogam pingue-pongue e vão à piscina do hotel.

Na piscina há planos submersos em que Cleo e Johnny estão felizes e tranquilos, os dois brincam de mímica, riem e se divertem. Parecem estar finalmente se sentido pertencentes a algum lugar e também um ao outro. Fora da piscina são filmados em um plano médio, deitados na cadeira de sol. Este parece ser o momento em que eles quebraram o caráter sempre impessoal, inexpressivo e burocrático do não-lugar e conseguiram criar uma memória afetiva relacionada ao hotel e dar personalidade ao ambiente. Todavia, no momento em que o espectador tem essa percepção, há um *dolly*

*out*<sup>4</sup>, abrindo o plano lentamente e revelando que eles não estão sozinhos na área da piscina do hotel.



Imagem 16: take retirado do filme *Um Lugar Qualquer* em 01h 11min 01s.



Imagem 17: take retirado do filme *Um Lugar Qualquer* em 01h 12min 11s.

A câmera nos mostra que, na verdade, aquele não é um momento de intimidade, há vários desconhecidos a volta e o ambiente é indiferente em relação à presença de Johnny e Cleo ali, é apenas mais um momento compartilhado anonimamente com os outros hóspedes de passagem pelo hotel. Há uma forte busca por intimidade e

---

<sup>4</sup> *Dolly out*, assim como o *dolly in*, é um movimento de câmera. Nesse caso, a câmera se afasta do assunto fotografado, abrindo o plano.

personalidade, porém os recursos cinematográficos fazem lembrar o tempo todo das características impessoais do não-lugar, assim, a intimidade e as memórias afetivas buscadas nunca podem ser alcançadas enquanto eles estiverem no hotel.

Depois desse momento de maior intimidade, Johnny precisa levar a filha ao acampamento de férias. Eles vão de helicóptero até o ponto de táxi. Na despedida, ele grita a Cleo pedindo desculpas por ser um pai ausente, mas a garota não o ouve por causa do barulho de hélices do helicóptero. Johnny volta chorando no helicóptero, mas tenta disfarçar as lágrimas e não expor seus sentimentos, mesmo estando sozinho. Ele age como se não tivesse o direito de se sentir infeliz ou triste de qualquer maneira, pois vive num ambiente onde todos se mostram felizes e, como todos são tratados de maneira igual, ele pensa que deve se sentir igual aos outros. Johnny se sente deslocado, mas acha que é errado se sentir assim e sente falta dos momentos de afetos que conseguiu viver com a filha por um curto período.

Após a partida da filha, Johnny se revela completamente perdido. As atitudes e sentimentos dele se tornaram tão impessoais e automáticas quanto o não-lugar em que ele vive. As relações que ele tem também seguem a mesma lógica mecanizada e sem afetos do não-lugar, exceto a relação com Cleo. São relações engessadas e superficiais, sem chances de mudança. Também são relações rápidas e descartáveis, já que acontecem em locais de passagem. Não são relações que se aprofundam, pois não tem a intenção de serem relações duradouras, na verdade, são relações passageiras, assim como o local. Com a partida da filha, Johnny percebe como funciona a rotina de vida em hotel. Só depois de viver o afeto é que ele percebe como sua vida antes era inexpressiva.

Ao perceber toda essa realidade de impessoalidades e superficialidades, tanto físicas quanto emocionais, Johnny se vê desesperado e não sabe o que fazer. Ele quer agir para mudar, mas se sente impotente. Nesse momento do filme, são mostradas muitas cenas de Johnny sozinho fazendo atividades do cotidiano. Atividades que antes ele fez com a filha, como ir a piscina e cozinhar. Ele volta para a vida solitária que tinha antes de Cleo, mas busca a intimidade que construiu com a filha por meio de ações que antes eles praticavam juntos.

