



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO**

ESPAÇOS E MEMÓRIA EM LA LA LAND: CANTANDO ESTAÇÕES

Pedro Henrique Couto

Rio de Janeiro/RJ

2024

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO**

ESPAÇOS E MEMÓRIA EM LA LA LAND: CANTANDO ESTAÇÕES

Pedro Henrique Couto de Souza

Trabalho de Conclusão de Curso de graduação apresentado à Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Comunicação Social, Habilitação em Rádio e TV.

Orientador: Prof. Vitor Cortez

Rio de Janeiro/RJ
2024

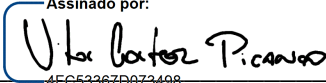
ESPAÇOS E MEMÓRIA EM LA LA LAND: CANTANDO ESTAÇÕES

Pedro Henrique Couto de Souza

Trabalho apresentado à Coordenação de Projetos Experimentais da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social, Habilitação Radialismo.

Aprovado por

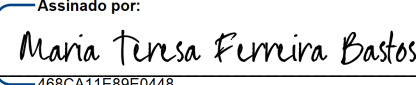
Assinado por:



4FC53367D073498...

Prof. Ms. Vitor Cortez Picanço – orientador

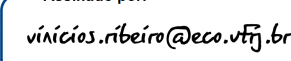
Assinado por:



468CA11E89E0448...

Prof. Drª Maria Teresa Ferreira Bastos

Assinado por:



2BA965CBC0044F2...

Prof. Dr. Vinícios Kabral Ribeiro

Aprovada em: 23/08/2024
Grau: 7.0

Rio de Janeiro/RJ
2024

Achamos na quebrada de uma montanha um lindo retiro, um verdadeiro berço de relva suspenso entre o céu e a terra por uma ponta de rochedo. Aí abrigamos o nosso amor e vivemos tão felizes que só pedimos a Deus que nos conserve o que nos deu; a nossa existência é um longo dia, calmo e tranquilo, que começou ontem, mas que não tem amanhã.

Ela tem ciúmes de meus livros, como eu tenho de suas flores. Ela diz que a esqueço para trabalhar; eu queixo-me de que ela ama as suas violetas mais do que a mim. Isto dura quando muito um dia; depois vem sentar-se ao meu lado e dizer-me ao ouvido a primeira palavra que balbuciou o nosso amor: — Non ti scordar di me. Olhamo-nos, sorrimos e recomeçamos esta história que lhe acabo de contar, e que é ao mesmo tempo o nosso romance, o nosso drama e o nosso poema.

Cinco Minutos de José de Alencar (1857).

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1- La La Land, uma referência ao filme “Cantando na Chuva”	13
Imagem 2-Moulin Rouge, 2001 – Seb e Mia x Christian e Satine de Moulin Rouge.....	13
Imagem 3-Decupagem do roteiro.....	14
Imagem 4-Cena do Planetário	24
Imagem 5- Projetor de imagens cósmicas.....	25
Imagem 6- Cenas nas constelações	26
Imagem 7- Cenas de um outro final.....	27

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	8
1.1 Objetivos	10
1.2 Metodologia	10
2 CANTANDO ESTAÇÕES	12
3 ESPAÇOS PARA O AMOR EM ÉPOCAS SEM ROMANTISMO	17
4 OS ESPAÇOS NA MEMÓRIA FÍLMICA	19
4.1 O Cinema como obra aberta	22
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	28
REFERÊNCIAS.....	29
REFERÊNCIAS EM MEIO ELETRÔNICO	30

COUTO, Pedro Henrique. **Espaços e memória em La La Lande**: cantando estações. Orientador: Prof. Vitor Cortez. Rio de Janeiro, 2024. Escola de Comunicação da UFRJ. Monografia para a habilitação em Comunicação Social com Habilitação em Rádio e TV.

RESUMO: Este trabalho analisa os espaços visitados e as memórias subjacentes às imagens do filme La La Land: Cantando Estações (2016), dirigido por Damien Chazelle, tendo por base a Arte Poética de Aristóteles; Obra Aberta de Umberto Eco; A poética do Espaço de Gaston Bachelard, entre outros. A pesquisa conta com uma revisão da literatura com foco no cinema e, ao mesmo tempo, como metodologia para análise e contextualização do audiovisual. Tem por objetivo geral identificar a concepção do amor romântico, sua idealização e suas transformações frente a um ambiente de escolhas e tensões sociais. Como objetivo específico, analisar os elementos constitutivos do musical, com base no que preconiza Aristóteles sobre o conteúdo fabular em que se constrói as peripécias do roteiro, conteúdo atorial, discursivo, reflexivo, descritivo e fônico. Busca uma análise crítica e reflexiva sobre o desfecho do filme.

Palavras-chave: Cinema; Musical; Audiovisual; Espaços; Memória.

ABSTRACT

This work analyzes the spaces visited and the memories underlying the images of the film *La La Land: Singing Seasons* (2016), directed by Damien Chazelle, based on Aristotle's *Poetic Art*; *Open Work* by Umberto Eco; *The poetics of Space* by Gaston Bachelard among others. The research includes a literature review focusing on cinema and at the same time as a methodology for analyzing and contextualizing audiovisual. Its general objective is to identify the conception of romantic love, its idealization, its transformations in an environment of choices and social tensions. As a specific objective, to analyze the constituent elements of the musical, based on what Aristotle recommends about the fabular content in which the adventures of the script are constructed, actorial, discursive, reflective, descriptive and phonic content. Seeking a critical and reflective analysis of the film's outcome.

Keywords: Cinema; Musical; Audiovisual; Spaces; Memory.

1 INTRODUÇÃO

Na Grécia antiga, os dramaturgos escreviam sobre a vida social, política e religiosa dos gregos. O teatro antigo tem a tragédia e a comédia como produções de destaque, apreciadas pelos gregos, inclusive Aristóteles, que desenvolveu, na Poética, considerações sobre o conceito de mimese e catarse. As artes existem, então, como expressão própria do ser humano que as tornam verossímil por associação à realidade.

O cinema é muito apreciado hoje em dia como herança grega, ocupa o palco das tragédias, comédias e dramas e segue sendo uma arte popular e erudita na mesma proporção que é acessível a todos os públicos. Nessa condição, mesmo que a obra se desenrole em meio a um ambiente fantástico e se projete num ambiente imagético, a ficção continua sendo uma arte análoga à realidade, ao psiquê humano.

Guy Debord (1967) nos traz uma reflexão sobre “A sociedade do Espetáculo” em que: “A realidade torna-se uma imagem, e as imagens tornam-se realidade; a unidade que falta à vida, recupera-se no plano da imagem”. (Jappe, 1997 *apud* Debord, 1967, p.5)¹. Nesse sentido, o cinema contempla o espectador com o que lhes falta na realidade. Debord (1967) pressupõe que os espectadores não encontram o que desejam na vida real, assim passam a desejar o que encontram na ficção.

