



Uma solidão contemporânea: questões do cinema pós-moderno na cinegrafia de Sofia Coppola ¹

Leonardo Felipe Vieira RIBEIRO²

Erly Milton Vieira JÚNIOR³

Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, ES

RESUMO

De que maneira o cinema autoral contemporâneo exprime a ideia da solidão e despertencimento territorial presentes no cotidiano global? Como Sofia Coppola trabalha essa questão em sua filmografia? Sobre quais temas reforça essa ideia em seus filmes? Esta iniciação científica visa estudar a linguagem e estética dos filmes de Sofia Coppola, de modo a compreender sua construção imagética e semântica, bem como a mediação corporal e sensória que lhe é inerente. A partir disso, um olhar atento às questões da contemporaneidade presentes em seus longas-metragens e na construção dos personagens.

PALAVRAS-CHAVE: cinema pós-moderno; globalização; cotidiano; banal; Sofia Coppola.

A cena ocorre em uma estrada nos Estados Unidos, mais precisamente “no meio do nada”. Um homem faz algumas voltas em seu automóvel preto de luxo por aquele trecho da estrada. A câmera o capta de longe, mas não longe o bastante, a ponto de o perdermos de vista frequentemente. Nós, espectadores, não entendemos o que e o porquê dele fazer aquilo. Na verdade, nem aquele homem parece saber também. A câmera não interfere em nenhum momento, sempre estática. O que se ouve na cena é apenas o som do motor possante do automóvel. Depois das voltas que o carro faz, o homem desce no meio da estrada e para em pé. E a cena termina.

O homem da cena é Johnny Marco (Stephen Dorff), o personagem protagonista de *Um Lugar Qualquer* (2010), longa-metragem de Sofia Coppola, e a cena, que abre o filme, ilustra uma das características mais marcantes do cinema de Sofia: a solidão. Johnny se sente só e usa o que tem para se distrair. Estética e narrativamente, a solidão está nessa cena relatada e em muitas outras das fitas da cineasta, que somam até então cinco filmes de longa-metragem. Não só neste filme, mas também nos outros de Coppola há esse uso dos mecanismos no cotidiano dos personagens. A televisão está incluída nisso. E aqui,

¹ Trabalho apresentado no DT 1 – Jornalismo do XIX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste, realizado de 22 a 24 de maio de 2014.

² Estudante do 8º. Semestre do Curso de Comunicação Social – Jornalismo, email: leonardofvribeiro@gmail.com.

³ Orientador do trabalho. Professor do Curso de Comunicação Social, email: erlyvieirajr@hotmail.com.



os filmes de Sofia Coppola são um espelho das sociedades contemporâneas, visto que cada vez mais os meios de comunicação de massa se tornam parte integrante da experiência cotidiana, dos afetos, desejos e memórias (LOPES, 2007).

Mais que ligado a aspectos, personagens e situações que se encontram em estado de solidão, o cinema de Sofia Coppola está ligado também ao que chamamos de cinema contemporâneo. Ou cinema pós-moderno, como também o referem. Antes, porém, de avançar para as questões que ilustram e explicam como a solidão se dá nos filmes da cineasta, é preciso situá-la no cinema contemporâneo e, acima de tudo, conceituar esse termo.

A ideia de um cinema pós-moderno vem sendo discutida desde o início da década de 1980. Nessa época, críticas e aficionados por cinema já elencavam produções, chamando-as de pós-modernas. Filmes como *O Fundo do Coração* (1982) estariam próximos de uma estética que convergiria com a dos filmes pós-modernos. O curioso, inclusive, é atentar que o diretor desse longa-metragem é Francis Ford Coppola, que, além de pai de Sofia, é um dos nomes do cinema moderno. Isto é, Coppola, o pai, incluiria sua obra em dois cinemas que, ainda não tão distintos, se contrapõem.