Depois de um dia sem a filha, Johnny liga para a recepção dizendo que vai sair do hotel e pedindo para enviarem suas coisas a um endereço, antes ele pedia para que guardassem as coisas dele em um depósito, pois sabia que voltaria. Agora, ele vai buscar um lugar com o qual possa se identificar e criar afetos. O hotel, o não-lugar,

deixará de ser sua residência. Ele sai de carro, dessa vez os planos são filmados de fora, em planos gerais e abertos, com a câmera seguindo o veículo – diferente dos planos mais fechados filmados de dentro do carro no começo e no meio do filme.



Imagem 18: take retirado do filme *Um Lugar Qualquer* em 01h 28min 07s.

Johnny dirige por diversas paisagens até chegar em um cenário desértico, parecido com o do início do filme, lá, ele desce, deixa a chave do carro na ignição e sai caminhando. O cenário dessa última cena lembra bastante o primeiro cenário desértico do filme, em que Johnny dirigia em círculos. Agora, a pista é reta, mostrando que o protagonista se modificou, não é mais um homem indeciso dando voltas sem objetivo, tomou uma decisão. Ele já não precisa mais estar dentro do veículo para se proteger do espaço a sua volta, não precisa esconder seus sentimentos e mostrar aos outros que vive um estilo de vida libertino e de passagem, agora Johnny pode experimentar e viver sentimentos personalizados e individuais. Vai em direção a um local onde ele não precise estar no anonimato e possa se expressar, um lugar ao qual ele possa pertencer.



Imagem 19: take retirado do filme *Um Lugar Qualquer* em 01h 29min 17s.

### 3. Análise comparativa dos filmes

Segundo Marc Augé, o espaço do viajante é considerado o arquétipo do não-lugar, logo “não é de espantar que seja entre os ‘viajantes’ solitários do século XIX, não os de pretexto ou de ocasião, que estejamos aptos a evocação profética de espaço, onde nem a identidade, nem a relação, nem a história fazem realmente sentido, onde a solidão é sentida como superação ou esvaziamento da individualidade” (AUGÉ, 2012, p. 81-82). O que se observa é que as principais personagens de *Encontros e Desencontros* (*Lost in Translation*, Estados Unidos, 2003) e de *Um Lugar Qualquer* (*Somewhere*, Estados Unidos, 2010) passaram por esse “esvaziamento da individualidade” quando começaram a residir em hotéis, porém não conseguiram encontrar um sentimento de pertencer ao ambiente coletivo em que vivem. Já não são mais viajantes solitários do século XIX, mas sim habitantes contemporâneos de espaços de passagem, o que potencializa a sensação de deslocamento.

Se o não-lugar apresenta a vantagem de se manter no anonimato, deveria ser associado à liberdade de se poder ser, então, quem se gostaria de ser. Para Augé, “encontrar o não-lugar do espaço, um pouco mais tarde, escapar à opressão totalitária do lugar, será encontrar algo que se assemelha a liberdade” (2012, p. 107). Porém, o que vemos nos filmes de Sofia Coppola são personagens que habitam os não-lugares com certa regularidade (não só de passagem) e, ao contrário do sentimento de liberdade proposto, se sentem presas e deslocadas. São personagens solitárias que querem ser vistas e compreendidas. Ai reside a contradição: essa visibilidade não pode ser alcançada num ambiente de anonimato como o não-lugar, apesar de, nesse ambiente, as personagens serem livres de qualquer responsabilidade. O anseio das personagens nos filmes analisados não é de anonimato libertador, mas sim de pertencimento, visibilidade e até mesmo de compreensão. As personagens só se sentirão efetivamente livres, mesmo no não-lugar, quando conseguirem alcançar tal pertencimento afetivo.

Os dois filmes trazem o paradoxo do não-lugar apontado por Marc Augé, segundo ele “o estrangeiro perdido num país que não conhece (o estrangeiro ‘de passagem’) só consegue se encontrar no anonimato das autoestradas, dos postos de gasolina, das lojas de departamento ou das cadeias de hotéis” (2012, p. 98). É o caso de Johnny Marco, em *Um Lugar Qualquer*, quando sai constantemente para dirigir ou de Bob e Charlotte, em *Encontros e Desencontros*, que frequentam sempre o bar do hotel.