O filme *La La Land* é, antes de tudo, um grande espetáculo musical. Sua dimensão imagética o levou a concorrer em 14 categorias do Oscar, uma das maiores premiações no cinema, igualando-se às indicações de *Titanic* (1997) e *All About Eve* (1950) e obteve seis estatuetas: atriz, diretor, música original, trilha sonora, fotografia e design de produção. Embora não tenha sido vencedor como melhor filme, *La La Land* perdeu na ocasião para “*Moonlight*” do diretor Barry Jenkins, que levou também as estatuetas de melhor roteiro adaptado e melhor ator coadjuvante com Mahershala Ali.

O interesse pelo filme vem do nosso encantamento pela sua estética e pelo imenso desafio à memória, ocorrendo de forma inusitada. Na nossa percepção apresenta um roteiro leve, sensível, que nos transporta a um ambiente mágico, levando-nos a sair do cinema nos questionando sobre o amor protagonizado e,

¹ JAPPE, Anselm. **A arte de desmascarar**. Introdução por Anselm Jappe, A Sociedade do Espetáculo: um dos principais libelos contra o capitalismo. (*Fonte original: Especial para a Folha, editoria MAIS!, página 5-4 8/8372, 17 de agosto de 1997.*)

apontando para a pergunta retórica, se existe um amor padrão. Nesse sentido emprestamos o pensamento de Djamila Ribeiro no prefácio de “Por que amamos” (Nogueira, 2020, p.10); “O amor pode ser inebriante, ausente de apego, sentido em conjunto, pode ser amores, no plural”. Sobre isso cabe a reflexão sobre o amor a partir do que somos, ou seja, cada pessoa ama com o que dispõe ter e ser.

Nossa visão do roteiro de *La La Land* perpassa às quatro estações, que se utiliza das cores primárias nos cenários, elementos de linguagem visual numa associação sinestésica às circunstâncias de cada etapa do filme. De início são percebidas as paletas amarela, azul, vermelha e verde da natureza vibrante e ensolarada do verão.

As cores evocam energia, movimento, sentimentos e entusiasmos. O termo *La La Land*² remete ao sentido de estar fora da realidade, num inverno em Los Angeles, supostamente em dezembro, às vésperas de natal. A canção *Another Day of Sun*³, cantada no início do filme, representa um cotidiano diferenciado: todos estão envolvidos em seu ambiente particular, e a canção provoca o rompimento das bolhas que se juntam para reverenciar o dia de sol e suas renovações a cada manhã, mesmo diante do caos urbano.

O musical de abertura transmite a mensagem de que é importante manter o foco e a determinação, mesmo diante dos obstáculos que possam surgir pelo caminho. Comunica uma mentalidade positiva de coragem, confiança e persistência diante dos desafios. Atravessa um romance entre as personagens de Emma Stone (Mia) e Ryan Gosling (Sebastian Wilder). O enredo consubstancia as particularidades de cada personagem, sonhos e as lutas para realizá-los. Portanto, algo comum a todos. Nesse aspecto, a música de Justin Hurwitz, *Another Day of Sun*, cria o ambiente polifônico no qual incide a obra.

E até quando a resposta é "não"
Ou quando meu dinheiro está acabando
O microfone empoeirado e o brilho néon
São tudo o que eu preciso (...)
E quando eles te decepcionarem
A manhã chega novamente (...)
É outro dia de sol
(Hurwitz, Trecho traduzido da música *Another Day of Sun*)

² Estar/ viver na terra la-la. Pensar que coisas completamente impossíveis podem acontecer, em vez de entender como as coisas realmente são. <https://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/ingles/la-la-land>

³ Tradução: Mais um dia de sol.

O filme segue desafiando o destino dos protagonistas, marcado por momentos em que se cruzam de forma desastrosa. Tempo e espaço projetam um futuro diferente e subvertem o início de um romance. O momento em que Sebastian se encontra nos leva à concepção do herói trágico na Poética, que em sua hamartia, o leva a errar por teimosia: “para a tragédia ideal de Aristóteles é uma certa forma profunda de ignorância que conduz a consequências desastrosas sem subverter a integridade moral do herói trágico”. (Aristóteles, 2008, p.26).

Mesmo frustrado pelas tentativas de montar seu Jazz Club, ele se posiciona relutante em abandonar seu projeto de vida. Esse momento se evidencia quando Sebastian diz: *“Quero ficar encurralado, vou deixar que a vida me bata até ela se cansar. Depois vou revidar. É o clássico “vencer pelo cansaço”*. Esse momento acontece quando Sebastian ainda não estabeleceu uma estratégia para contornar sua dificuldade financeira. Por outro lado, Mia luta por um papel no cinema, mas no momento seu sonho está restrito ao de garçoneiro na cafeteria dos estúdios, deambulando entre as diversas estrelas que frequentam o lugar. Nesse contexto, observa-se que, para que a mudança de estratégia aconteça, é preciso motivação que virá com o amor de Mia; ambos se alimentariam de suas motivações.

O tema musical, *Mia & Sebastian’s Theme (Late For The Date)*, tocado por Sebastian, surge como pano de fundo para que eles se cruzem ainda num plano de indiferença e tensão, na ocasião onde ele é demitido do bistrô porque deveria tocar músicas natalinas ao piano, as quais considera inferiores a seu talento e capacidade.

1.1 Objetivos

A pesquisa tem por objetivo geral identificar a concepção do amor romântico, sua idealização e suas transformações frente a um ambiente de escolhas e tensões sociais.

Tem por objetivo específico analisar os elementos constitutivos do musical, com base no que preconiza Aristóteles (D’Onófrio,1995): independente do gênero da obra, ela existirá sempre dentro dos níveis fabular, atorial, discursivo, reflexivo, descritivo e fônico.

1.2 Metodologia

A metodologia aplicada consiste numa revisão da literatura que tangencia o campo do cinema, tendo por base a Poética de Aristóteles, a Obra Aberta de

Umberto Eco e a Poética do Espaço de Gaston Bachelard, entre outros. Os conteúdos abordados propõem um estudo do filme *La La Land*, a temática do amor romântico e os espaços que remetem à memória fílmica. Este estudo está delimitado na análise interna do conteúdo audiovisual do filme.

A análise do filme está dentro de um contexto psicológico em que se observa o conteúdo fabular, construído em meio às peripécias do roteiro, e traz também uma reflexão acerca do seu desfecho.

Prosseguimos na análise do roteiro sob a perspectiva dos seis elementos constitutivos da tragédia grega, individualizados por Aristóteles e que, segundo D'Onofrio (1995, p.32): “leva-nos à percepção da existência de seis níveis de análise do texto em geral, independente do gênero literário a que uma obra possa pertencer”.

De modo que o conteúdo atorial (D'Onofrio, 1995) estuda os personagens e denota o perfil psicológico dos protagonistas. O conteúdo discursivo remete aos sujeitos do discurso na obra e ao foco narrativo. O reflexivo, por sua vez, traz a subjetividade das mensagens, considerações sobre a vida, as ambições humanas, etc.

