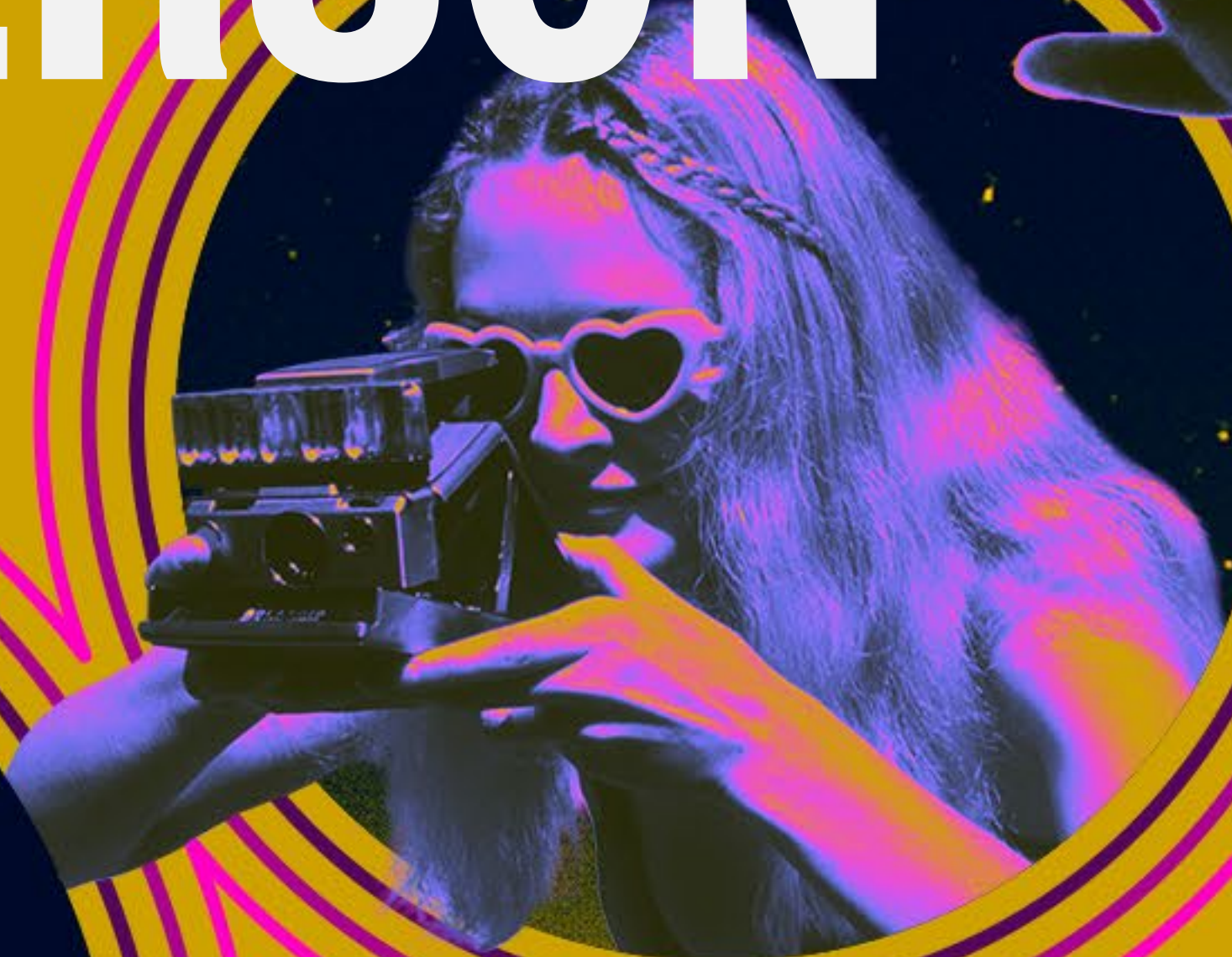


MOSTRA PAUL THOMAS ANDERSON



Sesc

MOSTRA PAUL THOMAS ANDERSON

**coordenação editorial
PAULO DOS SANTOS LIMA
PEDRO JORGE**

**produção editorial
JOSÉ DE AGUIAR
JULIO BEZERRA
MARINA PESSANHA**

2024

CLÁSSICOS CONTEMPORÂNEOS

Embora oriunda de uma construção coletiva, a relação entre a obra cinematográfica e sua autoria tem forte vínculo com quem a dirigiu, fazendo com que temas, formas de narrar, dentre outros aspectos, sejam associados a certos nomes. Com o acúmulo de experiências e realizações, diretoras e diretores compõem um imaginário que, por sua vez, configuram seu estilo de cinematografia.

No contexto estadunidense das últimas décadas, o diretor e roteirista Paul Thomas Anderson se configura como nome de destaque, capaz de imprimir traços reconhecíveis às suas produções. Desde seus primeiros filmes, dos anos 1990, até suas obras mais recentes, o cineasta tem criado exemplares daquilo que poderia se chamar de “clássicos contemporâneos”, como *Magnólia* (1999) e *Sangue negro* (*There Will Be Blood*, 2007), em torno dos quais se desenvolveram as carreiras de atores marcantes por sua versatilidade, como Daniel Day-Lewis e Philip Seymour Hoffman, frequentemente escalados pelo diretor.

A mostra *Paul Thomas Anderson* propõe um olhar aprofundado e retrospectivo para o trabalho do cineasta, incluindo não apenas longas-metragens de PTA – sigla que o diretor utiliza para se autorreferenciar –, mas também filmes que cumpriram papel decisivo para o desenvolvimento de seu estilo. Fundamentada em personagens complexos, pouco ajustados aos contextos em que estão inseridos – característica que se aprofunda por conta das trilhas sonoras, tomadas longas e enquadramentos pouco convencionais –, a obra de Anderson se distingue na medida em que parece desobedecer a padrões da indústria cinematográfica.

Com a realização desta ação, o Sesc pretende reafirmar seu compromisso em relação à formação de públicos e consequente multiplicação dos contextos de circulação das linguagens artísticas. No âmbito cinematográfico, o conhecimento acerca de referenciais que dialogam com a contemporaneidade permite que novas audiências – e, dentre elas, novas vozes do meio audiovisual – se constituam, levando adiante as instâncias de criação e fruição artísticas.

– Sesc São Paulo

A INERÊNCIA DE PAUL THOMAS ANDERSON

Paul Thomas Anderson é, entre seus colegas de geração indie, quem mais radicalmente incorporou tanto uma persona e monumentalidade típica da Hollywood do cinema espetáculo quanto um viés crítico muito a ver com as filmografias mais autorais e à margem do sistema. À exceção de Quentin Tarantino, outro amante obsessivo por cinema, nenhum outro que não Anderson fez uma releitura tão cartográfica da história do cinema e, de quebra, urdiu uma grande narrativa sobre a condição humana entre seus amores, desilusões, traumas, perdições e êxtases.

Quando este cineasta nascido em 26 de julho de 1970 surge, eruptivo, na extensa pradaria de um certo cinema americano, o independente, já estavam lá atrás no horizonte alguns artistas como Samuel Fuller, John Cassavetes (o pai referencial de todos), Monte Hellman, Robert Altman, Charles Burnett, John Waters, Melvin Van Peebles e, cronologicamente mais próximos, Jim Jarmusch, Abel Ferrara, David Lynch, John Sayles, Paul Schrader e Gus Vant Sant. A inclusão de

tantos nomes se justifica pelo que seria considerado “independente”: não apenas um modo de produção off-Hollywood, mas sobretudo uma liberdade e uma rebeldia criativa que, de certo modo, só seria possível à margem do sistema – e que poderia incluir outros nomes como Orson Welles, Joseph H. Lewis, King Vidor e John Huston. A geração indie dos anos 1990, da qual Anderson faz parte, tem em seu quadro nomes como Steve Soderbergh, Kevin Smith, Quentin Tarantino, Todd Haynes, os irmãos Joel e Ethan Coen, Richard Linklater, Hal Hartley, James Gray, Todd Solondz e Harmony Korine, entre outros. Soderbergh é especial porque o seu *Sexo, mentiras e videotape* (*Sex, Lies and Videotape*, 1989), premiado no Festival de Cannes, seria o marco inaugural desse cinema independente que, com o aporte da produtora Miramax e do Festival de Sundance, ganharia naquela década um *status* cinematográfico e midiático tal o do cinema mainstream de Hollywood.

Entre seus contemporâneos, PTA será o cineasta que mais efusivamente dialogará com o passado e com o que há de mais atual no campo do cinema e da música. *O tesouro de Sierra Madre* (*The Treasure of the Sierra Madre*, 1948), de John Huston, e a pesada energia exalada pelas locações no México e pelo espírito do protagonista feito por Humphrey Bogart estará referenciada em cada instante de *Sangue Negro*, aí com uma matéria geográfica insinuando uma mesma

maldição à da ganância do personagem personificado por Daniel Day-Lewis. Um filme em que P.T. Anderson reverencia o grande tema norte-americano da aventura empreendedora dos pioneiros, mas numa certa “humildade impetuosa” onde tudo parece remeter respeitosa e a algo que já fora feito antes ao mesmo tempo em que a monumentalidade visual e a música de Jonny Greenwood adotados pelo diretor confirmam um “novo modo” de trazer a tradição americana dos grandes temas à tela de cinema. *O Laranja mecânica* (A Clockwork Orange, 1971) de Stanley Kubrick e *Os bons companheiros* (Goodfellas, 1990) de Martin Scorsese estarão citados em *Boogie Nights: Prazer Sem Limites* (1997), filme que fala sobre o cinema pornográfico entre os anos 1970 e 1980 naquilo que mais importa a Anderson: este gênero ter perdido seu tônus cinematográfico quando migrou da película para o vídeo, ou seja, da inventividade para o consumo. Segundo longa-metragem dirigido por Anderson, é bom lembrar que *Boogie Nights* é também uma carta de intenções de um jovem cineasta. Após o longa de estreia, *Jogada de risco* (Hard Eight, 1996), em que reprocessa o neo noir com melodrama, e onde já demonstra uma precisão enorme na direção de atores, PTA deixará claro, no filme de 1997, um tema caríssimo em sua filmografia: as relações humanas.

Algo, aliás, bem recorrente nesse cinema indie que trouxe um retrato da crise existencial de uma gera-

ção jovem, a dos anos 1990, meio perdida entre referências. Daí que os cineastas que despontaram no entre o final dos anos 1980 e os 1990 tinham uma nova cinefilia, a do VHS e das locadoras. Num espectro, assim, bem mais largo que a geração da Nova Hollywood que degustava os grandes mestres da Hollywood clássica e os rebeldes na era beatnik, dos mestres do cinema japonês e, mais pontualmente, de alguns franceses da Nouvelle Vague. Por motivo temporal e também de novos modos de acesso, os diretores da década do cinema indie americano dos 1990 adicionaram à lista de referências os grandes cineastas dos anos 1970, o cinema chinês, as crises românticas dos filmes de Rohmer dos anos 1980 etc. As alusões deixaram de ser lineares para se tornarem uma teia tramada, pois a TV a cabo e as locadoras, pela variedade e fluxo, geravam uma cinefilia, digamos, mais obtusa. A tecnologia, que acaba sempre pautando algo do gesto artístico, trouxe ali sua contribuição.

E uma nova afeição: Paul Thomas Anderson não será o único, mas, após filmar em VHS o curta *The Dirk Diggler Story* em 1988 (o personagem voltaria, repaginado, claro, em *Boogie Nights*), tão logo ele envereda para a direção de videoclipes, onde vai trabalhar e se entrosar com artistas como Fiona Apple e Jonny Greenwood do Radiohead, e não à toa todos os seus filmes de cinema jamais prescindem de uma estrutura musicada (mais do que musical). *Magnólia* (1999)

é uma recriação da estrutura altmaniana adotada em *Nashville* (1975) e *Short Cuts* (1993), além de um certo tom de absurdo que perpassa toda a obra de Robert Altman e, também, tudo que ocorre desde o início deste filme de 1999 de Anderson. A chuva de sapos, espécie de Deus Ex Machina, é um momento singular onde a música sai de cena. O oposto ocorre em *Embriagado de amor* (Punch-Drunk Love, 2002), comédia romântica contaminada com clima tenso e asfixiante à semelhança de *O rei da comédia* (The King of Comedy, 1983), de Scorsese. PTA sequestra uma faixa de *Popeye* (1980), de Altman, pede para Jon Brion remixá-la sutilmente, e volta e meia a destila nas sequências românticas. Um experimento radical, e não sem motivo (mas injustamente) este seria o trabalho de PTA mais incompreendido.

A radicalidade pode ser confundida com qualidade, mas é um fato que P.T. Anderson repete um perfeccionismo tal ao de um Michael Cimino, no sentido da preparação ser bastante extensiva. O que, sem dúvida, repercute nas atuações esmeradas e, possivelmente, num trabalho visual que revela um trabalho mais detido. Não importa se o resultado fica à altura do tempo e esforço, mas esse tempo dispendido diz menos sobre um possível *marketing* do “cineasta artista” e mais sobre o que significa a realização cinematográfica – algo, sem dúvida, meio irrelevante diante a disseminação do digital. *O mestre* (The Master, 2012), drama

sobre a alienação como forma de suportar o mundo, foi rodado em 70mm. PTA traz a mais alta finesse visual ao mesmo tempo em que o personagem do mestre (Philip Seymour Hoffman) construiu um mundo perfeito. O esmero artístico não repercutiu em reconhecimento, o que tem sido, desde Abel Gance e Eric Von Stroheim, uma sina para vários ilustres do cinema.

Os filmes de PTA acabam rendendo curtos entrecos em extras, diários de bordo (as filmagens, as dúvidas, a própria performance do diretor, que aparenta ser também ele um grande ator), as músicas que servem ao filme mas também a materiais que acabam se redirecionando ao longa. A ideia de obra em processo não é plena aqui, mas os filmes deixam evidente toda uma trajetória prévia. *Trama fantasma* (Phantom Thread, 2017) é um filme psicanalítico que parece, senão autobiográfico, uma versão ficcionalizada, e infiel, claro, do próprio diretor, um perfeccionista tomado pelo amor da mãe, o que no caso de PTA seria a grande mãe chamada “Cinema”.

O ótimo texto de Alysson Oliveira para o site do SESC disserta, entre outras coisas, sobre o cinema de Paul Thomas Anderson falar sobre a história dos EUA. Uma constatação pertinente e sólida, e que pode ser também um ponto de partida para observarmos um horizonte outro, mais íntimo, pessoal e a ver com a geração dos anos 1990: os filmes de PTA parecem trazer, e em narrativas muito densas e articuladas, uma ausên-

cia de chão onde causa e efeito operam menos pela física e mais pelo abstrato da emoção – aí voltamos à música e a um certo espírito lisérgico dos anos 1970. E, sem dúvida, Paul Thomas Anderson é, entre seus colegas, o que parece mais imerso naqueles tempos. Não apenas em *Vício inerente* (Inherent Vice, 2014), em que ele pega e distende o romance de Thomas Pynchon para algo ainda mais fora do eixo, numa leitura anárquica que faz da trama noir do livro uma espécie de fluxo (a música, novamente) que emaranha a paranoia do cinema dos anos 1970 com uma melancolia infinita de drama romântico. Esta última aparece inclusive nas paisagens ensolaradas da Los Angeles que diz muito a Anderson, nascido e jamais saído dos arredores de lá. *Licorice Pizza* (2021) retoma esse plano de fundo tão intrínseco às Sessões da Tarde que a TV levou do cinema para a casa, mas numa chave de amor e esperança que parece impensável numa filmografia que tem na falta de chão de seus personagens um meio de falar sobre viver e morrer em Los Angeles – e no mundo, seus filmes mais parecem dizer.

A Mostra Paul Thomas Anderson reúne os 9 longas do diretor e mais dois filmes capitulares ao seu dom criativo – *O tesouro de Sierra Madre* (1948), de John Huston, e *De olhos bem fechados* (Eyes Wide Shut, 1999), quando PTA foi ao set de filmagem conhecer Stanley Kubrick e convidou Tom Cruise para atuar em *Magnólia*. A seleção garante uma contextualização

fundamental para se entender o cinema indie americano dos anos 1990, assim como as suas várias nuances. A escolha de Paul Thomas Anderson vem da sua postura como artista e pela singularidade de sua obra, esta entre a cinefilia e a invenção, entre a história e o presente, entre a tradição e a subversão. Estes 11 filmes nos ajudam a entender o cinema de hoje, que é o de ontem e será o de amanhã.