Principalmente em *Encontros e Desencontros*, as personagens buscam a memória do lar, um local comum onde possam encontrar semelhanças com a terra de origem.

Os espectadores simpatizam e se identificam com as personagens ao visualizarem, por meio de ações, a busca por interação com o espaço. Ao se apropriarem do lugar, as personagens geram no espectador uma identificação com esse lugar. Por exemplo, quando Charlotte pendura flores decorativas pelo quarto, em *Encontros e Desencontros*, numa tentativa de deixar o espaço com mais memória afetiva ou quando Johnny Marco, de *Um Lugar Qualquer*, volta para o hotel depois de ter deixado a filha, ele limpa, arruma o quarto e cozinha, também para tentar se apropriar do local.



Imagem 20: take retirado do filme *Encontros e Desencontros* em 15min 01s.



Imagem 21: take retirado do filme *Um Lugar Qualquer* em 01h 25min 27s.

São exemplos visuais de como as personagens executam ações, não diálogos, para explicitar a tentativa de interagir com o espaço. Nota-se que nos dois filmes as personagens buscam um sentimento de pertencimento ao não-lugar que habitam.

Uma curiosidade nos dois filmes é que tanto a esposa de Bob quanto a ex-esposa de Johnny Marco se chamam Lydia. Os dois homens demonstram estar bastante afastados emocionalmente dessas mulheres, mas nos momentos de fraqueza, procuram por elas. Em *Um Lugar Qualquer*, Johnny liga para a ex-esposa após deixar a filha no táxi para o acampamento, é o momento em que ele expressa por meio de palavras seu sentimento de deslocamento e pede ajuda. Demonstra muita angústia, ele ficou tanto tempo na inércia e na impessoalidade que não sabe o que fazer. Não sabe como se expressar e não tem alguém com quem se sinta confortável para isso (tanto que liga para a mulher de quem se divorciou). Já com Bob, a situação é diferente, a esposa é quem liga para ele, mas, da mesma forma, ele revela para ela que está se sentindo “completamente perdido”, a esposa, então, sugere que ele não volte. Nesse momento, ele se vê completamente sem lugar de pertencimento: não se encaixa no Japão e não será bem-vindo em casa. Está totalmente descolado, totalmente sem lugar. Depois de desligar o telefone, ele vai se afundando lentamente na banheira em um plano parecido com o de Johnny que liga para a ex-esposa sentado no chão e escondido na sombra.

É importante falar do som nos dois filmes porque há um jogo entre silêncios e diálogos. Desde que há som no cinema, os diálogos veiculam boa parte das informações necessárias à narração. Como nos filmes analisados os diálogos são relativamente poucos não existem muitas informações faladas que acrescentam à narração, a diretora preenche o espaço com informações narrativas visuais importantes na construção do filme. Por causa dos diálogos reduzidos, o espaço habitado pelas personagens ganha mais importância e destaque nos filmes analisados. Os filmes reforçam a ideia (vista nas teorias realistas de Siegfried Kracauer e André Bazin) de que a fotografia é o aspecto da linguagem cinematográfica mais importante e expressivo.

Há momentos nos dois filmes em que Sofia Coppola respeita a intimidade de suas personagens acima de qualquer possível reação de espectadores. Primeiro em *Encontros e Desencontros* quando Bob e Charlotte se despedem. Bob fala algo no ouvido de Charlotte que espectadores não conseguem ouvir. Esse momento pessoal de despedida pertence apenas aos dois, é a memória afetiva que as personagens tanto buscaram construir durante o filme.