O nível descritivo ressalta o cenário onde as ações são realizadas: paisagens, decorações, ambientes, vestuários e tudo que é visualmente destacado no filme. Por fim, o nível fônico, que representa a trilha sonora de Justin Hurwitz, destaca-se no filme quase como um personagem, com músicas escritas especificamente para cada cenário e trazendo subjacente em cada cena um épico do cinema.

Consideramos o caráter qualitativo da pesquisa por ser um método capaz de avaliar as estruturas de um roteiro de cinema que reflete a humanidade, suas fragilidades e as perspectivas dos atores. A ficção nada mais é do que o reflexo da vida real e (Yin, 2016, p.24) “praticamente todo acontecimento da vida real pode ser objeto de um estudo qualitativo.”

A análise do filme compreende a subjetividade existente na obra, e esta reflete na construção da pesquisa:

Nenhuma lente está livre de viés; toda lente tem qualidades subjetivas e objetivas. Ao apresentar seu *self* reflexivo, o objetivo é identificar as qualidades das suas lentes da maneira mais reveladora possível. O objetivo é fornecer à audiência informações suficientes para que ela possa fazer sua própria avaliação dos potenciais efeitos (desejáveis e indesejáveis) de suas lentes. (Yin, 2016, p.242).

Considerando o viés subjetivo da obra, buscamos fundamentá-la com teorias da percepção estética, da escrita poética e da arte como espelho da sociedade, relacionando-a nessa linha com o tema do estudo e interagindo objetivamente com o mundo real, privilegiando a noção de obra aberta.

2 CANTANDO ESTAÇÕES

La La Land é uma fantasia cuja estética está para o estilo *music hall*: um roteiro cíclico que visita os clássicos do cinema, tangenciando o estilo *vaudeville*, com canções contadas por “menestréis ou jovens apaixonados” (D’Onofrio, 1995, p.170).

Criando um ambiente que poderíamos denominar de metalinguagem audiovisual, algumas cenas nos remetem a musicais e filmes românticos em diversas épocas, e que estão na memória de espectadores. Alguns filmes são visitados por vezes em mais de uma cena ⁴, os quais listamos abaixo:

- Les demoiselles de Rochefort (1967)
- Grease (1978)
- West side story (1961) (2 cenas)
- Sweet Charity (1969)
- Singin’ in the rain (1952) Cantando na chuva (5 cenas)
- Boogie Nights (1997)
- Shall we dance (1937)
- The band wagon (1953)
- Moulin Rouge! (2001)
- Funny Face (1957)
- An American in Paris (1951)
- Le ballon rounge (1956)
- Les parapluies de Cherbourg (1964)
- On the town (1949)
- Broadway melody of 1940

Como são muitas as referências, destacamos duas bem evidentes que relembram, respectivamente: o clássico “Cantando na chuva” (1952), em que Gene Kelly dança utilizando poste de luz (cena revisitada pelo personagem de Ryan Gosling) e o filme Moulin Rouge.

⁴ CARVALHO, Isabelle. Pra você que não entendeu porquê La La Land é tão incrível. <https://medium.com/@isacarvalho/pra-voc%C3%AA-que-n%C3%A3o-entendeu-porqu%C3%AA-la-la-land-%C3%A9-t%C3%A3o-incr%C3%ADvel-a3e6afacc276>

Imagem 1- La La Land, uma referência ao filme “Cantando na Chuva”

Fonte: <https://universoretro.com.br/as-referencias-cinematograficas-que-inspiraram-cenas-de-la-la-land/>.

A segunda cena que destacamos apresenta Sebastian e Mia dançando com as estrelas ao fundo, numa referência a Christian e Satine, em Moulin Rouge.

Imagem 2-Moulin Rouge, 2001 – Seb e Mia x Christian e Satine de Moulin Rouge.

Fonte: <https://universoretro.com.br/as-referencias-cinematograficas-que-inspiraram-cenas-de-la-la-land/>

Além das referências aos grandes clássicos musicais, no subtítulo do filme - “Cantando Estações” - observa-se um roteiro dividido em quatro estações, e a

decupagem⁵ torna-se o pano de fundo para as peripécias dos protagonistas, bem como o *plot twist* (reviravolta) da narrativa.

Imagem 3-Decupagem do roteiro

Imagem retirada do filme La La Land: cantando estações [*collage maker* do autor].

Nesse contexto temporal, o roteiro traz subjacente a teoria dos mitos, em que a primavera se personifica como um elemento associado à comédia; verão para estória romanesca; outono para a tragédia; inverno para a ironia e sátira, encontradas no contexto da crítica arquetípica de Northrop Frye (D'Onofrio, 1995).

A função dessa escolha criativa está intimamente ligada a cada etapa vivida pelo relacionamento dos protagonistas. A divisão dos eventos em estações se desenrola inicialmente no final do inverno (*Winter*), em meio a um momento irônico; um encontro no trânsito, em que Mia satiriza a impaciência de Sebastian quando este a ultrapassa buzinando.

Na primavera (*Spring*), ocorre o encontro inusitado, no seu melhor estilo *Take on me* (Aceite-me) da banda A - Ha, em que Sebastian está no teclado de uma banda pop anos 80, com roupas coloridas e o encontro cômico acontece na piscina.

Seguindo o roteiro, foi no verão (*Summer*) que o relacionamento se intensificou, e no outono (*Fall*) que a relação esfriou e acabou. Todo o trajeto do relacionamento não nos parece muito longo, uma vez que se conheceram no final do inverno e se

⁵ KREUTZ, Katia. A palavra decupagem vem do francês *découpage* (do verbo *découper*, que significa recortar). Na linguagem audiovisual, diz respeito ao processo de dividir as cenas de um roteiro em planos, como parte do planejamento da filmagem. Disponível em: <https://www.aicinema.com.br/o-que-e-uma-decupagem/>

separaram no início do outono. Considerando que as estações duram em média 3 meses⁶, passaram supostamente 8 meses juntos. A narrativa é impactante quando traduz no romance a intensidade do amor que ultrapassa o tempo.

No contexto da espacialidade, o roteiro apresenta três níveis de espaços: o tópico em oposição ao atópico, e o utópico. O espaço tópico, segundo D'Onofrio (1995, p.98), está numa "linha ascendente: país, cidade, bairro, rua, casa, quarto, cama, útero". Portanto, o espaço tópico equivale estar em Los Angeles, a casa de Hollywood, à indústria cinematográfica. Sobre a terminologia dos espaços, D'Onofrio sintetiza o pensamento de Gaston Bachelard na Poética do Espaço (1957):

O espaço tópico é o espaço feliz, e o atópico é o espaço hostil, por ser o espaço desconhecido, da aventura, que atrai pelo fascínio do mistério: é onde vive o inimigo da sociedade (florestas, montes, mares, cavernas). O atópico é o espaço do sofrimento e da luta. O espaço utópico, enfim, é o lugar da imaginação e do desejo (o céu, por exemplo). (D'Onofrio, 1995, p.98).