Além do cinema moderno, *O Fundo do Coração*, entre outros filmes do diretor, estaria ligado ao que chamamos de Maneirismo. À época, décadas de 1970 e 1980, uma nova ordem de fazer cinema que se desenrolava em propostas estéticas e narrativas. A principal contribuição do Maneirismo foram suas imagens de “segundo grau”, isto é, as que aludiam a outras imagens, e, assim, dependiam do conhecimento prévio do espectador a respeito da história do cinema e seus códigos ficcionais (OLIVEIRA JR, 2013).

Um grupo de filmes maneiristas fazia um cinema consciente do seu passado, do que já foi feito, e buscava nele elementos para sua realização. Um cinema que, na hipérbole, na distorção, se dobra sobre si mesmo – uma sobrecarga. E um outro grupo trazia a sensação de que seus realizadores, ainda que conscientes do que já foi feito, se eximiam do passado cinematográfico, refletindo em filmes que se destacavam pela lentidão, pela desdramatização e a narrativa rarefeita – um retraimento.

Além do filme de Francis Ford Coppola, outras produções, ao passo que figuravam no leque das produções maneiristas, trazendo novas propostas para o audiovisual vigente, estabeleciam paralelos com o cinema contemporâneo. Cineastas como Jim Jarmusch já discutiam, por exemplo, em *Permanent Vacation* (1980), questões abordadas pelo cinema pós-moderno. Jarmusch estaria no segundo grupo maneirista, o do retraimento.



E nesse seu filme, o cineasta espreme o cotidiano do personagem principal Allie (Chris Parker), na sua vida tediosa, desembocando no banal e na falta de ações e arcos dramáticos. O filme acompanha o protagonista vagando pelas ruas de uma Nova York vazia e pouco ruidosa.

Temos aqui a solidão de um homem ambientada pela banalidade. A solidão e o banal. Temas que Sofia Coppola e outros realizadores do cinema contemporâneo filmariam anos depois. Assim como a Charlotte de Sofia Coppola que anda sem rumo por Tóquio, a perambulação vagabunda de Allie é pelos becos e ruínas de Nova York. O cinema maneirista seria, então, um prelúdio do cinema contemporâneo.

Haja vista que as escolas artísticas comumente negam as escolas anteriores, no caso do cinema pós-moderno não ocorreu muito diferente. Os filmes chamados de pós-modernos naquela época, mesmo que não traçando isso como objetivo principal, desafiavam as categorias cinematográficas: clássica, modernista, vanguardista, expressionista. Para ser pós-moderno, o filme deveria ir além de tudo isso. Precisava-se de novos conceitos para explicá-lo.

No livro *A História do Cinema Mundial*, Renato Luiz Pucci Jr, introduz essa ideia e tenta desfazer a confusão que há entre pós-modernidade e pós-modernismo, termos de nomes parecidos, mas com conceitos que os diferem:

É preciso deixar clara a diferença: pós-modernidade diz respeito a um período histórico, ao passo que pós-modernismo se refere a um campo cultural. [...] Da mesma forma, pós-moderno não equivale a contemporâneo, palavra que designa o que é atual, seja pós-moderno ou não. Em nossa época, tudo é contemporâneo, mas nela convivem o tradicional, o moderno e o pós-moderno, por exemplo, nas artes. (PUCCI JR, 2008, p 361)

É importante lembrar que, ainda que filmes tivessem começado a serem apontados como pós-modernos na década de 1980, o termo data desde a década de 1960, quando se atribuiu a romances literários essa alcunha. Como dito anteriormente que escolas artísticas negam as escolas que as precedem, impondo-se em linguagens e discursos novos, no cinema pós-moderno não se aplica isso veementemente. O prefixo *pós* não categoriza o pós-modernismo, sequer o cinema pós-moderno, como a negação, o oposto ao modernismo (MASCARELLO, 2008).

Com o tempo, a utilização do termo *pós-moderno* foi atribuída a filmes que procuravam estabelecer uma ponte de comunicação com um público maior, não se fechando a pequenos nichos cinéfilos. Isso, porém, não furtava aos realizadores dessas produções a



realizarem obras de conteúdo e abordagem usualmente superficiais. Em muitos casos esses filmes se aproveitavam de elementos de cultura de massa, sem se limitar à linguagem rasa. Por vezes, aliás, resignificando esses elementos, inserindo-os em outro contexto, seja histórico ou cultural.