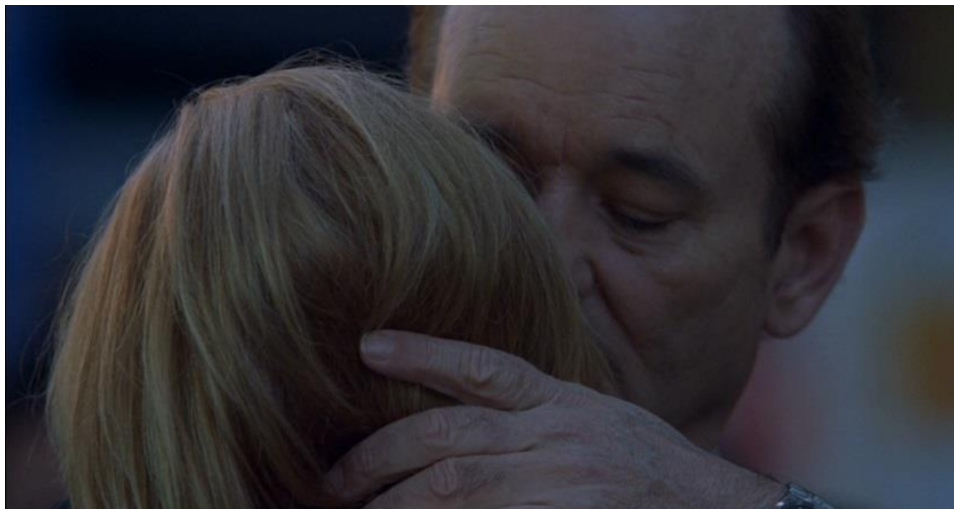


Imagem 22: take retirado do filme *Encontros e Desencontros* em 01h 33min 17s.

Segundo, em *Um Lugar Qualquer* quando Johnny Marco está dirigindo para levar a filha ao acampamento de férias. Nessa cena, o carro é visto de fora em um plano geral bastante aberto, a câmera segue o carro por trás, mas nunca entra. O carro é o espaço reservado de Johnny e Cleo, é o que os separa do mundo e os permite intimidade e é onde pai e filha estreitam seus afetos. Não cabe aos espectadores saber o que foi dito entre os dois no momento da despedida, pois seria uma exposição da intimidade que eles construíram.

Manter os diálogos dessas duas cenas apenas entre as personagens é uma demonstração da diretora de profundo respeito à própria criação. É interessante notar que esses momentos de respeito e intimidade em que as personagens se sentem livres para se expressarem de maneira única e personalizada (fora dos padrões de anonimato do não-lugar) são, nos dois filmes, momentos de despedida. Momentos em que se sabe que ao menos uma das personagens está deixando o não-lugar em busca de retorno a um lugar realmente afetivo.

De acordo com Augé, “a volta ao lugar é o recurso de quem frequenta os não-lugares” (2012, p. 98). Nos filmes, isso é percebido mais como “a busca de um lugar” que como uma “volta”. Bob volta para os Estados Unidos no final de *Encontros e Desencontros*, mas sabe que não é bem-vindo na casa onde mora com a esposa, então volta sem a perspectiva de encontrar um lugar ao qual possa pertencer. Já, Johnny Marco, no final de *Um Lugar Qualquer*, não tem ao menos uma referência de lar, precisa buscar um lugar totalmente novo para deixar transparecer sua personalidade e se sentir pertencente.



Os dois filmes terminam de maneira semelhante: tanto Bob e Johnny abandonam o hotel, saem definitivamente daquele não-lugar. O final é aberto porque espectadores não possuem informações de como seguirá a vida das personagens, não há um desfecho concreto. Porém, *Um Lugar Qualquer* traz perspectivas mais libertadoras e esperançosas. No último plano do filme, Johnny Marco aparece de frente para a câmera e de costas para o cenário e andando para frente. Ele está deixando para trás tudo aquilo que representa o não-lugar e saindo em direção ao novo.



Imagem 23: take retirado do filme *Um Lugar Qualquer* em 01h 29min 23s.