– os curadores,
Paulo Santos Lima e Pedro Jorge

ANOS DE FORMAÇÃO, CARREIRA & ASPECTOS DA OBRA

- 17 A HISTÓRIA SECRETA DE PAUL
THOMAS ANDERSON**
John H. Richardson
- 45 SOBRE A CARREIRA DE PAUL THOMAS
ANDERSON ATÉ O MOMENTO**
Ethan Warren
- 121 INFLUÊNCIAS**
Ethan Warren
- 165 ANDERSON E A MÚSICA:
O DOM DO SOM E DA VISÃO**
Bruno Yutaka Saito

FILMES

- 177 MAGNÓLIA (1999):
UM ATAQUE SELVAGEM À MASCULINIDADE
E À BRANQUITUDE**
Gwendolyn Audrey Foster
- 185 EMBRIAGADO DE AMOR
(PUNCH-DRUNK LOVE, 2002)**
Adrian Martin

- 189 **GRANDES E PEQUENAS PÁTRIAS**
Eugenio Renzi
- 199 **O MESTRE DE PAUL THOMAS ANDERSON**
HUMANIDADE NO CAMPO DE BATALHA
Kent Jones
- 212 **O QUE QUE HÁ, DOC?**
ACIMA DE TUDO, *VÍCIO INERENTE* (INHERENT VICE,
2014) É UM FILME DE PAUL THOMAS ANDERSON
Kent Jones

ENTREVISTA

- 218 **PAUL THOMAS ANDERSON SOBRE O
QUE TORNA UM FILME EXCELENTE**
David Remnick

FILMOGRAFIA COMENTADA

SESSÃO DE FOTOS

SOBRE OS AUTORES

CRÉDITOS

1.

**ANOS DE
FORMAÇÃO,
CARREIRA &
ASPECTOS
DA OBRA**

A HISTÓRIA SECRETA DE PAUL THOMAS ANDERSON¹

John H. Richardson

Ao recusar-se a comentar o seu passado, Paul Thomas Anderson, o realizador mais singular da América, tornou-se uma esfinge, um homem que conhecemos através dos filmes que cria. Esta é a história de como ele chegou até aqui.

No coração de San Fernando Valley, num pequeno escritório de blocos de concreto que costumava ser um quarto de motel, Carole Stevens está cercada por recordações de seus ex-alunos. Há uma foto publicitária do último disco de Robin Thicke, um recorte de Toi Cook jogando no Super

1. Publicado originalmente na revista *Esquire* em 22 de setembro de 2008. Disponível *online* em: <https://www.esquire.com/news-politics/a4973/paul-thomas-anderson-1008/> Tradução de Ana Moraes.

Bowl. Ela está orgulhosa de que tantos deles tenham comparecido a uma cerimônia recente em homenagem ao tão querido fundador da escola. E ela sorri de verdadeira felicidade ao se lembrar do adolescente que sempre usou o moletom da Cushman Academy, mesmo sendo contra as regras. Quando o diretor passava, ela o fazia entrar no banheiro e se esconder. Então ele virava a camisa do avesso e fugia. Ele sempre foi assim, patinando à beira dos problemas, um encantador e um malandro, sempre transformando outras pessoas em seus cúmplices. Seu melhor amigo era um garoto chamado Shane Conrad, e eles sempre foram meio brutos, como ladrões, planejando uma aventura misteriosa após a outra. Ele era popular entre as meninas e brilhante na sala de aula, mas sempre tinha outros objetivos em mente. E sempre dizia: “Senhorita Stevens, serei um diretor famoso. Vou ganhar o Oscar”. Pois ele cresceu e se tornou Paul Thomas Anderson, o aclamado diretor de *Jogada de risco* (Hard Eight, 1996), *Boogie Nights* (1997), *Magnólia* (1999), *Embrigado de amor* (Punch-Drunk Love, 2002) e *Sangue negro* (There Will Be Blood, 2007). É encantador pensar sobre o assunto, quase um conto de fadas.

Mas então, como que de repente, Stevens se cala, um tanto confusa e até um pouco triste. Embora Anderson seja um dos cineastas mais autobiográficos de sua geração, inspirando-se fortemente em

sua infância em San Fernando Valley, a maioria das histórias sobre ele oferece alguma variação de “muito pouco se sabe sobre seus primeiros anos” ou “pouco se sabe sobre a infância de Paul”. Ele parou de conversar com a maioria de seus amigos daqueles anos, e nenhum deles pode dizer se ele simplesmente seguiu em frente naturalmente ou rompeu com seu passado por algum motivo secreto.

“Quando ele fez *Magnólia*”, diz Stevens, “mandei uma mensagem através de alguém que trabalhava com ele para dizer a Paul que seria ótimo se ele pudesse voltar para uma visita. E essa foi a resposta: ‘Paul não volta para trás’.”

Ela faz uma pausa por um momento. “Isso não é estranho?”

Em todos os filmes de Anderson, as pessoas tentam se reinventar com novas identidades. Um personagem se inspira em um jogador, outro se torna uma estrela pornô, outro inventa um esquema maluco para escapar de sua vida sufocante por meio de compras em massa de pudim. Este é um tema que Hollywood geralmente trata com o cinismo sombrio de *A malvada* (*All About Eve*, 1950), de Joseph L. Mankiewicz, e *Desafio à corrupção* (*The Hustler*, 1961), de Robert Rossen, ou com o brilho espumoso de *Golpe de mestre* (*The Sting*, 1973), de George Roy Hill, e *Onze homens e um segredo* (*Ocean’s Eleven*, 1960), de Lewis Milestone, mas o que há de bonito em Anderson é que ele leva

tudo isso para o lado pessoal. Há uma ternura na maneira como ele trata seus golpistas, malandros e sonhadores solitários, amor na maneira como ele acomoda suas transformações fervorosas. Para ele, eles não são malucos do tipo Ratsko Rizzo²; eles são mais amigos ou familiares, pessoas a quem ele quer dar um pouco de esperança ou talvez um tapa na cara para recuperá-los. Até mesmo acertá-los com uma chuva de sapos, se for necessário. Há uma razão para isso e, curiosamente, é uma razão pela qual ele se esforçou muito para manter escondida – a história de sua peculiar infância em Hollywood e sua própria luta feroz pela transformação.

A história começa em Cleveland, no início dos anos 1960, quando uma estação de TV local comprou um grande pacote de filmes de terror terríveis e contratou um brincalhão nato chamado Ernie Anderson para ser o apresentador. Tratando o assunto com a seriedade que merecia, ele se autodenominou Ghoulardi e vestiu um jaleco com uma barba Van Dyke³ falsa e óculos de aros de chifre, lançando frases de efeito como “fique doente, facas” (stay sick, knives), “fique azul (turn blue),” e “ova deh.” Ele gostava de tocar *Papa-Oom-Mow-Mow* sob um clipe de um velho caipira mastigando seu jantar. “Ele simplesmente fazia coisas

2. Personagem vivido por Dustin Hoffman em *Perdidos na noite* (Midnight Cowboy, 1969), de John Schlesinger [N.T.].

3. A barba Van Dyke é um estilo de barba que recebeu este nome por causa do pintor flamengo do século XVII Anthony Van Dyck [N.T.].

malucas”, lembra Tim Conway, que trabalhou com Anderson em Cleveland antes de seguir para Hollywood. “Ele aparecia na tela e dizia: ‘Esta é a trama mais idiota que já vi. Você sabe quem é o assassino!’”

Certa vez, Ernie andou de moto pelo estúdio. Ele gostava de jogar fogos de artifício por aí. Noutra, ele enfiou um foguete em um sapo morto e explodiu-o diante das câmeras.

Quando seguiu Conway até Los Angeles, Ernie fez fortuna como dublador, narrando milhares de comerciais e apresentando programas como *The Love Boat* em um barítono elegante e engraçado. Ele se tornou a voz oficial da ABC e comprou uma casa grande em San Fernando Valley, instalou um bar de carvalho completo e passou os longos dias ensolarados com amigos como Conway, Harvey Korman e Robert Ridgely – todos comediantes com um talento para o humor distorcido. Conway teve participações regulares em *Laugh-In* e *The Carol Burnett Show*, Korman apareceu em *Alta ansiedade* (*High Anxiety*, 1977) e *Banzé no Oeste* (*Blazing Saddles*, 1974), ambos de Mel Brooks, e Ridgely atuou em *Get Smart* e *Kung Fu*. Nenhum deles levava o *show business* muito a sério e todos gostavam de beber e se divertir. Conway diz que vê um pouco de Ernie no personagem do diretor pornô vivido por Burt Reynolds em *Boogie Nights*. Aquele comportamento? Aquela personalidade? Aquele cara despreocupado e boa praça? Ernie era assim.

Paul estava sempre um pouco atrás, ofuscado por seus muitos irmãos mais velhos, adorando seu pai e tentando encontrar um caminho para seu círculo mais íntimo. Durante os primeiros onze anos de sua vida, ele frequentou uma escola particular de elite chamada Buckley, situada como uma joia entre as mansões e os jacarandás do bairro Sherman Oaks, ao sul do bulevar. Ele andava com um grupo de garotos ricos que incluía o filho de um urologista chamado Steve Garrett, o filho de um advogado do entretenimento chamado Alain Kalcheim, e Shane Conrad, filho do ator Robert Conrad. Embora todos comentem sobre sua doçura natural, eles também dizem que ele tinha um toque agudo e irrequieto. Nas palavras de Conway: “Ele era um pouco nervoso quando jovem.”

É como Conrad se lembra: “Ele tinha uma boca maldita e era um merdinha magrelo. Ele era um daqueles caras malucos, maníacos e super-hiper que simplesmente falavam mal de qualquer um. Se você conseguisse pegá-lo, poderia bater nele, mas era difícil pegá-lo.”

Uma vez, jogando tênis, Paul ficou tão bravo que jogou a raquete em Conrad. Noutra, ele deu uma cotovelada no rosto do irmão mais velho de Conrad. “E meu irmão tinha 1,87 de altura. Eu pensei, ‘Cara, não há nada que eu possa fazer por você, meu irmão vai te dar uma surra.’”

Por volta da sexta série, ele deixou Buckley por breves passagens em mais algumas escolas particulares de elite, John Thomas Dye e Campbell Hall. Embora reze a lenda de que ele foi expulso por brigar, Buckley não comenta sobre o assunto e Conrad não se lembra de nenhum incidente específico. “Era um estabelecimento de paletó e gravata, e Paul realmente não se encaixava nesse molde”, diz ele.

Parte do problema parece ter sido a hipoglicemia. “Ele estava sempre tentando equilibrar o açúcar e não agir como um louco”, diz Conrad. Outra parte foi crescer com três irmãs, além de outra irmã e quatro irmãos da primeira esposa de Ernie. “Sempre que você pega o único garoto e o cerca de três mulheres, ele vai presumir que o favoritismo é das mulheres”, diz Conway. Outra parte era sua mãe, Edwina, que não era nem despreocupada nem boa praça. Embora seus amigos evitem esse assunto, há um toque dela na pequena e feia cena de *Boogie Nights*, quando o personagem interpretado por Mark Wahlberg vai para casa e encontra sua mãe carrancuda em uma poltrona. Na faixa comentada pelo diretor, Anderson diz que gostaria que a cena durasse meia hora a mais – meia hora! – porque ela “vinha de um lugar pessoal”, e ele estava cego demais pela emoção para fazer seu melhor trabalho como contador de histórias. “Talvez tenha sido muito fácil pensar que ela estivesse maluca – porque de fato ela estava maluca. Mas por que ela estava maluca?”

Então Ernie deu-lhe uma das primeiras câmeras de vídeo do mercado, uma velha e quadradona Betamax. Ele tinha cerca de doze anos, recém-saído de seu rompimento com Buckley, necessitando profundamente de uma força estabilizadora – e, o que é revelador, seus filmes iniciais eram todos vinhetas de Ernie e seu bando de amigos do *show business* fazendo coisas bobas. Certa vez, eles fizeram um concurso para ver quem conseguia fazer a melhor torta, mas as tortas eram tão horríveis que acabaram trazendo o pônei Shetland da família para julgar o concurso. Enquanto o pônei cheirava uma torta e depois outra e finalmente fazia sua escolha, eles riam e riam – e Paul gravou tudo em vídeo.

Outra vez, um dos cães da família engoliu uma laranja inteira e Ernie ficou de sentinela até que ela finalizasse o seu caminho. Paul achou hilário e filmou tudo.

Outra vez, em uma viagem a São Francisco, ele fez seu pai se vestir de vagabundo e vagar pelas ruas de Haight-Ashbury encenando vinhetas com os *hippies*.

Desde o início, diz Conway, ele parecia ter uma noção inata de como a câmera se relacionava com as pessoas e de como usar imagens para contar uma história. “Mesmo que fossem apenas imagens nossas jogando vôlei ou nadando, ele tinha um jeito de editar com os olhos.” E uma vez que ele colocava uma ideia na cabeça, era quase impossível desalojá-la. “Ele estava sempre tirando fotos nossas e sempre nos irritando”, diz Conway. “Dizíamos pra ele cair fora.”

Então, eles se viravam e ele continuava lá, com sua Betamax no ombro, documentando outro momento.

Até agora temos: sapos, figuras paternas, fogos de artifício, famílias, um monte de facas doentias, muitas paródias de filmes e uma cena prolongada que é ao mesmo tempo agonizante e engraçada – todos motivos que apareceriam nos futuros filmes de Anderson, evidências de sua notável capacidade de transformar os fragmentos de sua vida real em um todo artístico. O elemento unificador talvez seja sua incomum capacidade de agressão, que logo transformou sua câmera em algo quase como uma arma. “O que fizemos, em vez de usar drogas, estávamos tentando foder com as pessoas e filmar”, lembra Conrad. “Uma noite, Paul e Alain embrulharam a minha casa com papel higiênico e filmaram, então meu irmão e eu pegamos pistolas d’água de alta potência, atacamos suas casas e filmamos tudo. Lembro que a câmera estava em cima de mim, presa com fita adesiva. Fazíamos coisas assim todo fim de semana.” Era a versão do cinema de guerrilha de um *hooligan* adolescente, a versão das corridas de arrancada de um pirralho do *showbiz*, e eles acabaram ficando tão fora de controle – seu lema era qualquer coisa por um *take* – que o pai de Steve Garrett lhes deu um ultimato. “Todos vocês devem ficar longe de casa”, disse ele. “Especialmente Paul.”

Os pais de Anderson chegaram à mesma conclusão, mandando-o atravessar o país para passar a

décima série como aluno interno em outra escola preparatória de elite, a Cushing Academy. “Acho que isso desempenhou um papel importante na vida de Paul”, diz Conway. ‘Ele estava separado deste homem que ele amava tanto, e isso não lhe agradava.’ Um ano depois, ele voltou para casa e se juntou a Conrad na Montclair Prep. Diferentemente de Buckley, John Thomas Dye, Campbell Hall e Cushing, Montclair estava alojado em um antigo motel no meio das lanchonetes de tacos e oficinas mecânicas do centro de San Fernando Valley. Mas finalmente Anderson começou a prosperar, e Carole Stevens se lembra dele como um estudante popular e estrela da sala de aula que passava por seu escritório todos os dias com um brilho nos olhos. “Senhorita Stevens”, ele dizia, “você já foi *stripper*?”

Ele se virava para Conrad e dizia: “Aposto que a Srta. Stevens era gostosa”.

Então ele tentaria convencê-la a deixá-lo sair da aula para que ele pudesse realizar alguma tarefa misteriosa. Ele adotou a mesma abordagem de sedução e fuga com Joyce Sachs, a mulher que lhe ensinou computação avançada durante seu último ano. “Eu tinha duas regras”, lembra ela. “Você tinha que estar lá todos os dias e entregar seu trabalho. Mas Paul não era um seguidor de regras. Chegou ao ponto em que eu disse: ‘Você não pode mais vir para a aula, porque você não vem, e se você vier, você chega atrasado, e desanima os outros alunos verem esse aluno realmente

talentoso que não precisa trabalhar’.” Mas ele sempre foi muito agradável e parecia uma pessoa decente. Por isso, ela nunca sabia exatamente o que fazer com ele. Ele tinha um jeito de sorrir. Você nunca sabia se ele estava rindo com você ou de alguma coisa particular que você nunca poderia compartilhar. Era um sorriso secreto, um “sorriso de Mona Lisa”, o mesmo sorriso que ele sempre dava a Stevens quando tentava convencê-la de que o ensino médio não era lugar para um cara como ele.