Para Mia e Sebastian, esse espaço tópico pertinente a Los Angeles é um espaço relativamente feliz pelas oportunidades que surgem, os testes para os papéis e as participações em shows musicais. Entretanto, é também atópico pela imensa concorrência e hostilidades nas audições. Enfim, o que resta para ambos é nutrir-se de esperança na busca por esse espaço tão almejado que se encontra no lugar da utopia e dos sonhos.

O espaço da aventura que fascina e aponta para as montanhas, num caminhar que requer tempo, é também um espaço de lutas, em que coexistem a utopia e a projeção dos sonhos. O elemento espacial no filme é atraente e o tempo é esmagador: o tempo muda os rumos das vidas.

Assim, para D'Onofrio (1995, p.99): "A temporalidade é outro componente sintático-semântico da narrativa, em que se salientam as relações passado-presente-futuro e os mecanismos aspectuais incoativo-durativo-terminativo".

Ou seja, no roteiro as relações acontecem entre o tempo incoativo (Travaglia, 2016), por designar uma ação iniciada mais ainda não concluída; durativo, que diz respeito à duração ou continuidade do processo, e terminativo que remete a um tempo final, mas imperfeito.

⁶ BRANCO, S. M. Um passeio pelas estações do ano. Disponível em: <https://www.fiocruz.br/biosseguranca/Bis/infantil/estacoes-ano.htm>.

O tempo cinematográfico em *La La Land* se encaixa na definição de D'Onofrio (1995, p.104) por um “jogo de associações psíquicas”, numa “sobreposição de imagens e de planos” utilizadas pela técnica de montagem.

A montagem é uma técnica geral, que opera com a ajuda de várias técnicas particulares, comuns ao cinema e à narrativa literária: antecipação, retrospecto (*flashback*), panorama, primeiro plano (*close-up*), corte, câmara lenta (*slow-up*), dissolução em negro (*fade-outs*), vista múltipla. (D'Onofrio, 1995, p.104).

Na linguagem fílmica a montagem representa um elemento fundamental para compreensão do roteiro, que pode não ser linear e apresentar pistas do que virá pela frente, uma perspectiva que acontece num plano imagético contido no filme, proporcionando ao espectador mergulhar na interpretação do roteirista, ou recriar sua cosmovisão.

A imagem constitui o elemento de base da linguagem cinematográfica. Ela é a matéria-prima fílmica e, simultaneamente, uma realidade particularmente complexa. A sua gênese é, com efeito, marcada por uma ambivalência profunda: é o produto da atividade automática de um aparelho técnico capaz de reproduzir exata e objetivamente a realidade que lhe é apresentada, mas ao mesmo tempo esta atividade é dirigida no sentido preciso desejado pelo realizador. (Martin, 2005, p. 27).

Neste sentido, o filme *La La Land* além de produzir imagens fascinantes como um atrativo à indústria cinematográfica, traz também um tema recorrente: o amor e a cumplicidade como elemento central, o romantismo em meio à indústria do cinema. Os personagens vivem momentos em que é preciso optar pela concretização profissional, configurando uma tensão necessária e que a passagem do tempo transforma.

Nisso reside a assombrosa fragilidade do amor, lado a lado com sua maldita recusa em suportar com leveza a vulnerabilidade. Todo amor empenha-se em subjugar, mas quando triunfa encontra a derradeira derrota. Todo amor luta para enterrar as fontes de sua precariedade e incerteza, mas, se obtém êxito, logo começa a se enfraquecer — e definhar. Eros é possuído pelo fantasma de Tanatos, que nenhum encantamento mágico é capaz de exorcizar. A questão não é a precocidade de Eros, e não há instrução ou expedientes autodidáticos que possam libertá-lo de sua mórbida — suicida — inclinação. (Bauman, 2004, p.19).

Nesse aspecto, o filme traz uma reflexão sobre a fragilidade do amor romântico diante da realidade e desafios dos tempos atuais. A verossimilhança como o mito de Romeu e Julieta esbarra nas tensões sociais e nas renúncias pessoais e muda o rumo das histórias. No caso, Mia (Emma Stone) e Sebastian (Ryan Gosling) juntos não conseguem alcançar seus sonhos e realizações pessoais, mas separadamente sim. Trazem às telas a reflexão da renúncia e aceitação para o bem do ser amado.

3 ESPAÇOS PARA O AMOR EM ÉPOCAS SEM ROMANTISMO

Para Nietzsche (1995), todo idealismo é falso diante do necessário. A questão está subjacente aos escritos niilistas do autor. Neste viés, para concretização de um ideal, pressupomos a construção de metas pessoais. Tais metas passam, inevitavelmente, por conflitos de interesses ao longo de seu caminho e esbarram nas relações humanas que, em sua maioria, preconizam desafios e renúncias.

O autor afirma que todos os aspectos da vida humana estão profundamente enraizados nas relações sociais-afetivas. Em algum momento da vida, ou em todos os momentos, o ser humano cria um ideal de vida e o persegue, mas se depara com questões necessárias para sua realização ou, pelo menos, aproximação.

Minha fórmula para a grandeza no homem é amor *fati*: nada querer diferente, seja para trás, seja para a frente, seja em toda a eternidade. Não apenas suportar o necessário, menos ainda ocultá-lo — todo idealismo é mendacidade ante o necessário — mas amá-lo. (Nietzsche, 1995, p.34).

O amor sem romantismo é o que Nietzsche nomeia de amor *fati*⁷. A expressão vem do latim; amor ao destino, ou seja, representa uma aceitação tácita ao destino, ao que estiver acontecendo. Para Nietzsche, devemos estar prontos a amar nossos destinos. Segundo a concepção do amor *fati*, se não pudermos mudar determinado evento, podemos mudar nossa opinião a respeito: é o que está sob nosso controle, o que cabe a nós fazermos.

Nisto reside a fragilidade do amor romântico e a inusitada transição para o amor *fati*; quando no destino final de Mia e Sebastian surge a oportunidade de trabalho que a leva à Paris e, por outro lado, a inauguração do Seb's, o jazz club de Sebastian, o salto no tempo que os afasta permite a concretização de seus projetos pessoais.

Essa morte à lógica e aos compromissos emocionais do fugaz momento em que estamos no mundo do espaço e do tempo, esse reconhecimento e essa mudança da nossa ênfase para a vida universal que palpita e celebra sua vitória no próprio beijo da nossa aniquilação, esse amor *fati* ("amor ao destino"), que é inevitavelmente a morte, constitui a experiência da arte trágica; aí reside o prazer que ela traz, seu êxtase redentor. (Campbell, 1949, p.24).

⁷ ESTOICISMO PRÁTICO (Blog). O que é amor *fati*? Disponível em: <https://estoicismopratico.com/blog/o-que-e-amor-fati>.

Da mesma forma que não há continuidade no amor dos protagonistas, recriando o efeito da arte trágica, o som do piano atrai os olhares na cena final, confirmando a existência do sentimento interrompido pelo destino. Logo, a experiência trágica traz de volta o êxtase redentor. Se no dia em que esbarrou em Mia pela primeira vez, fosse o início do relacionamento, o final seria diferente. O filme nos presenteia com outra versão do final feliz: a fantasia romântica não se concretizou, mas os protagonistas agora tinham suas vidas profissionais realizadas. Mia havia casado e construído sua família e Sebastian conseguiu seu Jazz Club.