Outra cena: um rock se ouve e várias indumentárias são mostradas à Maria Antonieta (Kirsten Dunst), enquanto ela e suas amigas comem bolos e outros doces, bebendo champanhe e se divertindo com jogos de baralho. Os cortes são rápidos e os planos, em detalhe, estão preocupados em mostrar o luxo das melhores vestes e das melhores iguarias consumidas pela corte francesa. Os melhores e mais belos vestidos e tecidos, os sapatos mais luxuosos, as bebidas mais caras, servidas em taças. Torres de taças de champanhe e joias vestidas até nos cães do palácio exemplificam a ostentação de Maria Antonieta. E nenhum diálogo entre as personagens é estabelecido, a fim de contribuir com a história contada. O que se ouve apenas é a música *I Want Candy*, com performance de Baw Wow Wow, banda inglesa da década de 1980.

Essa cena ocorre bem na metade do filme *Maria Antonieta* (2006) e ilustra outra característica não só do cinema de Coppola, mas também da produção de filmes pós-modernos: o hibridismo das linguagens. Isso porque essa cena, como se percebe na descrição, remete-se à linguagem de videoclipes musicais. Sofia, inclusive, domina esse estilo de filmar, visto que já dirigiu videoclipes de bandas como *The White Stripes* e *The Flaming Lips*.

O hibridismo exposto aqui não está apenas em *Maria Antonieta*. Em *As Virgens Suicidas* (1999) também nota-se o uso dos artifícios do videoclipe, diferente da linguagem cinematográfica. Em dado momento, um menino, um dos vizinhos das protagonistas do filme, entra no quarto de uma das irmãs e olha o lugar como que descobrindo um novo mundo, posto o movimento da câmera, a música e o olhar dele. O menino apanha um batom, cheira-o e aparece na tela a imagem de *Lux Lisbon* (Kirsten Dunst), uma das irmãs, em sobreposição. Aqui, o filme trata não só da fantasia e da melancolia juvenis, mas também, com essa sobreposição de imagens e música extradiegética, remete a videoclipes.

A diferença entre cinema e videoclipe poderia estar marcada pela excessiva fragmentação narrativa que, obviamente, é bem mais corrente nos videoclipes. Essa fragmentação é resultado de uma montagem que exprime uma temporalidade diferente e que é dinamizada pelo corte (CONTRERAS, 2009, p. 24). É esse corte que viabiliza uma proposta nova na arte cinematográfica. O cinema pós-moderno se encaixa aqui,



com o seu rompimento frente à ideia tradicional de filmar, à maneira clássica do cinema de contar uma história.

Encontros e Desencontros narra a história de Charlotte (Scarlett Johansson) e Bob Harris (Bill Murray), ambos americanos, que se conhecem durante uma estadia em um hotel em Tóquio. Ele está lá para gravar um comercial de uma marca de uísque local e ela, acompanhando seu marido, um fotógrafo que também foi a trabalho ao Japão. Os dois passam dias de puro tédio e solidão até se conhecerem e, a partir daí, estabelecerem laços afetivos.

O filme serviria de base para uma análise acerca da globalização e desenraizamento dos indivíduos. O cenário já é propício para a discussão do poder da globalização no comportamento das pessoas: o Japão - um dos atuais propulsores da sociedade global e império do Toyotismo, o modelo de produção usado no país depois da Segunda Guerra Mundial, enquanto no Ocidente imperava o modelo Fordismo. Tanto Charlotte quanto Bob, antes de se conhecerem, vagam pelas ruas da cidade, deslumbrados e deslocados com o modo de viver japonês. A multidão passante, os letreiros grandes e luminosos, a relação cotidiana entre os jovens japoneses e os variados aparatos eletrônicos. Em uma das cenas, à noite, Charlotte anda pelas ruas da cidade iluminada e chega a um centro de jogos eletrônicos onde vários jovens passam horas se divertindo. Ela anda pelo lugar atenta, piscando poucas vezes os olhos, curiosa com o modo de vida nipônico. Enquanto a jovem passa incólume, o que se ouve são apenas os ruídos dos games que entretêm os jovens daquele lugar.