Ocasionalmente, ele os provocava com um vislumbre. Foi o que aconteceu no verão de 1988, por exemplo, quando *Fuga à meia-noite* (Midnight Run, 1988), de Martin Brest, foi lançado. Era uma comédia de ação bastante estereotipada, e Brest não estava nem perto do panteão dos grandes diretores de Anderson, mas uma coisa chamou sua atenção: um ator pouco conhecido chamado Philip Baker Hall. Em quatro breves cenas, Hall interpreta um *consigliere* de Las Vegas que continua tentando convencer seu padrinho a não bater nas pessoas. Seu nome era Sidney. “Não acho que você deveria fazer isso”, diz ele em uma cena. Em outra, ele usa a dicção curiosamente formal que parece ter atingido Anderson no lugar onde ele vibra ao ritmo de David Mamet: “Devo aconselhá-lo contra tais atos.”

Pouco tempo depois, Anderson entrou no escritório de Stevens e entregou-lhe um pedaço de papel. “Este será meu próximo filme”, disse ele.

Havia uma palavra rabiscada no papel: Sydney. Então ele voltou a tentar encantá-la e mistificá-la para que lhe desse total controle criativo em sua vida escolar: “Você não entende, Srta. Stevens. Você precisa me dar permissão para sair do campus. Eu tenho que ir.” Mas ele nunca contava a ela o que estava exatamente tramando. Stevens conversava com a mãe de Conrad e ela sempre perguntava: “O que eles estão fazendo?” Às vezes ela o fazia explicar tamanha urgência ao diretor da escola, e noutras ela simplesmente o deixava fazer o que queria. “Ele venciu pelo cansaço”, ela ri.

O que ele estava fazendo? Usando seus irmãos, Conrad e Steve Garrett, e seu faz-tudo Fernando como estrelas, dublês e equipe, ele fez uma paródia de filmes de gangues chamada *Ranger: The Man, The Myth*. Era sobre um grupo da vida real de *gangsters* brancos de classe média que se autodenominavam Lutadores pela Liberdade. Ele fez uma paródia de *Miami Vice* chamada *Brock Landers* (o nome que ele daria mais tarde ao personagem do detetive pornô de Mark Wahlberg em *Boogie Nights*), com Conrad e seu irmão interpretando detetives cafonas que jorram diálogos duros como “Eu sou a lei” e “Ele era um policial, um policial muito bom.” Ele fez uma paródia de *Exterminador do futuro* (The Terminator, 1984), de James Cameron, chamada *The Legend of Garth*, sobre um astronauta que viaja para o futuro para lutar contra um robô gigante, dublado no estilo de *O que há, tigresa?* (What’s Up, Tiger Lily?,

1966), de Woody Allen. Ele fez uma cópia do detetive particular *noir* chamado Earl Flick, o que deu a Conrad a chance de bancar o detetive e dirigir o velho Studebaker de Ernie, embora ele tivesse apenas dezesseis anos e não tivesse carteira de motorista – qualquer coisa por um *take*. Recrutando um novo amigo chamado Michael Stein – outro garoto do ensino médio de Encino, louco por cinema – ele fez um falso documentário chamado *The Spastic Olympics*, que se concentrava em eventos bobos, como um concurso para ver quem conseguia comer mais Rice Krispies. Após a refeição culminante, Anderson correu pelo trânsito no Ventura Boulevard sem camisa, coberto de Rice Krispies – qualquer coisa por um *take*. Ele fez um filme chamado *Young Buns*, que adicionou tons pornográficos a *Os jovens pistoleiros* (*Young Guns*, 1988), de Christopher Cain. Ele fez um curta chamado *The Big Shit*, sobre um cara que não conseguia encontrar um banheiro na Avenida La Brea. Ele fez outro chamado *Thief*, que era sobre um cara arrumando sua pasta para o trabalho – só que ele a carrega com armas. Então ele vai roubar uma loja de bebidas e volta e encontra seu apartamento vazio – ele foi roubado!

Quando não estavam filmando, eles entravam furtivamente em vários estúdios de Hollywood. O estúdio CBS Radford ficava bem no quintal de Anderson, e ele descobriu todas as maneiras possíveis de contornar o portão. Além disso, ele lia a *Variety* e a *Hollywood*

Reporter todos os dias, não apenas os artigos, mas também os gráficos de produção. Ou seja, ele conhecia todos os filmes em produção e quais nomes citar. Além disso, ele era amigo de Jody Guber, e ela o apresentou ao seu pai, que era produtor, que, por sua vez, o apresentou a Joel Schumacher, o diretor de *Os garotos perdidos* (The Lost Boys 1987), o que facilitou sua entrada na Warner Bros. “Paul sempre soube como chegar até esses caras”, diz Conrad. “Entrávamos direto no estúdio e observávamos esses caras filmando. Achávamos que era normal.”

Quando não estavam fazendo filmes, eles os assistiam. Depois de quebrar seu Cherokee na Mulholland Drive, Anderson ia de bicicleta até a locadora de vídeo em Vineland e Ventura e alugava dois filmes por dia. Depois ia de bicicleta até o Cineplex Odeon e veria mais alguns. Ele comprou um leitor de disco laser para poder assistir também aos comentários dos diretores. Ele amava Stanley Kubrick, odiava coisas fofas como *Dirty Dancing* (1987), de Emile Ardolino, amava os dois Robert Downeys, odiava filmes de ação idiotas, amava *Unidos pelo sangue* (The Indian Runner, 1991), de Sean Penn, e forçou Conrad a ir vê-lo porque era estrelado por Viggo Mortensen, tinha lançamento limitado e deveria ser visto.

Depois, passavam um tempo no Du-par's da Ventura Boulevard, e conspiravam sobre o próximo projeto. Conrad morava perto de um conjunto habi-

tacional sofisticado construído na antiga propriedade de Clark Gable, então eles costumavam viajar até lá em busca de locações. Eles assombravam o rio L.A., revestido de cimento, em busca de vistas dramáticas do deserto urbano. Anderson levava sua câmera de vídeo para todos os lugares, alinhando as tomadas. No final do dia, eles voltavam para a casa de Anderson. “Eram Tim Conway, Bob Ridgely e todos aqueles caras”, lembra Conrad, e Ernie olhava para o longo bar de carvalho e perguntava: “No que vocês se meteram hoje?”

Perto do final de seu último ano, Anderson deu outra olhada em Joyce Sachs. Ela era responsável por um programa de honras em que alunos do último ano com bom nível acadêmico podiam criar seu próprio curso de estudos, e um dia ele se aproximou dela, colocou o braço em sua volta e perguntou: “Como vai minha professora de inglês favorita?” Ela riu porque isso obviamente não era verdade, e então ele disse que queria fazer um projeto honorário. “Eu disse: ‘Isso é interessante, o que você quer fazer?’ Ele disse: ‘A indústria pornográfica do Vale’.”

Naquela época, ele ligou para Michael Stein. “Haverá uma reunião de produção no meu quarto”, disse ele. “Venha aqui.”

Seu quarto estava sempre uma bagunça, mas era grande e abastecido com um antigo Macintosh, um reprodutor de disco laser, dois videocassetes para

edição de vídeo e um pôster com todos os vencedores de Melhor Filme desde 1927. “Estou pensando, Uau, tenho os Miami Dolphins na minha parede”, diz Stein.

Então Anderson contou-lhe sua ideia: “John Holmes”.

Já naquele momento, Anderson tinha o pacote completo. Era assim que ele gostava de fazer as coisas, montando o grande plano em segredo e divulgando-o a todos na forma final. A referência era *Exhausted* (1981), de Julia St. Vincent, um documentário adorável sobre Holmes, cheio de pores do sol cafonas, chutes de caratê e trocadilhos terríveis sobre como Holmes era uma “grande” estrela – e também um número surpreendente de cenas que apareceriam quase que literalmente em *Boogie Nights*, como uma entrevista em que Holmes insistiu que deveria bloquear suas próprias cenas de sexo e uma cena de ação portentosa em que ele diz: “Vou ser legal e vou perguntar mais uma vez – Onde está Ringo?” O nome do novo projeto seria *The Dirk Diggler Story*, e Stein interpretaria Dirk.

Stein adorou a ideia. Ele escolheu um terno barato, um colete jeans e a cueca perfeita de pele de leopardo. Um dia ele trouxe algumas imagens de um amigo chamado Eddie Dalcour, um fisiculturista profissional que parecia um super-herói de desenho animado e soava como Mike Tyson. Anderson disse: “Oh, meu Deus, esse cara é uma aberração. Ele é tão bom.” Ele o escalou como Reed Rothchild, o papel

que John C. Reilly interpretaria em *Boogie Nights*. Anderson também era fascinado pelo pai de Stein, que dava festas de *swing* com uma “amiga” que pintava pinturas realmente horríveis, como as que Dirk Diggler mostra durante a turnê de seu novo apartamento em *Boogie Nights*.

Dirk Diggler tornou-se a sua obsessão, o seu segredo máximo, o centro de todas as conversas. Eles conversaram sobre isso sem parar. Dirk fazia isso, Dirk fazia aquilo. Dirk cresceu em Minnesota. Isso é a cara do Dirk.

A primeira coisa que você ouve é a voz madura do locutor de Ernie Anderson em uma tela preta, zombando de toda a sua carreira para o benefício de seu filho: “Ele nasceu Steven Samuel Adams em 15 de abril de 1961. Seu pai era um trabalhador da construção civil, sua mãe era dona de uma boutique popular.” Então você está em um motel decadente e uma equipe de filmagem está se preparando para uma filmagem, e há conversas cruzadas e diálogos sobrepostos suficientes para satisfazer o fã mais fanático de Robert Altman. “Quero ter certeza de que Dirk está protegido... o plano principal... estamos vendo uma sombra bem ali no seio direito dela.”

Conrad bate na porta do banheiro. “Cinco minutos, Dirk.”

Em seguida, eles filmam Stein interpretando Diggler enquanto Diggler interpreta um médico louco

por sexo, criando uma tempestade de papelão em pelo menos dois níveis. “Você não se comportou”, ele diz a sua colega. “Comportamento sexual inadequado requer modificação.”

Ele bate na cama com um chicote. “Eu quero que você – qual é a linha?”

O supervisor de roteiro grita: “Quero que você dê uma olhada neste pedaço de carne”.

Corta para Ridgely em uma filmagem solene da entrevista simulada: “Dirk foi o melhor ator com quem já trabalhei.”

Eles filmaram a maior parte do projeto em um motel nos arredores da Universal Studios, usando uma câmera de vídeo e uma *steadycam* que Ernie havia contribuído para a produção. Anderson trabalhava a partir de uma lista de tomadas e sempre sabia exatamente o que fazer a seguir. Sua observação principal para os atores foi que ele queria que isso fosse feito muito a sério, porque os personagens levavam seu trabalho muito a sério. E, no entanto, *The Dirk Diggler Story* é bem maduro, sofisticado demais para um jovem de dezessete anos, uma paródia selvagem, mas afetuosa, do mundo do entretenimento no qual ele queria entrar: Dirk foi descoberto em uma barraca de falafel. Seus filmes incluíram *Dr. Strangesex* e *Thunderbones*. Candy Cane ganhou o Orgasm Award por seu trabalho em *Swedish Fly Girls*. Ridgely age como um produtor meio diva (“Minha massagista está esperando!”), e

o cinegrafista critica suas ideias (“Não vai funcionar, Jack, a luz está no espelho”). Então Dirk começa a usar drogas e faz birra: “Não me diga o que o público quer, Jack! Eles me querem! Eles não querem enredo, não querem diálogo, eles me querem, Dirk Diggler!” Ele tenta seguir carreira musical, e o vemos no estúdio cantando a mesma música ridícula que cantará dez anos depois em *Boogie Nights*, “You Got the Touch”. Seus diálogos idiotas com o engenheiro de gravação também são quase idênticos. “Eu sei, poderíamos acelerar um pouco – como algumas oitavas.” Ele também faz um show policial chamado *Angels Live in My Town*, descendo escadas correndo e dando chutes de caratê ao som de uma guitarra exagerada. Uma grande diferença é o tratamento jocoso do período gay de Dirk, que inclui banheiras de hidromassagem e capacetes e frases como “Eu queria saber se você vai precisar de mais trabalho na tubulação?” Outra é o final, que é ao mesmo tempo mais sombrio e jocoso: Dirk vai ao banheiro para “se preparar” para seu grande retorno e, enquanto ele toma uma overdose fora do palco, segurando sua cueca de pele de leopardo na mão, a câmera dá um *zoom* e gira ao redor da equipe de produção em uma longa e delirante tomada enquanto Ridgely os conduz em oração. “Então, querido Senhor, peço-lhe, por favor, ajude-nos – mantenha-nos longe do grande, grande crime da ejaculação precoce. Precisamos de uma dose, Senhor.” Depois, há uma sequência de crédi-

tos com *The Way We Were* reproduzindo cenas em câmera lenta de Dirk em seus óculos escuros, Dirk cantando no estúdio, Dirk brincando sem camisa no parque com seu amante gay - e, finalmente, uma cartela de fundo preto que diz: TUDO QUE EU QUIS FOI UM VETTE LEGAL DE 1978 E UMA CASA NO CAMPO.
– DIRK DIGGLER

Isso foi em 1989, ano em que Anderson se formou na Montclair Prep. Abaixo da foto do anuário da escola, ele tinha a coleção usual de citações irônicas - o refrão de *Staying Alive*, uma piada de Woody Allen, e algumas linhas da sátira perturbada de negócios de Robert Downey Sr. dos anos 1960, *Putney Swope*. Mas talvez ele tenha sido o único garoto na América a também citar seu próprio personagem fictício: “Tudo que eu sempre quis foi um Vette legal de 1978 e uma casa no campo. – Dirk Diggler”

Nos dois anos seguintes, Anderson circulou pelo *show business*, trabalhando como assistente de produção e tentando entrar no cinema. Ele fez um anúncio de TV para uma empresa de roupas de *hip-hop* chamada Freshjive, escrevendo pequenos cenários sobre *gangsters* - quase um filme em miniatura. Ele conseguiu mais alguns empregos de produção: Peter Guber o colocou na equipe de um *game show* chamado *The Quiz Kids Challenge*, e Robert Conrad o nomeou assistente de produção em um filme de TV chamado *Sworn to Vengeance*. Ele se mudou para um aparta-

mento em Santa Monica com sua namorada do colégio, Wendy Weidman. Ele trabalhou em roteiros, incluindo um sobre um programa de perguntas e respostas para crianças. Ele fez uma famosa e breve tentativa na escola de cinema da New York University, desistindo depois de dois dias porque um professor criticou *Exterminador do futuro 2* (Terminator 2, 1991), de James Cameron, e outro lhe deu um C por uma amostra em prosa, que, na verdade, havia sido escrita por David Mamet. Ele também fez tudo o que pôde para colocar *The Dirk Diggler Story* nas mãos certas, apressando-se com uma implacabilidade que teria feito o próprio Dirk parecer um aposentado. Uma noite, Shane Conrad conseguiu ingressos para a estreia de um filme de Phil Joanou chamado *Desejos* (*Final Analysis*, 1992) e “Paul disse, ‘Tenho que conhecer Phil Joanou’.” Eles brigaram porque Conrad queria levar sua namorada, mas Anderson conseguiu. Após a sessão, perseguiu Phil Joanou e acabou conversando com ele por quarenta e cinco minutos. Outra vez, quando Conrad tinha ingressos para a estreia de *The Commitments* (1991), Anderson entrou no modo *Terminator*: “Preciso encontrar Alan Parker.” Então eles foram à estreia e Anderson encontrou Alan Parker. “Ele entregou uma fita de vídeo para ele e disse: ‘Você tem que assistir. Minhas informações de contato estão na fita’”, lembra Conrad. “E Alan Parker estava quase assustado – ele é um verdadeiro cavalheiro inglês.

Mas algumas semanas depois, Paul me ligou e disse, ‘Cara, Alan Parker me ligou’.”

O episódio também impressionou Parker, embora em sua versão – contada por e-mail de Londres – tenha acontecido em um estacionamento após um evento na escola de cinema da USC: “Quando me afastei, pude ver no meu espelho, um jovem me perseguindo, agitando uma fita de vídeo. Ele correu ao lado, batendo na janela. Eu parei, baixei a janela e ele jogou a fita de vídeo pela janela dizendo que tinha feito um curta-metragem e que realmente queria que eu o visse. O curta era *The Dirk Diggler Story*, que eu vi e achei brilhante.”