O filme *La La Land* possui extrema fruição audiovisual por trazer à memória outras histórias de amor no cinema e o lugar de fala de cada película, suscitando uma visita aos espaços que habitavam cada personagem e, por conseguinte, levando ao público imagens que possivelmente ainda tenham na retina, ou na memória. Entretanto, *La La Land* apresenta um final feliz desconcertante, mas de pleno acordo com o amor ao destino (*fati*) que se impôs aos protagonistas. De todo modo, pode-se atribuir o sentido deste amor ao modelo contemporâneo: “as paixões surgem do inconsciente, da força de uma libido; contudo são sublimáveis”. (Tucherman, 2019, p.11).

Diferente da concepção grega em que o amor está relacionado à sabedoria, o amor ocidental reverbera em muito a herança judaico-cristã (Noguera, 2020). Nesse aspecto, Tucherman (2019, p.11) salienta; “Afiml, o amor humano nasce indelevelmente ligado à ilusão, à manipulação e ao narcisismo: seja egoísta, seja possessivo, portanto, ele é sempre presa de um passado individual e dos nossos amores no presente”. Dessa forma, o cinema representa uma expressão artística capaz de influenciar os espectadores levando-os a outras leituras sobre o amor, a vida, hábitos e culturas.

Muito mais que entretenimento, uma ficção é uma poderosa ferramenta para se refletir sobre a realidade no campo psicológico. A poética do Espaço de Bachelard (1957, p.210), propõe “o estudo psicológico sistemático dos lugares físicos de nossa vida íntima”. Nesse segmento psicológico, a memória atua auxiliando nas decisões futuras, cabendo aí uma reflexão sobre o desfecho do filme. A memória abriga todo o esforço na busca pela realização de um sonho, representa um lugar que sempre é revisitado. Na concepção de Bachelard:

No teatro do passado que é a nossa memória, o cenário mantém os personagens em seu papel dominante. Às vezes acreditamos conhecer-nos no tempo, ao passo que se conhece apenas uma série de fixações nos

espaços da estabilidade do ser, de um ser que não quer passar no tempo, que no próprio passado, quando vai em busca do tempo perdido, quer "suspender" o voo do tempo. Em seus mil alvéolos, o espaço retém o tempo comprimido. O espaço serve para isso. (Bachelard, 1957, p.210).

Bachelard se utiliza de uma analogia para explicar os devaneios das nossas lembranças e a busca pelo lugar de pertença que tem seu refúgio na memória da casa.

Bem entendido, é graças à casa que um grande número de nossas lembranças está guardado e se a casa se complica um pouco, se tem porão e sótão, cantos e corredores, nossas lembranças têm refúgios cada vez mais bem caracterizados. Voltamos a eles durante toda a vida em nossos devaneios. Um psicanalista deveria, portanto, dar atenção a essa simples localização das lembranças. (Bachelard, 1957, p.210).

Vemos então o peso das lembranças que a memória abriga. Se deixarmos de buscar nossos objetivos, estes passam a habitar lugares mais herméticos em nossas vidas, são descartados ou apenas guardados.

Branden (2000) atribui maturidade às pessoas que dão liberdade a si mesmas, e àqueles que amam deixam seguir o seu próprio destino. Nisto consente um amor que desocupa os lugares de aprisionamento, do amor egoísta e possessivo, arejando os espaços e preparando-os para novas relações que passam a ressignificar o amor. Assim, quando acontece o salto no tempo, em que Mia constitui uma família e tem sua carreira consolidada, está feliz pelos novos amores, além de um novo relacionamento e do incondicional amor materno.

4 OS ESPAÇOS NA MEMÓRIA FÍLMICA

O cinema como uma arte audiovisual tem a capacidade de envolver o público de maneira tal que os leva a reproduzir experiências no imaginário, eventualmente fundidas com as memórias reais. Sua recepção causa deslumbramento, espanto e percorre os lugares mais surpreendentes na memória. Paul Valéry, segundo Martin (2005), expressou com perfeição o deslumbramento e a surpresa que o cinema lhe proporcionava.

Na tela esticada, no plano sempre puro onde nem a vida nem o próprio sangue deixam traços, os acontecimentos mais complexos reproduzem-se o número de vezes que quisermos. As ações são aceleradas ou demoradas. A ordem dos acontecimentos pode ser alterada. Os mortos revivem e riem. [...] Vemos a precisão do real revestir-se de todos os atributos do sonho. E um sonho artificial. E também uma memória exterior, dotada de uma perfeição mecânica. Finalmente, por meio das paragens e das ampliações, a própria atenção deixa-se prender. A minha alma encontra-se dividida por estes fascínios. Ela vive na tela toda poderosa e movimentada; participa nas

paixões dos fantasmas que ali tomam forma. [...] Mas o outro efeito dessas imagens é mais estranho. Esta facilidade critica a vida. Que valor têm agora estas ações e estas emoções a cujas mudanças e monótona diversidade eu assisto? Já não tenho vontade de viver, porque não passa de aparência. Sei o futuro de cor. (Martin, 2005, p.26).

Nos filmes, tanto os que reportam a história já acontecida ou uma biografia, podem conter elementos de um passado perfeito ou imperfeito e preconizar um futuro dentro de uma moral da história. A liberdade de criação na arte fílmica acompanha a indústria do cinema e segue as tendências de cada época, ou desafiam essa indústria com grandes produções.

Para Martin:

Qualquer imagem fílmica está, por conseguinte, no presente: o passado perfeito, o imperfeito, eventualmente o futuro, não são senão o produto da nossa apreciação colocada perante os meios de expressão fílmica cujo significado aprendemos a ler. Aqui está um fato particularmente importante se pensarmos que o conteúdo da nossa consciência está sempre no presente, assim como as nossas recordações ou os nossos sonhos: sabe-se, com efeito, que o principal trabalho da memória reside na localização precisa, no tempo e no espaço, dos esquemas dinâmicos que são as recordações; por outro lado, os sonhos estão estreitamente determinados (no seu aparecimento, mas não no seu conteúdo) pela atualidade do nosso estado físico e psíquico e o caso dos pesadelos mostra bem que o conteúdo dos nossos sonhos é, primeiramente, apreendido como presente. (Martin, 2005, p.29).

Reproduzir *storytelling* numa versão que faz com que o público se conecte, criando atmosferas emocionantes com propósito de impactar, traz à sociedade, de modo geral, elementos para grandes reflexões. Como cita Martin no excerto acima, a imagem fílmica é uma expressão que aprendemos a ler, e reflete o conteúdo de nossa consciência que está sempre no presente. A memória nos remete a lembranças estimuladas pelos sentidos, enquanto os sonhos que acontecem no presente se projetam através do estado físico e psíquico.