Bob e Charlotte estão longe de seu país e fazem parte de uma nova economia cultural global considerada de ordem complexa (APPADURAI, 2004). Em seu livro Dimensões culturais da globalização, Arjun Appadurai separa em cinco tipos de paisagens que se situariam os fluxos globais de hoje e que ocasionariam na desterritorialização dos indivíduos em curso por lugares do globo. Essas dimensões de fluxos seriam estabelecidas por relações que se dariam de várias maneiras, mas não objetivamente. Seriam construções ligadas à localização história e geográfica dos que nelas permeiam. Bob e Charlotte, por exemplo, estariam situados nas etnopaisagens, onde se agrupam pessoas que se constituem em deslocamento, como turistas, imigrantes e refugiados (IDEM, 2004). Personagens como esses são possíveis num mundo onde o modo em que as relações intersociais se dão sofre uma ruptura e, a partir disso, são guiados e disciplinados sob outras diretrizes.



O contato que Charlotte tem com a metrópole quando anda pelas ruas é a mesma que ela tem quando a observa pela enorme janela do quarto de hotel. Ainda que dentro de Tóquio, ela está distante da cidade, não cria vínculos com o ambiente. Já aos seis primeiros minutos do filme, Charlotte está sentada à janela. Temos um distanciamento que se traduz na solidão e no sentimento de não pertencimento da personagem diante de um dos países mais populosos do mundo. Charlotte está sempre aérea, flutuando por Tóquio. O tom do filme recebe uma, digamos, guinada quando os protagonistas se conhecem. Charlotte começa a observar o cotidiano japonês com menos tédio, assim como seus dias são menos tediosos quando juntos de Bob. Aos quarenta minutos, outra vez na janela, ela observa novamente a metrópole, mas com outros olhos. Olhos de contemplação. A trilha sonora também sugere esse clima contemplativo.

Não apenas essa paisagem como as outras descritas por Appadurai caracterizam um mundo de indivíduos com enfraquecimento de laços afetivos com o local onde moram. Uma civilização globalizante em curso pelo planeta, na pós-modernidade, época em que vigora a inquietude e a falta de raízes, sem se sentir parte de lugar algum.

Essa desterritorialização acaba por estimular novos mercados globais que lucram com a carência de contato com o país de origem. Assim, é constituída a mediapaisagem, a qual se define a partir da produção de informação, normalmente gerenciada por meios de comunicação de massa e, principalmente, é composta por um vasto repertório de imagens, narrativas e, especificamente Bob e Charlotte, etnopaisagens a espectadores ao redor do planeta (IDEM, 2004).

A cena descrita no primeiro parágrafo já pinta esse sentimento de não pertencimento. Cena que abre *Um Lugar Qualquer*. O filme conta a história de Johnny Marco (Stephen Dorff), um ator famoso de Hollywood e seu cotidiano de estrela de cinema: ensaios fotográficos, entrevistas coletivas, entre outros. A rotina toma um rumo imprevisível quando sua filha, Cleo (Elle Fanning), passa dias o acompanhando em seus compromissos. Johnny exprime a ideia de uma vida vazia que, com o tempo e a companhia de Cleo, rejeita essa mesma vida. O que ajuda nessa compreensão são as cenas longas, com câmera estática, retratando os protocolos sociais do astro e seus momentos de melancolia. Ao contrário de Charlotte e Bob, o ator de cinema não se sente a vontade num território que ele faz parte há tempos, haja vista sua popularidade: o *star system* hollywoodiano.