Então Anderson conseguiu outro trabalho como PA em um filme da PBS sobre um professor de inglês que foi acusado de racismo por seus alunos. A estrela era Philip Baker Hall, o homem que interpretou Sidney em *Fuga à meia-noite*. “Ele parecia ter dezesseis anos”, lembra Hall. Mas Anderson disse que adorou sua atuação em *A honra secreta* (*Secret Honor*, 1984), de Robert Altman – um filme que poucos humanos tinham visto – e perguntou-lhe como foi trabalhar com um diretor tão inovador e corajoso.

Então eles começaram a conversar. Anderson lhe trazia café e eles fumavam e conversavam. E um dia Hall perguntou-lhe o que ele queria fazer da vida. “Escrever filmes”, Anderson disse a ele. “Aliás, escrevi um minidrama de vinte e oito minutos e há uma boa parte nele para você. Se estiver interessado, talvez

eu possa pegar emprestado algum equipamento e possamos filmá-lo.”

Pouco tempo depois, Hall recebeu um roteiro chamado *Cigarettes and Coffee*. O enredo principal era sobre um jovem jogador que pensa que sua esposa está tendo um caso, então ele vai até um jogador mais velho e pede conselhos. Tinha algumas reviravoltas inteligentes e cruzamentos fortuitos semelhantes à abertura de *Magnólia*, conectando várias histórias por meio de uma nota de vinte dólares. Mas o mais impressionante era a escrita. Não era apenas bom, diz Hall, era deslumbrante. O garotinho desengonçado que trazia seu café havia escrito algo incrível. “Eu me perguntava: quem foi o primeiro ator no século XVII a ver um roteiro de Shakespeare, e se ele sabia o que estava lendo. Eu certamente sabia o que tinha em mãos.”

Foi aí que tudo se juntou, todo o talento e confiança e agitação e agressão e conexões acumuladas e pura e desavergonhada fome pela transformação mágica dos filmes. Conrad tinha alguns contatos na Panavision, então Anderson perguntou se ele poderia emprestar uma câmera Panaflex por um fim de semana – um aluguel de US\$ 6 mil para civis. O amigo de Conrad disse que poderia pegá-lo emprestado se o devolvesse na segunda-feira de manhã. “Lembro-me de ir à Kodak com Paul para comprar o filme”, diz Conrad. “Ele pesquisou exatamente que tipo de tungstênio queria.” Em seguida, ele recorreu à sua rede para preencher o

elenco com mais atores profissionais – Miguel Ferrer (*Twin Peaks*), Scott Coffey (*Curtindo a vida adoidado*), Kirk Baltz (*Cães de aluguel*). A lenda é que ele financiou as filmagens com sua mensalidade da NYU, mas Conrad diz que Ernie investiu alguns milhares e ele algumas centenas e que conseguiram mais dinheiro de Wendy Weidman. Eles entraram no estacionamento da Disney para pedir uma doação à mãe de um dos caras do Freshjive⁴, e ela lhes deu um cheque de US\$ 500 na hora. Conrad cuidou do dinheiro. “Não tenho certeza se Paul tinha uma conta corrente, então eu estava assinando cheques para despesas de produção do filme.” O pai de um dos amigos de Conrad ajudou a organizar uma estadia em Las Vegas para que pudessem passar um dia filmando na Strip. Anderson contratou um cinegrafista profissional e alugou um carrinho Fisher, e Conrad encontrou um operador de câmera, e eles colocaram todo o equipamento na traseira de seu Bronco e foram até o restaurante barato que Weidman alugara em Gorman Pass.

As coisas estavam um pouco caóticas no início, diz Hall. A equipe nunca havia trabalhado junta antes, não havia um produtor ou diretor de fotografia forte comandando o *show* e Anderson ainda tinha muito que aprender sobre como trabalhar com atores reais. “Miguel e eu não tínhamos certeza de onde estávamos

4. Freshjive é uma influente marca de streetwear de Los Angeles fundada em 1989 por Rick Klotz [N.T.].

ou como tínhamos chegamos ali. Conversamos algumas vezes, não exatamente, quem é esse garoto?, mas não tínhamos certeza do que estava acontecendo.”

Anderson tinha cerca de vinte e três anos, ainda muito jovem para ser diretor. Mas ele era assertivo no que mais importava. Ele tinha uma visão muito clara de seus personagens. Ele sabia o que queria de uma cena. Ele entendia todos os detalhes técnicos. Ele sabia o que esperar de cada membro da equipe, sabia até o suficiente para desafiar seus conhecimentos. Ele nem precisou fazer muitas tomadas. “Ele parecia ter um conhecimento quase instintivo sobre esse tipo de coisa”, diz Hall. E ele tinha uma intensidade de laser com os atores. “Muitos diretores filmam do monitor, ou mesmo de outra sala. Ele chegava o mais próximo possível, fora do alcance da câmera. Às vezes, a apenas alguma centímetros de distância. No início, achei um pouco perturbador, ele estar sempre ali, com tanta intensidade, mas se isso não te enerva, provavelmente dá um toque extra à sua performance.”

Ele também sabia lutar pelo que queria. O empréstimo de fim de semana da Panavision se estendeu por três semanas, e ele acabou demitindo seu diretor de fotografia profissional e contratando um novo – ainda seguindo seu lema adolescente, qualquer coisa por um *take*.

Naquele ano, John Cooper estava contratando curtas-metragens para o Festival de Cinema de

Sundance. Ele se lembra de Anderson aparecendo em Nova York com *Cigarettes and Coffee*, parecendo ter doze anos. Mas o filme foi lindamente rodado e o diálogo tinha uma sutileza e uma tensão que o lembravam de David Mamet. “Eu normalmente fazia anotações e voltava para o meu escritório”, diz Cooper. “Aquele eu peguei na hora. Lembro-me de não querer que outra pessoa o pegasse.”

No verão seguinte, Anderson voltou ao laboratório de cineastas de Sundance para trabalhar em seu primeiro longa. Embora estivesse começando a evitar entrevistas e deixando para trás velhos amigos como Stein e Conrad – o que deixou muitos deles magoados e perplexos – ele foi uma grande presença em Sundance, aberto a tudo e amigável com todos e completamente absorto no mundo do cinema em um nível muito além da maioria dos outros jovens cineastas. Ele gostava de provocar a moça da bilheteria sobre todas as sessões nas quais ele conseguiria dar um jeito de entrar. Ele fazia as pessoas listarem seus diretores favoritos e depois defenderem suas escolhas, diz Cooper, argumentando com tanta veemência que passavam dias questionando seu julgamento. Não havia dúvida de para onde ele estava indo.

E é aqui que a história de Paul Thomas Anderson se torna quase mítica, uma parábola sobre a necessidade da arte real. A evidência está nas cenas que ele filmou naquele verão em Sundance, agora disponíveis

no material suplementar do DVD que acabou sendo lançado sob o título *Hard Eight*. (Mas o título provisório, o título que ele ainda prefere, é *Sydney*, assim como disse a Carole Stevens no colégio.) Embora Anderson logo se tornasse famoso por algumas das sequências mais ambiciosas da história do cinema, as cenas do DVD são principalmente Philip Baker Hall e John C. Reilly sentados em uma cafeteria conversando. Não há *travellings*, nem cortes sofisticados. Ele mal move a câmera. Apesar de sua juventude e de sua ambição aparentemente interminável, ele já sabia que uma história real é sobre pessoas conversando sobre as coisas que estão dentro de seus corações – neste caso, um jogador mais velho que fala com uma dicção estranhamente formal enquanto se torna uma figura paterna para um jovem perdido. Parece inevitável que os idiotas que o financiaram o trancassem fora da sala de edição para editá-lo mais rápido e de forma mais comercial, que Reilly e Hall fingissem dores de garganta para evitar dublar aquela edição, que Anderson recortasse sua versão original a partir de sucatas e conseguisse que ela fosse aceita no Festival de Cinema de Cannes, que a aclamação resultante lançasse sua carreira, que seu próximo filme (e primeira obra-prima) fosse um *remake* de três horas de algo que ele filmou quando tinha dezessete anos.

Um artista cujo grande tema seria o destino codificado nos fragmentos aparentemente aleatórios de

nossas vidas já estava na porta de seu futuro, juntando os fragmentos de seu passado, realizando furiosamente a pessoa que já era e imaginando a pessoa que se tornaria - qualquer coisa para que ele não tivesse que voltar.

SOBRE A CARREIRA DE PAUL THOMAS ANDERSON ATÉ O MOMENTO¹

Ethan Warren

Perto do meio de *Licorice Pizza* (2021), um velho diretor de Hollywood, chamado Rex Blau (Tom Waits), emerge da fumaça de cigarro no bar e *grill*/instituição do Vale, Tail o' the Cock. Ao encontrar os olhos de seu antigo protagonista, Jack Holden (Sean Penn), Rex reconhece um novo potencial no ar da noite: a oportunidade de reencenar uma acrobacia famosa e, mais do que isso, reencenar o ato de filmá-la. “Acho que vou precisar de três poltronas de asa do bar”, diz Rex, com a voz arrastada para o proprietário, “preciso de uma garrafa de Everclear, bastante gordura da cozinha, e quero que você me encontre no oitavo buraco perto do bunker de areia... Estamos perdendo a luz do dia!” Rex

1. Publicado originalmente em *The Cinema of Paul Thomas Anderson: American Apocrypha*. New York: Columbia University Press, 2023, pp. 1-24. Tradução de Joana Negri.

reúne a equipe e os frequentadores do Tail o' the Cock e os conduz ao campo de golfe em um cortejo estranhamente retroiluminado. Um fogo está queimando no *bunker* de areia, mas Rex ainda grita: “Preciso de mais chamas!” Ele ergue as mãos para convocá-las, e então brada: “Posso ter um pouco de silêncio no *set*?” Ele se vira, com o rosto alaranjado pela luz do fogo: “Liguem o som”, diz para ninguém em particular. “Câmera A, gravando. Câmera B, gravando. Claquete.” E então, com um silêncio reverente, diz “Ação.”

Aqui, no mais inadequado dos lugares, Anderson presta um tributo ao desejo do autor: reconfigurar o mundo em um todo esteticamente mais agradável. Rex dirige sua vida porque é a única maneira que ele conhece de olhar para o mundo, e é a única maneira como ele quer que o mundo seja visto. Essa compulsão por contemplar a existência através de um visor seria familiar para Anderson desde os sete anos, quando – conforme a história conta – ele escreveu em um caderno: “Eu quero ser escritor, produtor, diretor, e o cara dos efeitos especiais. Eu sei como fazer tudo e eu sei de tudo.”² O mesmo desejo de moldar o mundo é compartilhado por vários personagens de Anderson, desde a reinvenção pessoal de Dirk Diggler até o trabalho incansável e épico de Daniel Plainview,

2. Lynn Hirschberg, “His Way,” *New York Times*, 19 de Dezembro, 1999. Disponível online em: <https://www.nytimes.com/1999/12/19/magazine/his-way.html>.

mas encontra sua apoteose em Gary Valentine, o *self made man* por excelência que – como Rex, com quem ele cruza brevemente o caminho – dirige o mundo ao seu redor. “Eu escrevi o diálogo”, ele repete com insistência para sua sócia de negócios, Alana Kane, enquanto ela atende uma chamada de vendas. “Você está improvisando demais.” Há ecos em Gary de outra voz precoce do Vale: *eu sei como fazer tudo. Eu sei de tudo. Então faça do meu jeito.*

Paul Thomas Anderson dirigiu nove filmes em 25 anos, um corpo de trabalho que pode ser utilmente dividido em três fases. Para diferenciar essas microeras, vou utilizar um clássico modelo de três atos como dispositivo retórico, rotulando essas fases de tese, antítese e síntese. Uma narrativa cronológica da carreira de Anderson pode tentar o narrador a apresentar um conto folclórico autoral que funciona como um microcosmo da bolha da Nova Hollywood – um autor promissor brilha intensamente, se esgota e renasce das cinzas para se reconstruir, envelhecendo como um sábio estadista–, mas essa estrutura se basearia em um grão de verdade: a carreira de Anderson foi marcada por duas mudanças distintas em (entre outras coisas) preocupação temática e prática de produção. Embora este livro esteja organizado de forma acronológica, na esperança de não desgastar essa retórica, parece sensato estabelecer uma visão cronológica comprimida da carreira de Anderson até

hoje, nem que seja apenas para estabelecer uma linha do tempo para referência, lançando uma base para a análise mais elíptica que virá.

Em sua primeira fase, que compreende três filmes lançados entre 1996 e 1999, Anderson estabeleceu assertivamente uma marca, tentando o mais rápido possível criar uma consciência de mercado sobre o que o termo “um filme de Paul Thomas Anderson” representa. Na segunda fase, compreendendo outros três filmes lançados entre 2002 e 2012, o trabalho de Anderson funciona em oposição direta ao breve período anterior, reestabelecendo sua marca como o inverso da que ele havia trabalhado para estabelecer anteriormente. A terceira fase, compreendendo três filmes lançados entre 2014 e 2021, funciona como outra revisão da fase precedente, relaxando a tensão que havia se acumulado nos três filmes anteriores.

Antes do que chamo de fase de tese, Anderson escreveu e dirigiu duas obras relevantes para discussões sobre sua obra. A primeira é *The Dirk Diggler Story*, um curta-metragem de 35 minutos produzido em 1987, quando Anderson tinha 17 anos e estava no último ano do ensino médio. Resultado de vários anos de experimentações, com a realização de filmes ao lado de amigos, o curta foi filmado em vídeo, uma limitação técnica que Anderson compensou escolhendo um formato de falso documentário para a breve e trágica história do astro pornô Dirk Diggler. Embora

apresente alguma sobreposição narrativa com *Boogie Nights* (1997), *The Dirk Diggler Story* está longe de ser uma compressão do eventual longa-metragem, já que a espiral descendente do protagonista culmina não em um retorno à notoriedade, mas em uma overdose fatal. Além disso, o relacionamento central entre Dirk e seu coadjuvante e melhor amigo Reed Rothchild é explicitamente homossexual, em vez do vínculo inequivocamente platônico estabelecido no longa. É raro que uma brincadeira pós-escola (ainda que com a participação de um ator reconhecido, Robert Ridgeley, amigo da família Anderson, no papel de Jack Horner) mereça inclusão em um estudo de autor, mas *The Dirk Diggler Story* é notável por suas divergências significativas do longa: a conclusão trágica representa uma nota que Anderson raramente tocaria novamente em meio aos seus finais tipicamente contundidos, porém esperançosos, e a facilidade evidente com que ele conta a história do amor homossexual entre Dirk e Reed é algo que ele lutaria para recapturar em seu trabalho posterior.



Michael Stein como Dirk Diggler em *The Dirk Diggler Story*. (Produtora listada)

Um curta-metragem mais convencional de apresentação, *Cigarettes & Coffee* serve como a conclusão de vários anos passados estabelecendo contatos como assistente de produção em Hollywood. Aos 22 anos, Anderson conseguiu cobrar favores e usá-los como créditos pessoais, reunindo equipamentos profissionais (o filme foi rodado com uma câmera Panavision emprestada) e dois atores reconhecidos, Miguel Ferrer e Philip Baker Hall.³ Este último, que se tornaria uma espécie de muso precoce para o jovem diretor, recordou, mais tarde, a sensação de um aspi-

3. John H. Richardson, "The Secret History of Paul Thomas Anderson," *Esquire*, 22 de Setembro, 2008. Disponível online em: <https://www.esquire.com/news-politics/a4973/paul-thomas-anderson-1008/>.

rante a assistente de produção abordando-o com um roteiro durante a produção de um filme para TV: “Eu me perguntava, quem foi o primeiro ator no século XVII a ver um roteiro de Shakespeare? E ele sabia o que estava lendo? Eu certamente sabia o que tinha nas mãos.”⁴ O filme produzido evoca menos Shakespeare do que David Mamet, então a principal influência de Anderson como roteirista.⁵ A história oscila entre duas cabines em um restaurante em Nevada, uma contendo um casal brigando e a outra um jovem desesperado que desabafa com um homem mais velho e pragmático (Hall). Essas conversas são intercaladas com uma ligação claramente suspeita sendo feita no estacionamento por um agente misterioso (Ferrer). A história é tão despojada e enigmática que chega a ser difícil de compreender, centrando-se nas suspeitas do jovem desesperado de que sua esposa o traiu com seu melhor amigo, e, finalmente, com a revelação de que esse amigo estava preso no porta-malas do carro do personagem de Ferrer. O casal briguento é uma aparente falsa pista, com os três enredos sendo nominalmente unidos por uma nota de 20 dólares específica, passada inadvertidamente entre as partes, o que sugere um tema de interconectividade aleatória semelhante ao que Anderson iria explorar em *Magnólia* (1999). O

4. Richardson, “The Secret History of Paul Thomas Anderson.”

5. David Konow, “Movies Do Cause Violence! Paul Thomas Anderson,” *Creative Screenwriting*, 8 de Julho, 2016. Disponível online em: <https://creativescreenwriting.com/boogie-nights/>.

curta foi exibido em vários festivais de cinema, com sua exibição em Sundance inspirando a organização a convidar Anderson de volta para seu Laboratório de Diretores, onde ele ampliou a história do personagem de Hall em *Cigarettes & Coffee* no roteiro que se tornaria *Jogada de risco* (*Hard Eight*, 1996).