Isto permite compreender a facilidade com a qual o cinema pode exprimir o sonho, mas sobretudo o prodigioso alimento que constitui o filme para o sonho e, mais ainda, para sonhar acordado: é certo que os «intoxicados» do cinema podem acabar por já não distinguirem, na sua memória, as imagens fílmicas das recordações de percepção real, tal é a grande identidade estrutural destes dois fenômenos psíquicos. (Martin, 2005, p.29-30).

Neste contexto, *La La Land* rompe com a narrativa linear e constrói universos oníricos quando se transporta para um cenário mágico que introduz o romance dos protagonistas. A cena icônica acontece quando Mia e Sebastian dançam entre estrelas no planetário do Griffith Observatory em Los Angeles. Não há explicações para essas intervenções imagéticas, as quais envolvem o espectador pela beleza e intensidade. Certamente, o sonho é o prodigioso alimento que constitui o filme que o

materializa na tela. Deleuze, em uma reflexão sobre as obras do cineasta americano Vicente Minnelli, enfatiza o lugar do sonho na construção das personagens.

[...] é preciso salientar que, desde o início de um cinema total da cor, Minelli havia feito da absorção a potência propriamente cinematográfica desta nova dimensão da imagem. Onde o papel do sonho em sua obra: o sonho é a forma absorvente da cor. Sua obra, tanto de comédia musical como de qualquer outro gênero, ia perseguir o tema lancinante de personagens literalmente absorvidos pelo seu próprio sonho, e sobretudo pelo sonho de outrem e pelo passado de outrem (Iolanda e o Ladrão, O Pirata, Gigi, Melinda) [...] Em toda a sua obra o sonho torna-se espaço [...] E se os estados de coisas tornam-se movimento de mundo, se os personagens tornam-se figura de dança, isto é inseparável do esplendor das cores e de sua função absorvente quase carnívora, devoradora, destruidora (como o trailer amarelo vivo de Lua de Mel Agitada). É justo que Minelli tenha se confrontado com o tema que pode exprimir melhor essa aventura sem retorno — a hesitação, o temor e o respeito com os quais Van Gogh aproxima-se da cor, sua descoberta e o esplendor da sua criação, e sua própria absorção naquilo que ele cria, a absorção do seu ser e de sua razão no amarelo (Sede de Viver).⁸ (Deleuze, 1983, p.138).

O sonho no cinema, na concepção de Deleuze (1983), é a forma absorvente da cor, ou seja, atribui um simbolismo às cores. Entretanto, não há um conceito engessado para isso: o verde nem sempre vai corresponder a esperança. Na verdade, a cor estabelece uma conexão. Para Deleuze (1983, p.136) “não se limitam a absorver o espectador, mas os próprios personagens e as situações, segundo os movimentos complexos afetados pelas cores complementares”. Ou seja, o conceito de cor está dentro das infinitas possibilidades de variações subjacentes a um plano de imanência.

Tudo que vemos no nosso cotidiano é cor, entretanto, se utilizando da visão do cineasta italiano Michelangelo Antonioni, Martin ressalta;

[...] Com base em Antonioni “Por outro lado, a percepção das cores é menos de natureza física do que psicológica. Segundo Antonioni, a cor não existe como absoluto. [...] Pode dizer-se que a cor é uma relação entre o objeto e o estado psicológico do observador, no sentido em que ambos se sugestionam reciprocamente. (Martin, 2005, p.84).

Sem dúvida, a cor é uma das expressões fílmicas que constroem enredos e pontua os elementos temporais. Os filmes imprimem narrativas de tempos atuais ou não, mas sempre captam fragmentos de uma realidade exterior em que, “o desnível temporal não se faz sentir senão pela intervenção da apreciação, capaz de colocar os acontecimentos no passado em relação a nós ou de determinar vários planos temporais na ação do filme”. (Martin, 2005, p.29).

⁸ Biografia do pintor Vicent Van Gogh, filme de 1956 com Kirk Douglas e Anthony Quinn, baseado nas correspondências do pintor com seu irmão.

Assim como toda arte, o cinema é o reflexo da sociedade, do ser humano e de seus hábitos, construções sociais afetivas, costumes e culturas. Até mesmo as temáticas de ficção científica, distopia e criação de subgêneros, obedecem a uma lógica social.

4.1 O Cinema como obra aberta

O cinema é uma arte audiovisual capaz de estimular o cérebro a dar respostas às sensações, percepções e sentimentos, proporcionando ao espectador sua interpretação pessoal. Toda arte possui sua complexidade: ninguém produz uma obra em sua existência humana e a encerra em qualquer juízo de valor numa estrutura hermética, a não ser que não a queira apreciada.

Kant na “Crítica da razão pura”, relaciona todo conhecimento construído por meio de uma concepção artística, um objeto de recepção, uma criação que tem subjacente uma estética transcendental:

Quaisquer que sejam o modo ou os meios pelos quais um conhecimento se relaciona aos objetos, aquele pelo qual se relaciona imediatamente a eles, e a que todo pensamento como meio se dirige, é a **intuição**. Ela só tem lugar, porém, na medida em que o objeto nos é dado; isto, porém, só é por seu turno possível, pelo menos para nós, seres humanos, caso afete a nossa mente de um certo modo. A capacidade (receptividade) de receber representações através do modo como somos afetados por objetos denomina-se **sensibilidade**. Os objetos nos são **dados**, assim, por meio da sensibilidade, e apenas ela nos fornece **intuições**-, eles são **pensados**, porém, por meio do entendimento, e deste surgem os **conceitos**. Todo pensamento, contudo, seja diretamente (**directe**) seja por rodeios (**indirecte**), precisa afinal, por meio de certas características, referir-se à intuição - em nós, portanto, à sensibilidade -, pois de outro modo nenhum objeto pode ser-nos dado. (Kant, 2018, p.72).

Podemos designar a estética visual de La La Land como transcendental: “entende-se por estética a indagação especulativa sobre o fenômeno arte em geral, sobre o ato humano que o produz e sobre as características generalizáveis do objeto produzido”. (Eco, 2015b, p.168). Diante disso, o musical construído em torno de outros filmes de amor reproduz uma mensagem que transcende a tela, traz múltiplas concepções no roteiro, deixando ao espectador a incumbência de especular as várias camadas do filme.

Nesse sentido, Umberto Eco detalha a recepção da mensagem do objeto da arte e a devolutiva do espectador:

Dada a *unidade absoluta* do pensamento e dado que *pensar é julgar*, a tábua lógica dos juízos presta-se como fio condutor da tábua completa dos conceitos puros ou “categorias” do entendimento. Desse modo, abre-se o

caminho para a decomposição do entendimento em todos os seus conceitos puros, mediante os quais algo pode vir a ser pensado. (Eco, 2015b, p.168)

A composição do entendimento compreende o deslocamento do pensamento do receptor da mensagem artística para a concepção de um juízo de valor que, mediante padrões pessoais, encaixa-os em categorias. Essa concepção de juízo de valor, ressaltando-se, é uma avaliação criada a partir dos nossos gostos e percepções pessoais. Dessa forma, pode resultar em uma avaliação inverídica por conter traços culturais, barreiras sentimentais e ideológicas.