E é nesse *star system* que Sofia Coppola se debruça com um olhar quase microscópico diante do cotidiano do protagonista. Johnny não se vê mais confortável em seu próprio



habitat. E é nesses entreatos do dia a dia que o cinema de Sofia Coppola se atenta. Cenas onde “nada acontece”, os parênteses da vida dos seus personagens. Em *Um Lugar Qualquer* e também em *Encontros e Desencontros* há uma série de situações repetidas durante o filme, que se baseia em um retrato do cotidiano comum.

Prova-se isso nas cenas em que Johnny toma banho e Charlotte passa horas no quarto de hotel, em puro tédio. E disso, conclui-se a percepção de outro espaço-tempo narrativo, no qual são rarefeitos os diálogos racionais, mas que estes o potencializa (VIEIRA JR, 2011). Seria em momentos como esse que o sublime irrompe a barreira do banal, das coisas repetitivas, do cotidiano rasteiro. Enquanto, no cinema, muitos apenas registram os momentos ditos cruciais para a narração, Sofia Coppola para e analisa os não momentos. Em cenas como a contemplação de Tóquio pela janela, dos jovens japoneses se divertindo com jogos eletrônicos, de um pai e sua filha passando os dias jogando pingue-pongue e brincando na piscina, seriam provas desse tratamento preocupado em contrapor-se à observação desatenta do espectador junto ao seu próprio cotidiano. E é no espectador que Coppola reverbera esse sentimento de fascínio do banal, que assume este, a partir disso, o caráter de sublime.

Charlotte passa seus dias andando por Tóquio e pouco interage com o espaço. Ela se torna em grande parte uma *voyeur*, mas acaba fazendo dos meios de comunicação e eletrônicos parcela substancial do seu cotidiano. Essa apropriação do ambiente se configura por completo quando ela conhece Bob. A partir disso, os dois passam a consumir os dias juntos. Uma cena icônica disso ocorre quando os dois, agora amigos, se divertem em um karaokê. Charlotte está com uma peruca rosa, os dois estão rodeados de japoneses. Bob e Charlotte na capital japonesa, dentro de um apartamento aparentemente pequeno e cantando *Brass in Pocket*, da banda *The Pretender*, e *More than This*, da banda *Roxy Music*.

A globalização está intrínseca no cotidiano de Bob, Charlotte e Johnny. Denílson Lopes, em *No Coração do Mundo*, afirma que “a experiência da globalização se configura como cotidiano, memória, afeto, sendo traduzida e interpretada não só como tema, mas como questão indissociável à sua fatura” (LOPES, 2012). A câmera atenta de Sofia não os trata apenas como corpos sujeitos aos meandros da globalização e das faces que esta reflete no cotidiano dos personagens, mas capta a forma como eles são afetados e como reagem a isso. Isto é, Coppola desenvolve uma abordagem humanista dos personagens.

E essa abordagem humanista diante desse cotidiano global é feita sem muitas falas nem diálogos. A trilha sonora emerge e sai da função de apenas ambientar a cena, sendo em



imensa maioria instrumental e extradiegética. Isso também ocorre em Maria Antonieta em vários momentos, como a cena na qual ocorre um baile no palácio e todos dançam Hong Kong Garden. Em pleno século XVIII Sofia Coppola faz a burguesia francesa dançar Siouxsie and the Banshees.

Com essa experiência do cotidiano no cinema da diretora, do modo de filmar o que, aparentemente, não importa, nota-se o exercício da diretora em afirmar uma estética sobre o banal, evocando o que poderia se chamar beleza do banal.

Essa beleza do banal seria uma busca estética e, por que não, política do cotidiano. Quando Sofia Coppola filma o que usualmente não se filma, ela estaria questionando uma certa hierarquia de importância dos eventos do cotidiano. Para Denílson Lopes, que usa a expressão “sublime do banal”, o sublime estaria ligado a uma experiência entre o horror e o prazer, uma experiência de fascínio diante de uma paisagem, uma pessoa ou uma obra de arte, com uma identificação na fisionomia do comum (LOPES, 2007).