Philip Baker Hall como Sydney em *Cigarettes & Coffee*. (Nenhuma produtora listada)

No intervalo entre essas curtas, Anderson se matriculou na escola de cinema da Universidade de Nova York, mas desistiu após apenas dois dias. A escolha provaria ser um elemento-chave em sua persona de autor, particularmente à medida que a geração Indiewood passou a ser associada com o desprezo pela escola de cinema tradicional, fortale-

cendo o seu mito coletivo como artistas intuitivos.⁶ Anderson gostava de contar essa história aos jornalistas, estabelecendo-se como um autor populista ao centralizar sua narrativa na afronta que sentiu quando um professor depreciou *O exterminador do futuro 2 - O julgamento final* (Terminator 2: Judgment Day, 1991), de James Cameron. “A escola de cinema é uma completa farsa,” disse ele em 1999. “Você pode aprender mais com a pista de áudio do Laserdisc de *Conspiração de Silêncio* do que em 20 anos de escola de cinema.”⁷ É uma afirmação ousada, dada sua quase total falta de experiência com tais instituições, mas essa ousadia é representativa da arrogância moralista que definiu sua persona durante sua primeira era no palco público.

TESE: JOGADA DE RISCO, BOOGIE NIGHTS, MAGNÓLIA

Os três primeiros filmes de Anderson são definidos por seus roteiros excessivamente verborrágicos e pelo trabalho de câmera cada vez mais cinético, ambos representando uma dívida indisfarçável com outros cineastas. Essas histórias com personagens variados funcionam como declarações assertivas de propósito

6. Patrick Goldstein, “The New New Wave,” *Los Angeles Times*, 12 de Dezembro, 1999. Disponível online em: <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1999-dec-12-ca-42968-story.html>.

7. Goldstein, “The New New Wave.”

de um diretor que busca fazer seu nome depois de ser (para usar sua própria frase posterior) um “cineasta profissional de carteirinha” desde a adolescência.⁸

O longa de estreia de Anderson, *Jogada de risco*, é modesto pelos padrões das duas tapeçarias narrativas que se seguiram. Este drama de câmara, ambientado nos dias atuais em Reno, Nevada, segue Sydney (Philip Baker Hall), um profissional de jogos de azar de caráter rígido que—por razões inicialmente misteriosas—se oferece para orientar John (John C. Reilly), um jovem sem sorte a ponto de quase ser um vagabundo. Após dois anos moldando John à sua própria imagem, o estilo de vida tranquilo de Sydney é abalado quando ele decide ajudar outra alma perdida, a garçonete e trabalhadora sexual de meio período Clementine (Gwyneth Paltrow). Incumbindo John de cuidar de Clementine por um dia, Sydney fica chocado ao receber a notícia de que não só os dois fugiram, mas que, após venderem a empresa de Clementine para outro homem na noite de seu casamento, o casal espancou esse cliente agressivo e agora o mantêm cativo em um quarto de motel. Depois de ajudar John e Clementine a fugirem para as Cataratas do Niágara, Sydney tenta encobrir seus rastros, apenas para ser confrontado por Jimmy (Samuel L. Jackson), um amigo iníquo de

8. Marc Maron, “Episode 565: Paul Thomas Anderson,” *WTF with Marc Maron* (podcast), 5 de Janeiro, 2015. Disponível online em: http://www.wtfpod.com/podcast/episodes/episode_565_-_paul_thomas_anderson.

John que descobriu o segredo guardado por Sydney há muito tempo. Décadas antes, enquanto estava envolvido no submundo criminoso de Atlantic City, Sydney matou o pai de John, deixando-o com uma culpa que ele passou os últimos dois anos tentando aliviar. Sydney paga Jimmy, mas, mais tarde naquela noite, ele embosca e mata o homem mais jovem, recupera o dinheiro e retorna ao cenário da abertura do filme, novamente sozinho e com mais uma morte em sua consciência.

A jornada de lançamento de *Jogada de risco* foi conturbada, outro elemento-chave na mitologia andersoniana. Como diz a narrativa padrão, a produtora Rysher Entertainment ficou angustiada com o que parecia ser um produto flagrantemente não comercial, e os executivos exerceram seu direito de remover Anderson do processo de edição, retirando seu título preferido, *Sydney*, e substituindo-o por sua própria preferência, *Jogada de risco*. Anderson exigiu permissão da Rysher para criar sua própria versão do diretor às suas custas, apenas para submetê-la ao Festival de Cinema de Cannes na tentativa de canonizar seu corte como o “verdadeiro”. Quando o filme foi aceito pelo festival, Anderson e a Rysher chegaram a um acordo, concordando que sua versão seria distribuída nos cinemas, desde que ele acatasse a alteração de título – embora ele nunca aceitasse pessoalmente a mudança, referindo-se a sua estreia como *Sydney*

por anos. A disputa com a Rysher foi detalhada extensivamente por Waxman e Mottram, ambos tendendo a posicionar Anderson como um artista firme, resistindo a uma entidade comercial insensível. Retornando à narrativa em 2013, Jason Sperb notou aspectos inverossímeis da versão dos eventos aprovada por Anderson. Por que uma empresa, que aparentemente comprou um roteiro no qual tinha fé, se voltaria tão rapidamente contra a realização desse roteiro?⁹ Mas, com o fechamento da Rysher em 1999, as contranarrativas são escassas (assim como são para a estada de dois dias de Anderson na escola de cinema), e a história foi escrita pelo vencedor.

Depois de ser exibido em Sundance e Cannes no primeiro semestre de 1996, *Jogada de risco* foi guardado para lançamento até fevereiro de 1997 e arrecadou menos de \$250.000 durante sua exibição nos cinemas (contra um orçamento reportado de \$3 milhões).¹⁰ Aqueles que o viram, no entanto, ficaram bastante impressionados. Os críticos elogiaram a narrativa de Anderson, descrita por Jonathan

9. Outras lacunas na narrativa tradicional identificadas por Sperb incluem o apoio persistente oferecido pelo produtor John Lyons e as tentativas de pacificação por parte do executivo da Rysher, Keith Samples. Mas, ao criar uma narrativa coletiva desse tipo de conflito de produção, Sperb conclui: “ninguém quer ficar do lado do dinheiro quando a arte está envolvida.” Jason Sperb, *Blossoms and Blood: Postmodern Media Culture and the Films of Paul Thomas Anderson* (Austin: University of Texas Press, 2013), 42-43.

10. “Hard Eight” (1996), *Box Office Mojo*. Disponível online em: https://www.boxofficemojo.com/title/tt0119256/?ref_=bo_se_r_1.

Rosenbaum como “enxuta e imaculada,”¹¹ e seu humanismo. “O filme não é sobre o enredo”, escreveu Roger Ebert. “É sobre essas pessoas específicas neste lugar e tempo, e é por isso que é tão bom: ele ouve e vê.”¹² Ao escrever a crítica de *Jogada de risco* para o *Los Angeles Times*, John Anderson (sem relação evidente) disse que “se *Jogada de risco* for esquecido quando os prêmios começarem a circular... será uma vergonha. Bem como um mistério.”¹³ Misteriosamente ou não, a única presença significativa de *Jogada de risco* em prêmios foi no Independent Spirit Awards, onde foi indicado para cinco estatuetas, incluindo Melhor Primeiro Filme.¹⁴ No entanto, o elogio não foi unânime. Maitland McDonagh expressou exaustão com “mais uma viagem pelo lado sórdido da cintilante vida dos jogos de azar,”¹⁵ uma alusão à influência descomunal que *House of Games* (1987), de David Mamet, exerceu não apenas sobre Anderson, mas também sobre muitos de seus colegas. A comparação desfavorável com Mamet reapareceu na crítica de Ruthe Stein, que

11. Jonathan Rosenbaum, “Review: *Hard Eight*,” *Chicago Reader*, 27 de Fevereiro, 1997. Disponível online em: <https://www.chicagoreader.com/chicago/hard-eight/Content?oid=892800>.

12. Roger Ebert, “Review: *Hard Eight*,” *RogerEbert.com*, 27 de Fevereiro, 1997. Disponível online em: <https://www.rogerebert.com/reviews/hard-eight-1997>.

13. John Anderson, “Mesmerizing Performances, Story Keep ‘Eight’ Rolling,” *Los Angeles Times*, 28 de Fevereiro, 1997. Disponível online em: <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1997-02-28-ca-33126-story.html>.

14. “*Hard Eight*” (1996): Awards, *IMDb*. Disponível online em: <https://www.imdb.com/title/tt0119256/awards>.

15. Maitland McDonagh, “*Hard Eight* Reviews,” *TV Guide*. Disponível online em: <https://www.tvguide.com/movies/hard-eight/review/2030120759/>.

descreveu o roteiro como rígido e afetado, e a narrativa de Anderson como “descuidada... em pequenos e grandes aspectos.”¹⁶ No entanto, a recepção crítica pouco preocupou Anderson, já que o burburinho do pré-lançamento de *Jogada de risco* se tornou um trampolim para um acordo com a New Line Cinema para seu próximo filme. Assim, *Boogie Nights* entrou em produção enquanto *Jogada de risco* permanecia no limbo, e o segundo longa-metragem de Anderson foi lançado nos cinemas no mesmo ano que o seu primeiro.

Boogie Nights representa um estudo de caso oportuno sobre o poder desproporcional concedido a jovens autores durante a era Indiewood. Michael De Luca, então presidente de produção da New Line Cinema, havia recentemente falhado em fechar acordos tanto para a sensação indie *Pulp Fiction* (1994), de Quentin Tarantino, quanto para o sucesso inesperado *Três é demais* (Rushmore, 1998), de Wes Anderson,¹⁷ uma oportunidade perdida que foi particularmente desagradável, dado o exemplo provado pelo filme de Tarantino de que narrativas experimentais densas em violência e provocação sexual poderiam ser consideradas comercialmente viáveis. Não querendo perder a chance de apoiar outro esforço inovador de uma estrela em ascensão da Indiewood, De Luca – que se conside-

16. Ruthe Stein, “‘Hard Eight’ Craps Out,” *San Francisco Chronicle*, 28 de Fevereiro, 1997. Disponível online em: <https://www.sfgate.com/movies/article/Hard-Eight-Craps-Out-Leading-roles-eclipsed-2852624.php>.

17. Sperb, *Blossoms and Blood*, 69.

rava o equivalente da New New Wave aos financiadores que apoiaram o trabalho ousado dos anos 1970¹⁸ – criou um ambiente incomumente favorável para o épico sobre a produção pornográfica de Anderson. O projeto de Anderson foi concebido como uma visão de grandiosidade. Expandindo *The Dirk Diggler Story* para a tela grande, ele propôs uma duração de quatro horas – incluindo um interlúdio de discoteca – e uma classificação NC-17,¹⁹ dois componentes que, individualmente, seriam comercialmente arriscados e poderiam significar um desastre de bilheteria. De Luca conseguiu convencer Anderson a reduzir a duração final para pouco mais de duas horas e meia e a aceitar uma classificação R, e, embora o filme resultante não fosse exatamente a visão grandiosa que Anderson sonhou e nem exatamente a sensação cultural e financeira que De Luca esperava, ele anunciou a chegada de uma grande voz em Hollywood de uma forma que *Jogada de risco* nunca poderia esperar fazer.

Boogie Nights é uma clássica narrativa de ascensão e queda, um mito do *showbiz* que é quase tão antigo quanto o próprio show business. O que distin-

18. “De Luca não contou aos seus superiores que ele estava secretamente alimentando o sonho de formar um grupo de cineastas visionários que fariam da New Line o endereço de jovens talentos descolados, como a Paramount havia se tornado na década de 1970.” Sharon Waxman, *Rebels on the Backlot: Six Maverick Directors and How They Conquered the Hollywood Studio System* (New York: HarperCollins, 2005), 119.

19. Waxman, *Rebels on the Backlot*, 121; John Urbancich, “The Son of Ghoulardi Lives!,” *Cleveland Sun*, 23 de Outubro, 1997. Disponível online em: <http://cigsandredvines.blogspot.com/1997/10/interview-son-of-ghoulardi-lives.html>.

que essa releitura particular é a estrela no centro: o prodigiosamente dotado Dirk Diggler (Mark Wahlberg), que sai de casa em 1977 para fazer seu nome sob a orientação do idealista autor pornô Jack Horner (Burt Reynolds). A história, que abrange décadas, é enriquecida com um grupo de estrelas e técnicos pornográficos, incluindo o melhor amigo de Dirk, o arrogante, mas ingênuo Reed Rothchild (John C. Reilly); a maternal viciada em cocaína Amber Waves (Julianne Moore); a “Pollyanna” desistente do ensino médio Rollergirl (Heather Graham); e Buck Swope (Don Cheadle), que sonha em se aposentar do jogo pornográfico para abrir uma loja de som de alta qualidade. A primeira metade do filme acompanha a ascensão estratosférica de Dirk ao domínio da indústria, mas, uma vez que os anos 1970 dão lugar aos anos 1980 – uma mudança que coincide com a sucumbência de Dirk ao vício em cocaína, enquanto a indústria pornô troca o celuloide pelo vídeo como meio de produção preferido –, o elenco coletivamente começa uma queda vertiginosa até cada um atingir o fundo do poço (no caso de Dirk e Reed, o golpe com drogas que se transformou em tiroteio na casa do rico excêntrico Rahad Jackson). Ao final de suas provações, no entanto, os membros da unidade familiar improvisada se encontram reunidos, machucados, mas ainda não derrotados, e preparados para retomar o trabalho de suas vidas.



A alegre primeira metade de Boogie Nights culmina em um número de disco coreografado. (New Line Cinema)

Entre os principais críticos, os elogios a *Boogie Nights* foram praticamente unânimes. Owen Gleiberman o descreveu como “uma dose mais pura de euforia do que qualquer filme deste ano,”²⁰ enquanto Mick LaSalle declarou que era “o primeiro grande filme sobre os anos 1970 a ser lançado desde os anos 70”²¹ – embora as críticas, muitas vezes, fossem temperadas por comparações com outros artistas (“Quando um filme de Martin Scorsese não é um filme de Martin

20. Owen Gleiberman, “Movie Review: ‘Boogie Nights,’ ” *Entertainment Weekly*, 17 de Outubro, 1997. Disponível online em: <https://ew.com/article/1997/10/17/movie-review-boogie-nights-2/>.

21. Mick LaSalle, “ ‘Boogie’ Man Does the ‘70s,” *San Francisco Chronicle*, 17 de Outubro, 1997. Disponível online em: <https://www.sfgate.com/movies/article/Boogie-Man-Does-the-70s-Mark-Wahlberg-is-a-2825519.php>.

Scorsese?”, perguntou retoricamente Martyn Glanville, antes de responder: “Quando é um filme de Paul Thomas Anderson”),²² bem como dúvidas sobre se Anderson havia modulado efetivamente a mistura do extravagante e do tradicional que ele aspirava fundir. “Ele não se preocupou em distinguir seus bons instintos dos maus”, escreveu Charles Taylor. “Seria uma pena se grandes coisas fossem esperadas dele a ponto de não lhe darem a chance de amadurecer.”²³

Pelo menos a julgar pelos relatos jornalísticos, “amadurecido” dificilmente descreveria o comportamento de Anderson durante a produção de *Boogie Nights*, pelo menos no que diz respeito à interação com seus benfeitores. Aparentemente ressentido de seu relacionamento contencioso com a Rysler, ele incorporou o máximo de autonomia criativa possível em seu contrato e passou a ser um problema, quando era solicitado a fazer concessões (uma das anedotas mais pitorescas dos bastidores envolve Anderson recebendo um conjunto de anotações de uma exibição-teste, apenas para amassar a folha na boca, mastigá-la e cuspir o bolo nos pés do analista de mercado).²⁴ Anderson claramente via seu trabalho dividido igualmente entre produzir um grande filme e

22. Martyn Glanville, “Review: *Boogie Nights*,” *BBC* (London), 22 de Junho, 2001. Disponível online em: http://www.bbc.co.uk/films/2001/06/22/boogie_nights_1997_review.shtml.