Por sua vez, Eco (2015a) trouxe o conceito de Obra Aberta, em que se propõe a tratar não apenas de textos verbais, mas também de pintura, cinema e o que a televisão produz no sentido artístico, vendo-os como estrutura narrativa.

Para além das muitas referências no filme *La La Land*, as imagens estão associadas a músicas catalizadoras de clássicos como *Juventude Transviada* (1955) de Nicholas Ray, com James Dean e Natalie Wood, oportunizando uma homenagem ao compositor Leonard Rusenman pela sua música *Rebel Without a Cause: The Planetarium*.

Entre tantas camadas, separamos dois momentos da cena do planetário, que embora lembre o filme de Dean, em nada se parece, por ser um momento em que acontece o realismo mágico, que é particularmente adequado na era do cinema e da televisão para fazer coisas que só o romance pode fazer e, “assim estender ao máximo nossos horizontes intelectuais, espirituais e imaginativos”. (Eco, 2005, p.162).

Imagem 4-Cena do Planetário

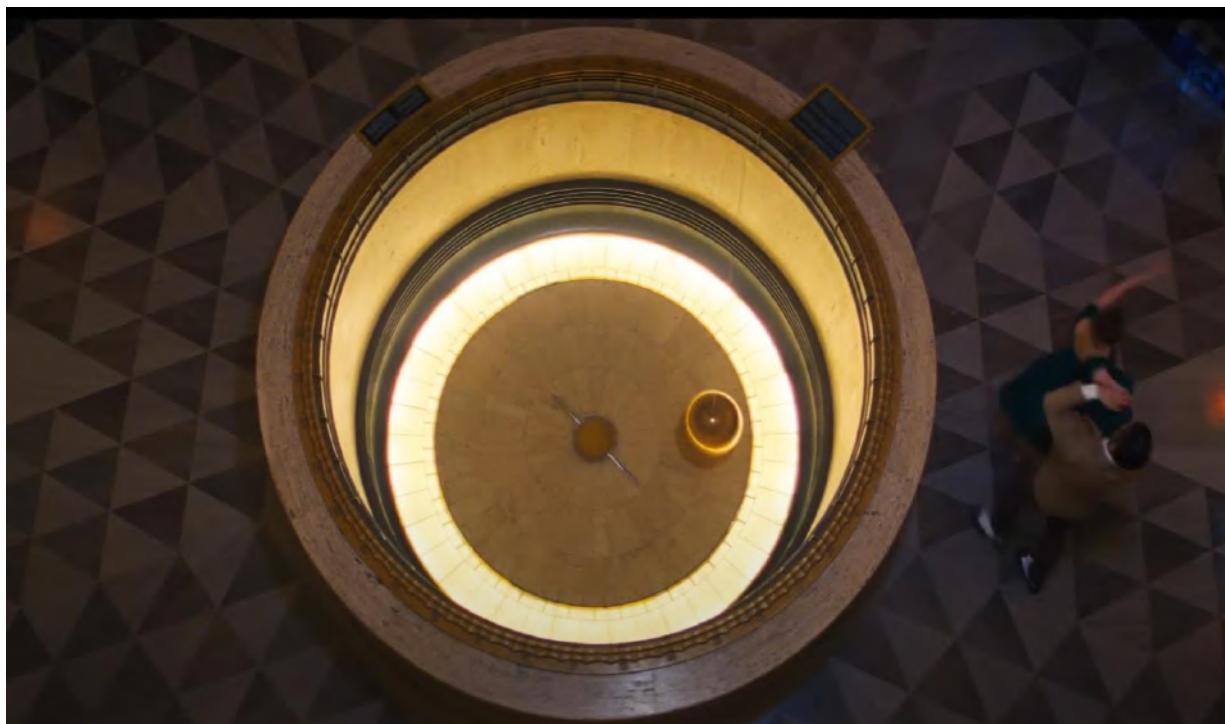


Imagem retirada do filme La La Land: cantando estações.

Se formos interpretar o simbolismo da cena acima, uma bússola é revestida de um campo magnético e os corpos dos amantes representam as linhas de indução por meio do qual o ímã no interior da bússola interage. É por meio do campo magnético que um ímã consegue interagir com outros corpos.

A metáfora da cena que nos leva a pensar o amor como ímã, passa despercebida pela simplicidade por trás da poesia que o cenário provoca. Ainda assim a cena nos leva a inúmeras interpretações: o amor como bússola para eles, a força dos corpos como geradores de uma energia magnética, e tantas outras percepções. No entendimento de Eco (2015b, p.57), “a poética da obra aberta tende, como diz Pousseur, a promover no intérprete atos de liberdade consciente.”

Ressaltamos que a abertura que a obra proporciona não significa que foi entregue inacabada, e no campo atorial os intérpretes podem entregar a obra permeada de suas particularidades ao dar vida à personagem. Assim sendo, “poder-se-ia objetar que qualquer obra de arte, embora não se entregue materialmente inacabada, exige uma resposta livre e inventiva, mesmo porque não poderá ser realmente compreendida se o intérprete não a reinventar num ato de congenialidade com o autor”. (Eco, 2015b, p.57).

De uma outra perspectiva, a sequência de cenas que provoca inúmeras percepções e compartilha do realismo mágico, se inicia quando o projetor de imagens do cosmos é ligado por Mia e, os dois são transportados para um universo de constelações.

Imagem 5- Projetor de imagens cósmicas



Imagem retirada do filme La La Land: cantando estações.

A perspectiva do cenário representa o nível descritivo de ordem exterior, o tempo e espaço em que acontece o plano de enunciação que no cinema se traduz num Plano aberto (wide shot):

Na escala de enquadramento, o plano aberto faz parte dos planos descritivos, ou seja, que servem para estabelecer a localização espaço-temporal da ação narrativa, sendo usado sobretudo para situar uma personagem no cenário envolvente, reforçando o posicionamento cênico da personagem ou personagens centrais em termos narrativos, como estando perdidos ou isolados. (Plano Nacional de Cinema, 2020).

A ideia do Plano aberto comunica o campo gravitacional da terra, por meio do qual ela consegue interagir com corpos próximos a ela, como a lua, sol e os outros planetas. Nesse plano descritivo, os protagonistas dançam em meio às estrelas e o espectador é facilmente envolvido pelo clímax de um encontro romântico. “No fundo, a forma torna-se esteticamente válida na medida em que pode ser vista e compreendida segundo múltiplas perspectivas, manifestando riqueza de aspectos e ressonâncias”. (Eco, 2015b, p.55).

Imagem 6- Cenas nas constelações



Imagens retiradas do filme La La Land: cantando estações (collage maker do autor).

Numa interpretação à metáfora do voo protagonizado, no nível fabular, vemos uma narrativa imagética em que os corpos são projetados num campo gravitacional: por este tomamos a leveza dos amantes apaixonados, transformados em astros que gravitam ao redor da terra.

Outro aspecto sobre o significado de obra aberta está contido no próprio filme, quando nos oferece um loop temporal com um outro final, continuando uma história

em que os protagonistas terminam juntos. É o cinema dentro do cinema, no nível reflexivo sobre a vida humana.