Já em *Encontros e Desencontros*, Bob deixa Tóquio de carro com um motorista. Além de estar preso em um espaço apertado – e isso fica visível no plano que mostra Bob cercado pelos limites do carro – Bob não tem controle do veículo, está à mercê do motorista e, mesmo ao terminar o filme, Bob ainda está sendo levado pelo ambiente. Ele não reagiu ou tomou atitudes para tentar controlar a situação, apenas continua a fazer o que as situações determinam que ele faça.



Imagem 24: take retirado do filme *Encontros e Desencontros* em 01h 34min 50s.

As personagens, deslocadas e perdidas, buscam se expressar e criar afetos pessoais em ambientes de anonimato e impessoalidade. São personagens angustiadas que, longe da ideia de lar, vivem também em deslocamento: sempre viajando, sempre em hotéis, mas sem conhecer lugares novos no mundo. Também nota-se, nos dois filmes o medo que essas personagens têm de não conseguirem se destacar, de viverem sempre do mesmo modo que as outras pessoas que habitam o não-lugar: obedecendo a regras burocráticas, mas sem a possibilidade de criar algo novo e próprio, algo único. O que as personagens buscam é um lugar onde possam se sentir seguras e autônomas, um local que não as obrigue a agir de uma maneira já pré-estabelecida como o não-lugar o faz, em resumo, buscam um lar.

No não-lugar, de acordo com Augé, é preciso agir como os outros para encontrar a própria essência. O que vemos nos dois filmes é uma contradição entre essa afirmação e o estado de espírito das personagens. Charlotte, Bob, Johnny e até mesmo Cleo habitam hotéis e percebem esse “protocolo” estabelecido de que se deve agir igual a todos os outros frequentadores do não-lugar, porém as personagens não se sentem elas mesmas em meio ao anonimato e a repetição. Tanto em *Encontros e Desencontros*, quanto em *Um Lugar Qualquer*, elas tentam marcar o ambiente de maneira pessoal para se sentirem verdadeiras, mas não conseguem enquanto vivem no não-lugar. Devido à natureza desses espaços, elas precisam sair pra que finalmente se sintam donas de suas próprias personalidades.

---

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objetivo principal deste trabalho é iniciar um estudo de como o espaço é construído no cinema. Esse objetivo foi cumprido com as análises apresentadas. A diretora Sofia Coppola consegue estruturar em seus filmes diversas relações entre personagem e espaço, mas mantém uma linha de busca por identificação e apropriação do espaço. Nos dois filmes analisados, as interações das personagens com o espaço direcionam o modo de observar esse espaço.

Utilizando o conceito de Marc Augé apresentado neste trabalho e tendo como o contexto a trajetória de Sofia Coppola é possível associar o olhar da diretora a uma forma de representação dos não-lugares. E, considerando as teorias realistas do cinema, propostas por Siegfried Kracauer e André Bazin, os filmes estudados podem ser entendidos como representações artísticas da realidade. Não são filmes documentais, mas retratam sentimentos, vivências e angústias reais por intermédio de suas personagens.

O estado de espírito das personagens é externalizado no espaço em que elas habitam. O sentimento de deslocamento vivido por elas só é totalmente compreendido quando relacionado com o ambiente. Assim, o espaço se torna uma ferramenta de compreensão das personagens e da narrativa em si.

Um dos fatores mais intrigantes observados pela pesquisadora neste trabalho é a contradição entre o indivíduo habitante do não-lugar proposto por Augé e as personagens do filme. O habitante do não-lugar de Augé busca o anonimato, enquanto as personagens do filme se sentem sufocadas por ele. Uma das possíveis causas desse sufocamento é o fato de que as personagens habitam por um longo período de tempo (ou até mesmo moram) os hotéis, que são ambientes de passagem. Conclui-se que o anonimato do não-lugar beneficia o indivíduo em deslocamento físico, mas, nos filmes analisados, funciona diferente para indivíduos deslocados emocionalmente que habitam o não-lugar de forma permanente. Os protagonistas dos filmes se sentem mais oprimidos que beneficiados por esse anonimato.