23. Charles Taylor, “Review: *Boogie Nights*,” *Salon*, 17 de Outubro, 1997. Disponível online em: <https://www.salon.com/1997/10/17/boogie/>.

24. Waxman, *Rebels on the Backlot*, 70.

defender esse filme de financiadores teoricamente hostis,²⁵ uma atitude que deixava perplexos e alienava De Luca e outros executivos de alto escalão que haviam cedido tão significativamente às suas exigências.”

Como os críticos tendiam a notar, o sucesso em cinemas *multiplex* seria uma barreira difícil para *Boogie Nights* superar apenas com base no conteúdo sexual,²⁶ e os sonhos de De Luca de ter o próprio *Pulp Fiction* da New Line – um filme que serviu como um guia claro para o estúdio, que esperava que uma trilha sonora com os favoritos dos anos 70 pudesse ser uma fonte adicional de receita,²⁷ assim como a trilha sonora pesada de *surf rock* de Tarantino se tornou um sucesso por si só – foram frustrados por uma bilheteria mundial de pouco mais de \$43 milhões contra um orçamento reportado de \$15 milhões,²⁸ dificilmente comparável aos quase \$108 milhões de bilheteria e \$8 milhões de orçamento do filme de Tarantino.²⁹

25. “Em 2015, Anderson descreveu sua mentalidade ao mergulhar em *Boogie Nights* como: seja paranoico, seja protetor e não confie em ninguém.” Citado em Maron, Episode 565: Paul Thomas Anderson.

26. “O lançamento da New Line precisará de forte apoio crítico para ter sucesso comercial com o público mainstream e se tornar o grande filme que merece ser, embora o conteúdo picante e a longa duração possam dividir o público e prejudicar os resultados de bilheteria.” Emanuel Levy, “Review: ‘*Boogie Nights*,’ ” *Variety*, 21 de Setembro, 1997. Disponível online em: <https://variety.com/1997/film/reviews/boogie-nights-1117329514/>.

27. “Achei que com uma ótima trilha sonora, da época dos anos setenta, eu poderia vendê-lo dessa forma, na pior das hipóteses.” Mitch Goldman, citado em Waxman, *Rebels on the Backlot*, 121.

28. “*Boogie Nights*” (1997), *Box Office Mojo*. Disponível online em: https://www.boxofficemojo.com/title/tt0118749/?ref=bo_se_r_1.

29. “*Pulp Fiction*” (1994), *IMDbPro*. Disponível online em: https://pro.imdb.com/title/tt0110912/?ref=search_search_search_result_1.

Ainda assim, *Boogie Nights* teve um desempenho forte durante a temporada de premiações, pelo menos para Reynolds, Moore e Anderson, que ganharam um total de 13 prêmios de grupos de críticos e foram indicados ao Oscar nas categorias de Melhor Ator Coadjuvante, Melhor Atriz Coadjuvante e Melhor Roteiro Original, respectivamente.³⁰ Essa coleção de prêmios, combinada com perfis que levaram Anderson ao estrelado em veículos importantes (Kristine McKenna descreveu *Boogie Nights* como “um ato de bravura digno de Orson Welles”),³¹ convenceu De Luca e a New Line de que a aposta tinha valido a pena, e Anderson foi agraciado com um privilégio cada vez mais raro em seu próximo filme: o “corte final.”³²

“Corte final” refere-se a uma cláusula contratual que garante que a versão do filme feita pelo diretor será respeitada e distribuída pelo estúdio sem quaisquer alterações obrigatórias. Assim, embora a New Line tenha feito pedidos e sugestões sobre o épico interpessoal de Anderson, *Magnólia* (particularmente no que diz respeito à duração de testar a paciência de 188 minutos), a escolha era apenas de Anderson,

30. “Boogie Nights” (1997): Awards,” *IMDb*. Disponível online em: https://www.imdb.com/title/tt0118749/awards/?ref_=tt_awd.

31. Kristine McKenna, “He Knows It When He Sees It,” *Los Angeles Times*, 12 de Outubro, 1997. Disponível online em: latimes.com/archives/la-xpm-1997-oct-12-ca-41788-story.html.

32. “Dado o sucesso modesto de *Boogie Nights*, a reputação emergente de Anderson, a fé contínua de De Luca na New Line no potencial de Anderson, e o altamente desejável Cruise como atração principal, o estúdio aprovou a aposta relativamente de baixo risco, dando a Anderson o corte final.” Sperb, *Blossoms and Blood*, 122.

e sua escolha era, na maioria das vezes, seguir seus instintos. Se *Boogie Nights* era uma visão deliberadamente grandiosa, *Magnólia* foi ainda mais autoconscientemente concebido como um caso único na carreira, um verdadeiro vale tudo de indulgência narrativa.³³ Equacionando autonomia criativa com qualidade, Anderson descreveria o filme como “indiscutivelmente o melhor longa que eu jamais farei” (uma perspectiva que certamente não foi compartilhada nem pelo consenso crítico nem pelo público).³⁴ Em *That Moment: Magnolia Diary*, um documentário de longa-metragem sobre os bastidores incluído no lançamento do DVD do filme, pode-se ouvir Anderson dizendo a sua equipe: “Não devemos ter medo de querer fazer um grande filme!”³⁵ O fato desta perspectiva ser apresentada como um ato de desafio testemunha a desconfiança que Anderson sentia em relação a uma indústria disposta a se submeter ao gosto popular em detrimento da visão do diretor.

Magnólia é um filme com pouco enredo, mas repleto de histórias. Ambientado ao longo de um dia

33. “Ser um ‘novo e jovem diretor do momento’ geralmente significa que você pode, pela primeira vez, se safar sem cortar nada... Eu me propus a escrever um grande filme. Da maneira mais honesta e sem vergonha, eu realmente me preparei para escrever um grande filme.” Paul Thomas Anderson, “Introduction,” in *Magnólia: The Shooting Script* (New York: Newmarket, 2000), ix.

34. Chuck Stephens, “Paul Thomas Anderson Lets It All Hang Out,” *Village Voice*, 14 de Dezembro, 1999. Disponível online em: <https://www.villagevoice.com/1999/12/14/paul-thomas-anderson-lets-it-all-hang-out/>.

35. *That Moment: Magnolia Diary, Magnolia* (DVD), dir. Paul Thomas Anderson (Burbank, CA: New Line Home Entertainment, 2000).

no Vale de San Fernando, a história segue (em uma contagem conservadora) nove personagens principais, todos unidos por sua associação com o magnata da TV, Earl Partridge (Jason Robards), que está morrendo de câncer no início do filme. Earl é atendido por Phil (Philip Seymour Hoffman), o enfermeiro de hospital que cobre a lacuna deixada pela esposa de Earl, Linda (Julianne Moore), que está se afundando no vício em medicamentos enquanto luta com sua culpa por anos de infidelidade. Grande parte do dia de Phil é gasto localizando o filho afastado de Earl, o radical misógino e palestrante motivacional Frank T. J. Mackey (Tom Cruise), e atraindo o jovem relutante para a casa de seu pai para uma reconciliação no leito de morte. Enquanto isso, Jimmy Gator (Philip Baker Hall), apresentador do show de perguntas infantis *What Do Kids Know?*, um pilar da empresa de produção de Earl, é diagnosticado com câncer, levando-o a tentar a reconciliação com sua própria filha afastada, Claudia (Melora Walters) – que se entorpece com vício em drogas e sexo transacional para suprimir as memórias do abuso sexual há muito tempo cometido por Jimmy, um crime que ele não consegue se forçar a reconhecer.

Enquanto Jimmy sofre um colapso durante uma gravação de *What Do Kids Know?*, que coincide com a decisão do jovem gênio Stanley Spector (Jeremy Blackman) de finalmente se defender contra o abuso dos adultos que ostensivamente cuidam dele, Claudia

recebe a visita do policial Jim Kurring (John C. Reilly), chamado por uma queixa de barulho de um vizinho. Jim fica imediatamente encantado com Claudia e a convida para sair, mas o encontro é interrompido por um ataque de nervos de Claudia, o que o leva a dirigir sozinho para casa, parando no caminho para prender Donnie Smith (William H. Macy), um ex-astro do programa de Jimmy, agora reduzido a roubar de seu empregador para pagar por um aparelho dentário estético que ele espera que o torne atraente para um *barman* garanhão. Este encontro leva Jim a voltar para Claudia, na manhã seguinte ao clímax da morte de Earl e Jimmy, enquanto sapos caíam do céu, determinado a provar a força de seus sentimentos por ela.

É difícil encontrar uma crítica inequivocamente positiva de *Magnólia*, mas é igualmente difícil encontrar uma inequivocamente negativa. Os críticos pareciam, principalmente, perplexos, louvando a ambição de Anderson enquanto expressavam opiniões em variados pontos do espectro entre a admiração e a repulsa. Talvez a crítica mais precisamente ambivalente tenha vindo de David Denby: “Todo mundo tem um filme bom e ruim favorito. *Magnólia* é um caso raro de um grande terrível filme.”³⁶ No extremo mais positivo do espectro, Peter Travers

36. David Denby, “San Fernando Aria,” *New Yorker*, 12 de Dezembro, 1999. Disponível online em: <https://www.newyorker.com/magazine/1999/12/20/san-fernando-aria>.

escreveu: “Anderson assume riscos que te deixam esperançoso sobre o futuro do cinema,” e descreveu *Magnolia* como “um quase milagre.”³⁷ No extremo mais negativo, Charles Taylor (também entre os críticos mais céticos de *Boogie Nights*) descreveu o filme como “óbvio e oblíquo, banal e ainda preso dentro da cabeça de Anderson.”³⁸ Outros, que caíram em algum lugar na área cinzenta entre aplausos e vaias, divergiram em sua avaliação de quais seriam exatamente as falhas do filme. Andrew Sarris viu a narrativa como hesitante, acreditando que “Anderson nos levou à beira da água sem mergulhar,”³⁹ enquanto Janet Maslin viu uma ousadia indomada que eventualmente “começa a se autodestruir espetacularmente.”⁴⁰ David Edelstein teve reação oposta a Maslin, pois achou o início frustrante, mas ficou tão impressionado com a ousadia do final que “riu... e perdoou [Anderson] por quase tudo.”⁴¹ Se algum crítico conseguiu uma avaliação totalmente

37. Peter Travers, “Review: *Magnolia*,” *Rolling Stone*, 27 de Fevereiro, 2001. Disponível online em: <https://www.rollingstone.com/movies/movie-reviews/magnolia-120044/>.

38. Charles Taylor, “Review: *Magnolia*,” *Salon*, 17 de Dezembro, 1999. Disponível online em: <https://www.salon.com/1999/12/17/magnolia/>.

39. Andrew Sarris, “A Day in the Life of L.A.: Where’s the Rough Stuff?,” *Observer*, 24 de Janeiro, 2000. Disponível online em: <https://observer.com/2000/01/a-day-in-the-life-of-la-wheres-the-rough-stuff/>.

40. Janet Maslin, “Film Review: Entangled Lives on the Cusp of the Millennium,” *New York Times*, 17 de Dezembro, 1999. Disponível online em: <https://www.nytimes.com/1999/12/17/movies/film-review-entangled-lives-on-the-cusp-of-the-millennium.html>.

41. David Edelstein, “The Masked and the Unmasked,” *Slate*, 31 de Dezembro, 1999. Disponível online em: <https://slate.com/culture/1999/12/the-masked-and-the-unmasked.html>.

imparcial do hipercinético e deliberadamente incoerente estilisticamente *Magnólia*, deve ter sido Kenneth Turan, que descreveu o filme como “bêbado e desordeiro na pura alegria de fazer cinema.”⁴²

A produção de *Magnólia* pode ser mais bem descrita como uma perda de tempo, com todo o seu escopo inflacionado capturado em *That Moment*, um projeto que foi claramente concebido para documentar a criação alegre de um projeto apaixonado, mas que, em última análise, traça a lenta dissolução dos nervos de Anderson e da paciência de seus colaboradores. No início, quando questionado se ele se preocupa com a possibilidade da New Line pedir uma nova versão, Anderson sorri e responde: “Corte final. É uma coisa assustadora de se dar a um cara como eu.” À medida que um cronograma de filmagem já épico de 79 dias se infla para 100 (incluindo a fotografia de segunda unidade), Anderson pode ser visto desempenhando o papel de apresentador de *game show* no set de *What Do Kids Know?*, perguntando aos presentes quanto tempo o filme poderia ter. Quando alguém supõe 88 minutos, ele corrige: “88 minutos para o prólogo.” Bruscamente, ele muda a pergunta para qual poderia ser a bilheteria e responde ele mesmo: “Um dólar.”⁴³ Anderson subestimou um pouco a venda de ingres-

42. Kenneth Turan, “Random Lives, Bound by Chance,” *Los Angeles Times*, 17 de Dezembro, 1999. Disponível online em: <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1999-dec-17-ca-44701-story.html>.

43. Anderson, *That Moment: Magnolia Diary*.

sos. O filme arrecadou quase \$48,5 milhões em um orçamento reportado de \$37 milhões,⁴⁴ certificando o lançamento inicial de *Magnolia* como o menor retorno sobre o investimento para qualquer filme lucrativo de Anderson. Foi também o mais caro de Anderson até aquele momento, como é possível ouvir o produtor Daniel Lupi lamentando, ao final de *That Moment*. Tendo abordado *Boogie Nights* com uma mentalidade de austeridade alinhada com seu trabalho em *Jogada de risco*, Lupi lamenta que desta vez “nós apenas... gastamos muito dinheiro. Gastamos *muito* dinheiro.”⁴⁵ (Não parece coincidência que, após este diário de produção excepcionalmente revelador e possivelmente condenatório, juntamente com um comentário megalomaniaco no DVD de *Boogie Nights*, Anderson nunca mais tenha participado de mais do que alguns poucos extras nos lançamentos para a mídia doméstica).

Quando *Magnolia* foi lançado nos cinemas em dezembro de 1999, a máquina de propaganda desenfreada de Indiewood estava em pleno vigor, com Anderson como seu mascote *de fato*. Lynn Hirschberg escreveu um longo perfil para a *New York Times Magazine*, no qual ela descreveu Anderson como “um pirralho e um gênio” e citou seu desejo de iniciar “uma revolução que simplesmente não está acontecendo bem o sufi-

44. “Magnolia” (1999), *Box Office Mojo*. Disponível online em: https://www.boxofficemojo.com/title/tt0175880/?ref_=bo_se_r_1.

45. Anderson, “That Moment: *Magnolia* Diary.”

ciente ou rápido o suficiente” e sua reclamação de que “a dominação mundial é muito complicada.”⁴⁶ Tendo sido ungido por luminares da Nova Hollywood, como Warren Beatty e Francis Ford Coppola (o primeiro convidou Anderson para uma refeição para expressar sua admiração, apenas para a reunião ser invadida pelo segundo, que queria demonstrar sua própria admiração),⁴⁷ a persona de Anderson era a de um jovem voando alto, mas pronto para uma queda. Dada a baixa bilheteria, a recepção crítica mista e a fraca performance em premiações (o filme foi indicado a três Oscars—Cruise como Melhor Ator Coadjuvante, Aimee Mann por Melhor Canção Original, e Anderson por Melhor Roteiro Original – e perdeu todos), o relacionamento de Anderson com a New Line terminou após o lançamento de *Magnólia*.