Imagem 7- Cenas de um outro final



Imagens retiradas do filme La La Land: cantando estações (collage maker do autor).

Sobre essa versão final, Umberto Eco assevera que, “uma obra de arte, forma acabada e *fechada* em sua perfeição de organismo perfeitamente calibrado, é também *aberta*, isto é, passível de mil interpretações diferentes, sem que isso redunde em alteração de sua irreproduzível singularidade”. (Eco, 2015b, p.55).

Tal singularidade permite fruição e, diferente do final protagonizado, comunica a possibilidade de vários finais felizes, aproximando a ficção da vida real, dando uma nova perspectiva original para o filme na sua forma acabada e, no entanto, aberta a outras interpretações.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa procurou identificar no roteiro do filme *La, La Land* a representação de um tema romântico que, embora esbarre na concepção de um assunto supostamente ultrapassado, desperta a sensibilidade e ainda provoca inquietações nos indivíduos ao longo dos tempos. O roteiro é desafiador por conter subjacente outras filmografias em linguagens que ultrapassam a barreira do tempo. O amor idealizado pode, assim, perpetuar-se em outra roupagem.

Procuramos analisar os elementos e identificar os níveis; fabular, atorial, discursivo, reflexivo, descritivo e fônico distribuídos no roteiro. As literaturas que possibilitaram uma extensa reflexão de cada elemento do filme estiveram intrinsecamente ligadas às concepções de Aristóteles, Gaston Bachelard, Friedrich Nietzsche e Umberto Eco, como principais referências. Além de outras fontes que consideramos pertinentes para a temática abordada, destacamos o foco reflexivo que traça considerações sobre a vida, as ambições humanas e aquilo que é relevante para o equilíbrio emocional e psicológico nas relações afetivas.

De um universo extremamente rico contido no filme, por isso o mais indicado ao Oscar em 2017, delimitamos alguns trechos para analisar o nível descritivo; cenário, paisagens, tempo, cores, as quais foram representadas com imagens na pesquisa. Por fim, o nível fônico cuja trilha sonora é assinada por Justin Hurwitz, desponta com um estilo épico em cada execução.

A transgressão da visão romântica convencional rompe com os paradigmas dos contos de fadas e, apesar de se utilizar de cenários que lembram a gênese desse estilo fantástico, o roteiro aponta para um final paradoxal.

Na minha cosmovisão, *La La Land* é uma terra de possibilidades, uma epifania que nos possibilita voltar à realidade e refletir sobre nossos objetivos, sonhos e a ordem de suas prioridades.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução Eudoro de Sousa. 2. ed. Imprensa Nacional Casa da Moeda. 1990. Série Universitária. Clássicos de Filosofia.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução e notas de Ana Maria Valente. 3 ed. Lisboa: Edição da Fundação Calouste Gulbenkian, 2008. [A edição utilizada foi a de R. Kassell, Aristotelis de Arte Poética Àber, Oxford 1965, reimpr. 1968].

BACHELARD, Gaston. (1957) **A Poética do Espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BAUMAN, Zygmunt. **Amor líquido**: sobre a fragilidade dos laços humanos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

BRANDEN, Nathaniel. **Lá psicologia del amor romântico**: el amor romântico en una época sin romantismo. Paidós Iberico Ediciones, 2000. (Biblioteca Nathaniel Branden).

CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. São Paulo: Cultrix/Pensamento, 1949. [Tradução Adail Ubirajara Sobral].

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo e outros textos**. Livros da Revolta, 1967

DELEUZE, Gilles. **A imagem-movimento**: cinema 1. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

D'ONOFRIO, Salvatore. **Teoria do Texto 2**: teoria da lírica e do drama. São Paulo: Ática, 1995.

ECO. Umberto (1932). **Interpretação e superinterpretação**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005. (Tópicos).

ECO, Umberto (1932). **Os limites da interpretação**. 2.ed. Tradução Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2015a. (Coleção estudos ;135).

ECO, Umberto (1932). **Obra aberta**: formas e indeterminação nas poéticas contemporâneas. Tradução Giovanni Cutolo ... [et al.].10. ed. São Paulo: Perspectiva, 2015b. (Debates; 4).

KANT, Immanuel (1724-1804). **Crítica da razão pura**. 4. ed. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes; Bragança Paulista. São Paulo: Editora Universitária, 2018. (Coleção Pensamento Humano).

MARTIN, M. **A Linguagem Cinematográfica**. Lisboa: Dinalivro, 2005.

NOGUERA, Renato. **Por que amamos**: o que os mitos e a filosofia têm a dizer sobre o amor. Rio de Janeiro: HarperCollins Brasil, 2020.

NIETZSCHE, Friedrich. **Ecce Homo**: Como alguém se torna o que é. São Paulo: Companhia de Bolso, 1995. [Tradução, notas e posfácio Paulo César de Souza.

TRAVAGLIA, Luiz Carlos. **O aspecto verbal no português**: a categoria e sua expressão. 5. ed. Uberlândia: EDUFU, 2016.

TUCHERMAN, Ieda. **Arqueologia do Discurso Amoroso**. Rio de Janeiro: MauadX, 2019.

YIN, Robert K. **Pesquisa qualitativa do início ao fim** [recurso eletrônico]. Tradução: Daniel Bueno. Porto Alegre: Penso, 2016.e-PUB.

REFERÊNCIAS EM MEIO ELETRÔNICO

CARVALHO, Isabelle. **Pra você que não entendeu porquê La La Land é tão incrível**: um filme cheio de sensibilidade e impossível de esquecer. Medium.com: 31 jan 2017. Disponível em: <https://medium.com/@isacarvalho/pra-voc%C3%AA-que-n%C3%A3o-entendeu-porqu%C3%AA-la-la-land-%C3%A9-t%C3%A3o-incr%C3%ADvel-a3e6afacc276>. Acesso em: 22 de maio de 2024.

ESTOICISMO PRÁTICO (Blog). **O que é amor fati?** Disponível em: <https://estoicismopratico.com/blog/o-que-e-amor-fati>. Acesso em: 2 de junho de 2024.

HURWITZ, Justin. **Another day of sun**. Disponível em: <https://www.vagalume.com.br/la-la-land/another-day-of-sun-traducao.html>. Acesso em: 27 de maio de 2024.

Plano Nacional de Cinema (PNC). República Portuguesa. 2020. Disponível em: <https://pnc.gov.pt/glossary/p>. Acesso em: 20 de junho de 2024.

KREUTZ, Katia. **O que é decupagem**. AIC – Academia Internacional do Cinema. 14/05/2019. Disponível em: <https://www.aicinema.com.br/o-que-e-uma-decupagem/>. Acesso em 05 de julho de 2024.

BRANCO, S. M. **Um passeio pelas estações do ano**. São Paulo: Editora Moderna, 1999. Disponível em: <https://www.fiocruz.br/biosseguranca/Bis/infantil/estacoes-ano.htm>. Acesso em 05 de julho de 2024.