As cenas em que Charlotte, em *Encontros e Desencontros*, da janela do quarto de hotel, olha para os prédios e as luzes de Tóquio, fitando o nada podem ser destacadas como exemplo acerca disso. E em *Um Lugar Qualquer* também não faltam exemplos. Afinal, nos dois filmes os personagens principais fazem dos hotéis suas casas. Há uma certa beleza sem vitalidade exalada dessas vidas hoteleiras, com malas semiprontas, vizinhos e empregados sem nomes, e totais anonimato e solidão em prédios muitas vezes suntuosos. E o hotel poderia ser um símbolo não só dos fluxos globais, mas também do cotidiano rasteiro, da globalização. É certo que no caso de Bob e Charlotte, a experiência é passageira. Mas, no caso de Johnny não. Em ambos, enfim, é a vivência pueril e isolada, dentro um quarto de hotel.

O banal encontra o tédio nas cenas das *strippers* gêmeas que dançam para Johnny. Seus movimentos são frios, com pouca sensualidade. E o próprio Johnny assiste ao número de sem exibir o menor ânimo, com um rosto entediado que sugere que ele já assistiu àquilo várias vezes. Embora seja uma estrela de cinema, Johnny foge do tédio de várias maneiras durante o filme. E o lirismo captado no banal em *Um Lugar Qualquer* opera mais pelo clima que pela via dramática.

O sublime nos filmes de Sofia Coppola viria, portanto da supervalorização do banal, da glamourização do banal, muito frequente em filmes pós-modernos, em que a beleza deixou de ser um cânone para que seja possível ser captada em toda ou qualquer coisa. Como quando, já nos últimos minutos de *As Virgens Suicidas*, o narrador - e também um dos vizinhos das meninas -, sobre o suicídio coletivo das personagens, afirma que “o



que se prolongou depois delas não foi a vida, mas a lista mais banal de fatos ordinários”. E enquanto ele diz, imagens da casa praticamente vazia, com móveis empacotados, aparecem na tela.

O sublime do banal nos filmes de Sofia Coppola seria um dispositivo para combater a solidão, uma escolha da cineasta como alternativa em contraponto ao quadro em que os personagens se encontram quando começa o filme. Quando Charlotte, em contemplação, observa Tóquio, quando um menino desbrava o quarto de uma menina e se vê fascinado naquele mundo cor de rosa, quando Maria Antonietta passa seus dias comprando roupas e sapatos, quando Johnny Marco corre com Cleo nas costas pelos corredores do *Chateau Marmont*. Os personagens de Sofia Coppola, com o tempo, estariam em uma posição que poderíamos chamar de resistência passiva. Eles, em tom maior ou menor, usariam artifícios do próprio cotidiano para suportar este mesmo cotidiano. Tornar uma cadência de eventos menos previsível e banal, sem rebelar-se em demasia por via de cenas catárticas, e mais possível de se contemplar. Um mundo de pequenos sublimes disponíveis à mão.

REFERÊNCIAS

LOPES, Denilson. **A delicadesa**. Brasília: Editora UNB, 2007.

_____. **No Coração do Mundo**. Sao Paulo: Rocco, 2012.

OLIVEIRA JR. **A mise en scène no cinema: Do clássico ao cinema de fluxo**. Campinas: Papirus, 2013.

APPADURAI, Arjun. **Dimensões Culturais da Globalização**. Lisboa: Teorema, 2004.

PUCCI JR, Renato Luiz. **Cinema pós-moderno**. In: MASCARELLO, Fernando (Org). **História do cinema mundial**. Campinas: Papirus, 2008.

MASCARELLO, Fernando. **Introdução**. In: MASCARELLO, Fernando (Org). **História do cinema mundial**. Campinas: Papirus, 2008.

VIEIRA JR, Erly. **Marcas de um realismo sensório no cinema contemporâneo**. Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

_____. **De passagem: corpos em trânsito nas paisagens urbanas do “cinema de fluxos” contemporâneo**. 2011.

CONTRERAS, Carolina Andrea Díaz. **Personagens femininas na filmografia de Sofia Coppola: representações e identidade no cinema contemporâneo**. Faculdade de Comunicação Social da Pontifícia Universidade do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009