A persona de Anderson nessa fase era de uma rebeldia estudada. Em 1998, ele caminhou pelo tapete vermelho na estreia de *Irresistível paixão* (*Out of Sight*), de Steven Soderbergh, vestido com um chapéu de balde, calças de moletom e chinelos. No mesmo ano, enquanto era entrevistado pelo canal britânico Film4, ele se reclinava com uma fatia de pizza na mão, oferecendo um comentário autoconsciente sobre ser “o jovem cineasta com uma droga de pizza na entrevis-

46. Hirschberg, “His Way.”

47. Goldstein, “The New New Wave.”

ta.”⁴⁸ No que pode ser considerado o ponto mais baixo de suas provocações públicas, Anderson mirou no uso de grupos de apoio a câncer testicular por David Fincher para efeito cômico sombrio em *Clube da luta* (Fight Club, 1999). Ainda sensível após a recente morte de seu próprio pai por câncer (um fator importante no protagonismo da doença em *Magnólia*), Anderson disse a um repórter: “Eu desejo câncer testicular a David Fincher por todas as suas piadas sobre isso, eu desejo a ele câncer testicular, porra.”⁴⁹ A figura que se formava diante dos olhos de Hollywood era a de um jovem autor que acreditava que seu talento era tão inegável que poderia perdoar qualquer número de imaturidades fora do trabalho. O fato de que tais petulâncias estavam limitadas ao tempo extracurricular, com seu comportamento no *set* sendo profissional e atencioso, deve explicar grande parte do porquê sua reputação sobreviveu a tais contratempos iniciais de relações públicas. A história de Anderson contrasta marcadamente com a de seu contemporâneo David O. Russell, que tem sido cada vez mais escrutinado por comportamento inadequado no *set*.⁵⁰

48. Paul Thomas Anderson, citado em Mike Figgis, “Hollywood Conversations—Paul Thomas Anderson,” Vimeo (video). Disponível online em: <https://vimeo.com/31744725>.

49. Paul Thomas Anderson, citado em Mim Udovitch, “The Epic Obsessions of P. T. Anderson,” *Rolling Stone*, 3 de Fevereiro, 2000. Disponível online em: <http://cigsandredvines.blogspot.com/2000/02/interview-rolling-stone.html>.

50. Kayleigh Donaldson, “Hey Hollywood, Don’t Forget David O. Russell Is an Abusive Jerk,” *Pajiba*, 17 de Outubro, 2017. Disponível online em:

Antes do lançamento de *Magnólia*, Anderson afirmou que ainda não havia decidido se preferia “governar o mundo como Spielberg ou se refugiar em uma mansão em Londres como Kubrick.”⁵¹ A noção de que qualquer uma das opções (quanto mais ambas) poderia estar disponível para ele levantou sobrancelhas: “É preciso muita arrogância” para implicar tal escolha, reconheceu Todd McCarthy, mesmo enquanto nomeava Anderson como herdeiro de Martin Scorsese.⁵² Mas o subsequente período de calmaria de três anos de Anderson representou a escolha de um caminho. Embora sua retirada dificilmente tenha sido kubrickiana, os frenéticos ciclos de imprensa sobrepostos de *Boogie Nights* e *Magnólia*, combinados com a resposta perplexa ao autodeclarado melhor filme que ele jamais faria, pareciam tê-lo disciplinado. Em outra mudança clara entre as fases de tese e antítese, o Anderson que ressurgiu em 2002 era inconfundivelmente humilde. Embora ele nunca se livrasse totalmente da inclinação provocativa que atraía a atenção dos jornalistas durante essa primeira fase, seu olhar solipsista se voltaria para fora ao longo de seus próximos três filmes, mesmo enquanto seus interesses narrativos se voltavam para protagonistas prejudica-

https://www.pajiba.com/film_reviews/hey-hollywood-dont-forget-david-o-russell-is-an-abusive-jerk.php.

51. Goldstein, “The New New Wave.”

52. Todd McCarthy, “The Next Scorsese: Paul Thomas Anderson,” *Esquire* 133, no. 3 (Março 2000): 221.

dos por uma incapacidade de acessar um mundo fora de si mesmos.

**ANTÍTESE: *EMBRIAGADO DE AMOR*
(*PUNCH-DRUNK LOVE*, 2002),
SANGUE NEGRO (*THERE WILL BE BLOOD*, 2007), *O MESTRE* (*THE MASTER*, 2012)**

O quarto, quinto e sexto filmes de Anderson podem ser caracterizados, principalmente, pela oposição estilística aos seus primeiro, segundo e terceiro. Enquanto anteriormente o autor era conhecido por seus elencos, esses filmes focavam em protagonistas solitários. Em vez de obras de expressividade temática, são obras de repressão emocional e narrativa cada vez mais oblíqua. No lugar da trilha sonora de clássicos pop de *Boogie Nights* e das músicas de Aimee Mann em *Magnólia*, as paletas sonoras desses filmes são definidas por trilhas idiossincráticas e dissonantes – uma de Jon Brion (*Embriagado de amor*) e duas do guitarrista do Radiohead, Jonny Greenwood (*Sangue negro* e *O mestre*). As referências às suas influências se tornam mais ironicamente contrastantes e a construção das suas narrativas mais enigmáticas.

Mais crucialmente, foi durante esta fase que Anderson afrouxou sua fidelidade aos seus próprios roteiros. Enquanto seus três primeiros filmes foram

filmados e construídos para se assemelharem aos roteiros o máximo possível, ele se abriu para experimentação e descoberta com *Embriagado de amor*. Sentindo, como ele diria depois, que “já estava contratado”, ele “queria dismantelar a forma como tinha trabalhado antes”⁵³ e reconstruiu seus métodos de produção para permitir maior liberdade para moldar a narrativa durante a edição. Esse realinhamento foi facilitado pelo editor Leslie Jones, que trabalhou em dois desses três filmes (*Embriagado de amor* e *O mestre*), substituindo Dylan Tichenor, editor dos três primeiros longas de Anderson, assim como de *Sangue negro* e *Trama fantasma* (Phantom Thread, 2017). Estes filmes “antítese” também são diferenciados pela colaboração de Anderson com três homens protagonistas, cada um conhecido por tomar um papel ativo na criação de seus personagens. No caso de *Sangue negro* e *O mestre*, isso significava recrutar dois atores – Daniel Day-Lewis e Joaquin Phoenix – conhecidos por uma abordagem intensamente imersiva na incorporação de um personagem. Mas com *Embriagado de amor*, Anderson tentou uma artimanha completamente contraintuitiva: ele recrutou sua estrela favorita de comédia, o mestre da juventude populista Adam Sandler, para uma radical desconstrução do arquétipo *sandleriano*.

53. Maron, “Episode 565: Paul Thomas Anderson.”

Em uma descrição aproximada, o protagonista de *Embriagado de amor*, o desafortunado e emocionalmente volátil Barry Egan (Sandler), pode parecer que se encaixaria facilmente no mundo das comédias gerais em que Sandler estrelou entre seu surgimento como protagonista em *Billy Madison* (1995), de Tamra Davis, e o filme imediatamente anterior a *Embriagado de amor*, *A herança de Mr. Deeds* (Mr. Deeds, 2002), de Steven Brill. Particularmente intrigado pela habilidade de Sandler em alternar entre mansidão e raiva avassaladora,⁵⁴ Anderson começou a criar um mundo que operava mais próximo à verossimilhança emocional (embora o ambiente altamente estilizado de *Embriagado de amor* dificilmente possa ser descrito como realista). Através dessa lente, ele foi capaz de interrogar as suspensões de descrença necessárias para tolerar a presença de Sandler na tela e provocar a audiência a considerar como exatamente poderia ser encontrar – ou ser – um homem equilibrado tão precariamente na linha tênue entre repressão e agressão.

O enredo de *Embriagado de amor* é relativamente simples. Barry Egan é um proprietário pato-

54. “Eu vi esse DVD ‘Best of Adam Sandler’... e aconteceu uma coisa incrível... Adam entra em um acesso de raiva, gritando com seu pai, e, juro por Deus, que por um momento parecia que o branco dos seus olhos ficou preto e eles rolaram para trás em sua cabeça. Foi como se ele simplesmente tivesse perdido a cabeça. Eu voltava e assistia de novo, várias e várias vezes.” Paul Thomas Anderson, citado em Roger Ebert, “Love’ at First Sight,” *RogerEbert.com*, 13 de Outubro, 2002. Disponível online em: <https://www.rogerebert.com/interviews/love-at-first-sight>.

logicamente inibido de um centro de distribuição de utensílios inusitados, incluindo curiosos desentupidores de pia. Constantemente assediado por suas sete irmãs dominadoras e encarregado de supervisionar um local de trabalho que parece estar sempre à beira de acidentes catastróficos, a rotina de Barry é interrompida por dois eventos simultâneos: ele liga impulsivamente para uma linha de sexo por telefone, envolvendo-se em um turbilhão de assédio e extorsão, e conhece Lena (Emily Watson), uma mulher sobrenaturalmente encantadora que se sente poderosamente atraída por Barry, apesar de sua aparente falta de magnetismo pessoal. Enquanto esse par improvável dá seus primeiros passos tentativos em direção a um romance, as forças do chefe extorsionista e vendedor de colchões Dean Trumbell (Philip Seymour Hoffman) se aproximam de Barry. Após uma viagem impulsiva ao Havaí, durante a qual Barry e Lena consumam seu relacionamento, os capangas de Trumbell atacam, ferindo Lena e galvanizando Barry para focar seus impulsos caóticos e agressivos em neutralizar o amoral “Homem do Colchão”. Quando Barry viaja para Utah para confrontar Trumbell em sua loja de colchões, os dois se enfrentam em um confronto surpreendentemente não violento, no qual Barry afirma que seu amor por Lena o torna “mais poderoso do que você pode imaginar”. Os dois concordam que este é o ponto final

da conversa, deixando que Barry volte para casa e comece sua nova vida com seu novo amor.

Nenhuma descrição de enredo poderia fazer justiça à peça de câmara atonal que é *Embriagado de amor*, um filme que externaliza a agonizante vida interior de Barry através de uma série de escolhas formais alienantes, incluindo interações enervantes entre brilho extremo e sombras abafadas, uma intensa paisagem sonora composta por inúmeros instrumentos de percussão e uma abordagem incomum para o sequenciamento de tomadas. O resultado é uma visão imersiva de ansiedade e alienação, que, talvez inevitavelmente, tenha lutado para encontrar seu público após o lançamento inicial, perdendo por pouco o ponto de equilíbrio (pelo menos de acordo com os dados financeiros publicamente divulgados). A arrecadação nas bilheterias do filme é relatada em pouco mais de \$24,5 milhões, com um orçamento de \$25 milhões.⁵⁵ Foi o primeiro filme de Anderson a não gerar lucro desde *Sydney*, embora não fosse o último.

A resposta crítica a *Embriagado de amor* tendeu a ser positiva, embora os críticos tenham se debatido para encontrar um referencial através do qual visualizar esse objeto incomum. A. O. Scott sugeriu que “a poesia é talvez a melhor maneira de pensar sobre o equilíbrio de inspiração de forma livre e controle formal

55. “Punch-Drunk Love” (2002), *Box Office Mojo*. Disponível online em: https://www.boxofficemojo.com/title/tt0272338/?ref_=bo_se_r_1.

do filme,”⁵⁶ enquanto Moira Macdonald escolheu outra forma de arte, descrevendo o filme como “ambientado em compasso de valsa.”⁵⁷ Poucos críticos conseguiram oferecer um endosso entusiástico, enquanto ponderavam sobre seus efeitos. David Ansen o descreveu como “um quebra-cabeça emocional em que faltam algumas peças cruciais... resultando em um filme mais surpreendente do que satisfatório,”⁵⁸ e Peter Rainer o chamou de “uma realização impressionante [que é impedida] de fazer muito contato humano conosco.”⁵⁹ Ann Hornaday sugeriu, com ironia evidente, que os enigmas logo se provariam material de investigação acadêmica – “Você quase pode ver as teses de doutorado agora: ‘O piano e o pudim: o fim da dissonância e a possibilidade de se receber o que merece na obra de P.T. Anderson’”⁶⁰ – , e a sugestão de que este filme de Adam Sandler poderia ser, na verdade, eruditamente inacessível contribuiu para uma narrativa de

56. A. O. Scott, “Film Festival Review: Love and the Single Misfit in a Topsy-Turvy World,” *New York Times*, 5 de Outubro, 2002. Disponível online em: <https://www.nytimes.com/2002/10/05/movies/film-festival-review-love-and-the-single-misfit-in-a-toppsy-turvy-world.html>.

57. Moira Macdonald, “Sandler, Watson Make Beautiful Music in ‘Punch-Drunk Love,’” *Seattle Times*, 18 de Outubro, 2002. Disponível online em: <https://archive.seattletimes.com/archive/?date=20021018&slug=punch18>.

58. David Ansen, “Call Him Unhappy Gilmore,” *Newsweek*, 13 de Outubro, 2002. Disponível online em: <https://www.newsweek.com/call-him-unhappy-gilmore-146867>.

59. Peter Rainer, “Revenge of the Nerd,” *New York*, 2 de Outubro, 2002. Disponível online em: https://nymag.com/nymetro/movies/reviews/n_7790/.

60. Ann Hornaday, “Taking the Plunge,” *Washington Post*, 18 de Outubro, 2002. Disponível online em: <https://www.washingtonpost.com/archive/lifestyle/2002/10/18/taking-the-plunge/8779488c-b68e-4789-8b2e-153cd1eed69c/>.

tolos versus esnobes, à medida que o público recebeu *Embriagado de amor* com mais desprezo aberto do que esses críticos hesitantes, porém admiradores.

Depois que o filme recebeu uma nota D+ no *CinemaScore* (uma pesquisa que mede a resposta imediata do público ao sair das exhibições nos cinemas), Barbara Brotman, do *Chicago Tribune*, escreveu um artigo examinando a discrepância entre o engajamento crítico e a rejeição pelo público. Brotman descobriu que o público se sentiu enganado pela campanha de marketing do filme, pois Anderson o descreveu como sua versão de uma comédia de Adam Sandler, uma comédia romântica e um tributo aos musicais clássicos da MGM. O filme é todas essas coisas, mas a abordagem excêntrica de Anderson deixou alguns acreditando que haviam sido enganados. Como testemunha especialista, Brotman consultou o professor de cinema da Northwestern, Lester Friedman, que explicou: “Os críticos veem muitos filmes ruins... Acredito que algo que mostra uma centelha de criatividade ou uma vontade de investir gêneros com novas perspectivas certamente chamará sua atenção.”⁶¹ Esse fenômeno – frustração em massa de um público que esperava um filme leve e se sentiu enganado por críticos evidentemente mais abertos à experimentação –

61. Barbara Brotman, “Drunk’ Is an Odd Kind of Film Classic: Critics Adore, Fans Abhor,” *Chicago Tribune*, 26 de Novembro, 2002. Disponível online em: <https://www.chicagotribune.com/news/ct-xpm-2002-11-26-0211260015-story.html>.

se repetiria com notável precisão 12 anos depois no caso de *Vício inerente* (Inherent Vice, 2014).

O legado de *Embriagado de amor* – que, vale dizer, não foi unanimemente aclamado pela crítica como sugere o artigo de Brotman, com Peter Bradshaw descrevendo-o como “quase inteiramente superficial”⁶² e J. Hoberman aconselhando “expectativas reduzidas” para este “mágico de um truque só que... no final das contas não funciona”⁶³ – tem se acalorado nos 20 anos desde seu lançamento pouco entusiasmado, especialmente à medida que Sandler passou a assumir papéis serio cômicos e dramáticos extras que fornecem pontos de comparação, reforçando a validade do primeiro grande risco de Anderson. Em 2016, *Embriagado de amor* tornou-se o primeiro filme de Anderson a ser lançado pela *boutique* distribuidora de home vídeos Criterion Collection. E embora as escolhas dessa empresa muitas vezes tenham mais a ver com os direitos disponíveis do que com a qualidade inquestionável, isso conferiu um ar de prestígio a uma das produções mais modestas de Anderson.

Anderson descreveu ter enfrentado um bloqueio de escritor significativo nos cinco anos entre *Embriagado de amor* e *Sangue negro*, um período em

62. Peter Bradshaw, “Review: *Punch-Drunk Love*,” *Guardian* (London), 6 de Fevereiro, 2003. Disponível online em: <https://www.theguardian.com/culture/2003/feb/07/artsfeatures1>.