As personagens, mesmo em deslocamento emocional, constroem alguma afetividade com local. Não há como existir um lugar puro ou um não-lugar puro. Nos filmes podem-se perceber algumas mesclas de características dos dois ambientes. Isso não invalida as análises feitas, porque “na realidade concreta do mundo de hoje, os

lugares e espaços, os lugares e os não-lugares misturam-se, interpenetram-se. A possibilidade do não-lugar nunca está ausente em qualquer lugar que seja” (AUGÉ, 2012, p.98).

O trabalho buscou investigar como o cinema constrói o espaço habitado e vivido pelas personagens. A conclusão é que as personagens ajudam a construir o espaço e vice-versa. O espaço é também reflexo do momento emocional vivido pelas personagens que o habitam. O cinema constrói esse espaço por meio de usos dos elementos da linguagem cinematográfica, as análises feitas para este trabalho relacionaram tais elementos com a noção de não-lugares, mostrando como é possível construir um espaço fílmico mesmo em ambientes não relacionais, não históricos e não identitários. Os dois filmes retratam o espaço do hotel de maneira realista e associada à teoria de Augé.

As análises feitas também puderam compreender como o cinema transforma o espaço narrativo em não-lugar. No cinema, geralmente o espaço narrativo é construído como um lugar:

O cinema narrativo trabalha para transformar o espaço (mais ou menos indiferenciado, mero resultado das propriedades miméticas básicas do aparelho fílmico) em lugar, isto é, em espaço vetorizado, estruturado, organizado em função da ficção que aí decorre, e investido afetivamente pelo espectador de modo diferenciado, em mudança indefinida a cada instante.  
(AUMONT E MARIE, 2013, p. 176, 177)

Percebe-se a construção de um ambiente específico – o hotel. Os filmes ainda trabalham para transformar o espaço indiferenciado, mas as relações das personagens com as características impessoais do ambiente do hotel criam um espaço organizado de acordo com elementos e regras do não-lugar. O cinema constrói não-lugares nos filmes estudados da mesma forma que, em geral, constrói lugares.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### Obras:

ANDREW, J. Dudley. *As Principais Teorias do Cinema: uma introdução*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

AUGÉ, Marc. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas: Papirus Editora, 2012.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *A Análise do Filme*. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2013.

BAZIN, André. *What Is Cinema?, volume I*. Berkeley: University of California Press, 1967.

BAZIN, André. *What Is Cinema?, volume II*. Berkeley: University of California Press, 1971.

KRACAUER, Siegfried. *Theory of Film: the redemption of physical reality*. Nova York, Oxford University Press, 1960.

MARTIN, Marcel. *A Linguagem Cinematográfica*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2007.

### Fontes eletrônicas:

ALENCAR, Marlyvan Moraes de. *Os lugares de uma cidade*. In ARAÚJO, Luciana Corrêa de; MACHADO, Rubens Jr.; SOARES, Rosana Lima de (Org.). *Estudos de Cinema e Audiovisual SOCINE*. São Paulo: Socine, 2012. p. 448-456 <[http://www.socine.org.br/livro/vii\\_estudos\\_cinema\\_socine.pdf](http://www.socine.org.br/livro/vii_estudos_cinema_socine.pdf)>. Acesso em 03/11/2014 as 21h48.

## FILMOGRAFIA

As Virgens Suicidas. Direção: Sofia Coppola. Estados Unidos, 1999. DVD, 97min. color. son.

Bling Ring: A Gangue de Hollywood. Direção: Sofia Coppola. Estados Unidos, 2013. DVD, 90min. color. son.

Encontros e Desencontros. Direção: Sofia Coppola. Estados Unidos, 2003. DVD, 101min. color. son.

Maria Antonieta. Direção: Sofia Coppola. Estados Unidos, 2006. DVD, 123min. color. son.

Um Lugar Qualquer. Direção: Sofia Coppola. Estados Unidos, 2010. DVD, 97min. color. son.