63. J. Hoberman, “Collision Courses,” *Village Voice*, 1 de Outubro, 2002. Disponível online em: <https://www.villagevoice.com/2002/10/01/collision-courses-2/>.

que esteve, em grande medida, fora dos holofotes públicos, exceto por seu papel como diretor reserva em *A última noite* (*A Prairie Home Companion*, 2006), de Robert Altman. Dada a saúde frágil do octogenário Altman (ele morreria cinco meses após o lançamento do filme), a seguradora da produção recusou a cobertura a menos que um diretor fosse escolhido para permanecer ao lado de Altman durante as filmagens, pronto para assumir e completar o projeto caso ele se mostrasse incapaz.⁶⁴ A escolha de Altman por Anderson representou talvez o sinal mais feliz de que ele deveria ser considerado o herdeiro dos cineastas dos anos 1970, e embora seus serviços não tenham sido necessários, esse aprendizado tácito serviu como uma ponte entre as duas obras contemporâneas recentes de Anderson (*Magnólia* e *Embriagado de amor*, a evidente quebra entre as fases de tese e antítese), cada uma inquieta e enérgica à sua maneira, e o par de obras de época emocionalmente distantes e deliberadamente compostas que se seguiram.

O bloqueio do escritor finalmente se quebrou quando Anderson encontrou o romance de Upton Sinclair, *Oil!* (1926), que provou ser um correspondente adequado para muitos dos temas que ele estava interessado em explorar, mas havia lutado para dar forma

64. Sperb, *Blossoms and Blood*, 200.

narrativa.⁶⁵ Adaptando a primeira seção do livro de Sinclair para a primeira metade de *Sangue negro* (e depois divergindo do texto completamente para criar uma segunda metade original), Anderson colaborou com Daniel Day-Lewis, um ator conhecido por sua seleção criteriosa de papéis e sua tendência a tomar um papel ativo na criação de seus personagens. Assim, *Sangue negro* marcou a primeira vez em que Anderson permitiu algo semelhante a um roteirista, um passo adiante em relação ao controle rígido que ele mantinha sobre seus roteiros durante a década de 1990.⁶⁶ O filme resultante seria seu primeiro sucesso de bilheteria incontestável, rendendo a primeira presença significativa no Oscar de um projeto de Anderson (embora uma estatueta para seu próprio trabalho continuasse a escapar-lhe) e obtendo aclamação quase universal. No entanto, apesar dos ornamentos de prestígio deste épico do final do século, Anderson fez a escolha astutamente contraintuitiva de estreiar *Sangue negro* não em um festival de cinema global estabelecido, mas sim no nascente festival de gênero FantasticFest, um indicativo inicial de que ele pretendia uma moldura

65. “Lembro-me do estado da minha mesa, com tantos pedaços de papel diferentes e livros sobre a indústria do petróleo no início do século XX, misturados com partes de outros roteiros que eu havia escrito... O livro foi um ótimo trampolim.” Paul Thomas Anderson, citado em Josh Modell, “Interview: Paul Thomas Anderson,” *AV Club*, 2 de Janeiro, 2008. Disponível online em: <https://film.avclub.com/paul-thomas-anderson-1798213013>.

66. Day-Lewis e Anderson “corresponderam-se entre a Irlanda e os Estados Unidos sobre o brainstorming de todos os aspectos de Plainview.” Sperb, *Blossoms and Blood*, 189.

idiossincrática para uma obra destinada a ser comparada a George Stevens, John Huston e Stanley Kubrick. Mesmo enquanto Anderson “estabelecia um estilo de grandeza prodigiosa”, escreveu David Denby em sua crítica, “alguma parte dele deve ter se rebelado contra a canonização.”⁶⁷

Sangue negro conta a história de Daniel Plainview (Day-Lewis) e sua ascensão de minerador de prata a magnata do petróleo, ao longo do primeiro quarto do século XX. Construído com um uso pesado de elisão temporal (um dos muitos fatores que talvez tenham gerado a comparação contraintuitiva com *2001: Uma odisseia no espaço* [2001: A Space Odyssey, 1968]),⁶⁸ o primeiro ato, praticamente sem diálogos, apresenta Daniel reivindicando uma mina de minério em 1898 e depois avança para 1902, onde ele lidera uma equipe na construção de um poço de petróleo. Quando a torre de perfuração desaba, matando um de seus sócios, Daniel adota o filho recém-nascido do homem morto, marcando a transição para a ação principal do filme, que se passa em 1911. Ao lado do menino de nove anos, agora chamado H. W. Plainview (Dillon Freasier), Daniel estabelece uma empresa independente de perfuração e é abordado por Paul Sunday (Paul Dano), o que

67. David Denby, “Hard Life,” *New Yorker*, 9 de Dezembro, 2007. Disponível online em: <https://www.newyorker.com/magazine/2007/12/17/hard-life-2-2>.

68. “A abertura sem diálogos ecoa o prólogo sem palavras de *2001: Uma odisseia no espaço*... a sequência final também transborda de referências visuais ao clássico de ficção científica.” Sperb, *Blossoms & Blood*, 205.

leva Daniel a Little Boston, uma cidade miserável no sul da Califórnia que, por acaso, está situada sobre um oceano de petróleo. Vendendo seus serviços para os ingênuos habitantes da cidade, Daniel começa a perfuração, apenas para ser frustrado por pedidos de deferência e validação do irmão gêmeo de Paul, o pregador leigo Eli (Dano).

Os dois homens dão início a uma rivalidade cada vez mais rancorosa, com a amargura de Daniel se aprofundando após H. W. ficar surdo em uma explosão na torre de perfuração. A degradação espiritual de Daniel atinge o ápice depois que um vigarista (Kevin J. O'Connor) se faz passar com sucesso por seu irmão por um período, apenas para ser assassinado por Daniel, assim que o brutal magnata do petróleo descobre a verdade. Aproveitando a vulnerabilidade psicológica e o desespero de Daniel para concluir um oleoduto entre Little Boston e o Oceano Pacífico, Eli extorque um batismo humilhante do pagão contrito em troca dos direitos de uma área de terra essencial, e, tacitamente, se declara vencedor da disputa. Um último salto temporal leva a história a 1927, com Daniel agora isolado em uma mansão suntuosa, supervisionando embriagado um império, enquanto é servido pela equipe doméstica. Depois de uma separação devastadora com o agora adulto H. W. (Russell Harvard), Daniel é surpreendido por uma visita de Eli, aparentemente próspero, mas na verdade empobrecido. Daniel extor-

que sua própria forma de contrição de seu rival de longa data e, então, em um desfecho tão brutal que inicialmente alienou muitos críticos,⁶⁹ ele espanca Eli até a morte com um pino de boliche.

Com *Sangue negro*, que coincidiu com o décimo aniversário de *Boogie Nights*, Anderson fez a transição de novato em Indiewood para autor estabelecido. O filme ocupou o primeiro lugar em muitos rankings de fim de ano de críticos, incluindo Lisa Schwarzbaum (*Entertainment Weekly*), Keith Phipps (*A.V. Club*), Glenn Kenny (*Premiere*) e Mike Russell (*Portland Oregonian*).⁷⁰ Arrecadou mais de \$76 milhões contra um orçamento reportado de \$25 milhões.⁷¹ Ganhou ainda Oscars para Daniel Day-Lewis e o diretor de fotografia Robert Elswit, além de mais seis indicações (incluindo Melhor Filme, Melhor Diretor e Melhor Roteiro Adaptado).

69. David Denby descreveu a cena como “um erro”, embora a tenha interpretado como “um ato de provocação” contra as expectativas de prestígio. David Denby, “Hard Life,” *New Yorker*, 9 de Dezembro, 2007. Disponível online em: <https://www.newyorker.com/magazine/2007/12/17/hard-life-2-2>.

70. “Film Critic Top Ten Lists: 2007 Critics’ Picks,” *MetaCritic*. Disponível online em: <https://web.archive.org/web/20080102102034/http://www.metacritic.com/film/awards/2007/toptens.shtml>.

71. “There Will Be Blood” (2007), *Box Office Mojo*. Disponível online em: https://www.boxofficemojo.com/title/tt0469494/?ref_=bo_se_r_1.



O batismo extorsivo de Daniel Plainview.
(Paramount Vantage)

Muitos críticos não hesitaram em arriscar o uso de hipérboles ao avaliar *Sangue negro*. Richard Schickel o descreveu como “um dos filmes americanos mais originais já feitos.”⁷² Peter Bradshaw o posicionou como “o standard contra o qual todos os diretores e todos os espectadores vão querer se medir.”⁷³ E Kenneth Turan o caracterizou como “a combinação mais incendiária desde o coquetel Molotov.”⁷⁴ Quase

72. Richard Schickel, “*There Will Be Blood: An American Tragedy*,” *Time*, 24 de Dezembro, 2007. Disponível online em: <http://content.time.com/time/arts/article/0,8599,1698168,00.html>.

73. Peter Bradshaw, “*There Will Be Blood*—Review,” *Guardian* (London), 8 de Fevereiro, 2008. Disponível online em: <https://www.theguardian.com/film/2008/feb/08/paulthomasanderson.drama>.

74. Kenneth Turan, “Review: *There Will Be Blood*,” *Los Angeles Times*, 26 de Dezembro, 2007. Disponível online em: <https://www.latimes.com/entertainment/envelope/cotown/la-et-blood26dec26-story.html>.

todos notaram a mudança de marcha distinta que parecia representar na carreira de Anderson, com Manohla Dargis sugerindo que o diretor mostrou uma nova liberdade das “pressões do autorismo autoconsciente,”⁷⁵ e com Wesley Morris argumentando que ele trocou o “desespero de nos atropelar e nos nocautear” por uma abordagem mais “paciente e artística.”⁷⁶ De fato, “se o nome de Anderson não estivesse nele”, escreveu Christy LeMire, “você nunca saberia que o filme era dele.”⁷⁷ Ainda assim, houve críticos que questionaram a urgência de canonizar imediatamente *Sangue negro*. Mick LaSalle elogiou a “ambição grandiosa” de Anderson, mas onde outros viam idiosincrasia, ele via um filme que “descarrila em gestos grandiosos e perversidade deliberada.”⁷⁸ Stephanie Zacharek chegou a chamar *Sangue negro* de “uma estupidez austera... temperada e trabalhada até o ponto do tédio,”⁷⁹ enquanto Ed Gonzalez viu “minú-

75. Manohla Dargis, “An American Primitive, Forged in a Crucible of Blood and Oil,” *New York Times*, 26 de Dezembro, 2007. Disponível online em: <https://www.nytimes.com/2007/12/26/movies/26bloo.html>.

76. Wesley Morris, “Striking Oil,” *Boston Globe*, 4 de Janeiro 4, 2008. Disponível online em: http://archive.boston.com/news/globe/living/articles/2008/01/04/striking_oil/.

77. Christy Lemire, “There Will Be Blood Delivers on Its Promise,” *Orange County Register*, 3 de Janeiro, 2008. Disponível online em: <https://www.ocregister.com/2008/01/03/there-will-be-blood-delivers-on-its-promise/>.

78. Mick LaSalle, “Conquering the West, and Getting His Hands Dirty in the Process,” *San Francisco Chronicle*, 4 de janeiro, 2008. Disponível online em: https://www.sfgate.com/movies/article/Conquering-the-West-and-getting-his-hands-dirty-3233876.php_photo-2376801.

79. Stephanie Zacharek, “Review: *There Will Be Blood*,” *Salon*, 26 de Dezembro, 2007. Disponível online em: <https://www.salon.com/2007/12/26/blood/>.

cias estéticas vívidas e excessivamente assertivas...o que falta é um senso de humanidade.”⁸⁰ Mesmo com essas vozes discordantes, no entanto, a história do cinema se posicionou decisivamente ao lado dos arrebatados. *Sangue negro* foi classificado como o melhor filme do século até então pelo *Guardian* (em 2016)⁸¹ e pelo *New York Times* (em 2017).⁸²

Após a renovada confiança tanto dos críticos quanto do público cinéfilo, a expectativa pelo próximo filme de Anderson após *Sangue negro* estava alta, mas o público teria que esperar mais cinco anos até *O mestre*. O projeto foi anunciado em 2009, mas enfrentou um caminho atribulado até a produção, depois que seu financiador inicial, a Universal Pictures, optou por desistir, deixando Anderson lutando para encontrar uma empresa disposta a apoiar a sequência de seu ponto alto na carreira.⁸³ Embora alguns tenham especulado que produtores e financiadores poderiam ter sido desencorajados pelas raízes do roteiro

80. . Ed Gonzalez, “Review: *There Will Be Blood*,” *Slant*, 12 de Dezembro, 2007. Disponível online em: <https://www.slantmagazine.com/film/there-will-be-blood/>.

81. Peter Bradshaw, “Why the Best Film of the 21st Century Is *There Will Be Blood*,” *Guardian* (London), 13 de Setembro, 2019. Disponível online em: <https://www.theguardian.com/film/2019/sep/13/best-film-21st-century-there-will-be-blood-paul-thomas-anderson-daniel-day-lewis-oil>.

82. “The 25 Best Films of the 21st Century So Far,” *New York Times*, 9 de Junho, 2017. Disponível online em: <https://www.nytimes.com/interactive/2017/06/09/movies/the-25-best-films-of-the-21st-century.html>.

83. “Estava seco como um osso... não houve realmente interessados.” Paul Thomas Anderson, citado em Scott Foundas, “Paul Thomas Anderson, The Master’s Master,” *Village Voice*, 5 de Setembro, 2012. Disponível online em: <https://www.villagevoice.com/2012/09/05/paul-thomas-anderson-the-masters-master/>.

na história da Cientologia,⁸⁴ uma quase-religião com profundos laços com a comunidade de Hollywood, o próprio Anderson atribuiu a culpa mais diretamente a uma mudança industrial generalizada, afastando-se dos últimos vestígios do *boom* do cinema independente (Indiewood) em direção a uma nova normalidade centrada no apelo para todos os gostos e em um público cada vez mais global.⁸⁵ Finalmente, uma pequena empresa de produção emergente, a Annapurna Pictures – um projeto de paixão da herdeira bilionária de tecnologia Megan Ellison – iria intervir e adicionar *O mestre* ao seu primeiro conjunto de projetos, ao lado de esforços de outros remanescentes de Indiewood, Spike Jonze e David O. Russell – ambos tiveram filmes (*Ela* [Her, 2013] e *Trapaça* [American Hustle, 2013], respectivamente) cofinanciados pela Annapurna em 2013. Embora o movimento possa ter sido astuto artisticamente, para ambas as partes – Annapurna ganhou um autor de renome durante seus anos iniciais, enquanto Anderson teve autonomia criativa para produzir um trabalho que intencionalmente flertava com a alienação do público – , ele se mostra-

84. “Quando Anderson eventualmente exibiu o filme para Cruise, Sharon Waxman especulou que a equipe de *O mestre* esperava [evitar] um conflito com o grupo.” Sharon Waxman, “The Master: Paul Thomas Anderson Reaches Out to Scientologist Tom Cruise,” *The Wrap*, 22 de Maio, 2012. Disponível online em: <https://www.thewrap.com/master-paul-thomas-anderson-reaches-out-scientologist-tom-cruise-exclusive-411111/>.

85. “Parecia mesmo que houve uma retirada, empurrando as fichas pela mesa e dizendo, ‘Chega dessa bobagem.’ Paul Thomas Anderson, citado em Foundas, “Paul Thomas Anderson, The Master’s Master.”

ria menos favorável pelas métricas convencionais de sucesso em Hollywood.

Descrito desde cedo como “o filme de Paul Thomas Anderson sobre a Cientologia,”⁸⁶ *O mestre* de fato se inspira fortemente na vida e nos tempos de L. Ron Hubbard, messias desse movimento espiritual marginal. Mais do que um tratado sobre uma organização vista por muitos como um culto predatório,⁸⁷ Anderson reconfigura a base estrutural da ascensão de Hubbard ao status de guru na história em um relacionamento volúvel entre dois homens atraídos inexoravelmente um pelo outro, apesar (ou por causa) de sua oposição polar. Após o Dia da Vitória sobre o Japão, o traumatizado veterano da Marinha, Freddie Quell (Joaquin Phoenix), luta para se reintegrar à sociedade, sabotando repetidamente seus próprios esforços por conta de sua dependência de licores caseiros que podem ser facilmente venenosos (embora “não se você beber com inteligência”, ele insiste). Finalmente, Freddie encontra uma estabilidade tênue em Lancaster Dodd (Philip Seymour Hoffman), líder de um movimento espiritual nascente,

86. ver Sean O’Neal, “Paul Thomas Anderson’s Scientology Movie Is Really Happening,” *AV Club*, 9 de Maio, 2011. Disponível online em: <https://www.avclub.com/paul-thomas-andersons-scientology-movie-is-really-happe-1798225464>; Lane Brown, “P. T. Anderson’s Scientology Movie Gets a Pass,” *Vulture*, 17 de Março, 2010. Disponível online em: https://www.vulture.com/2010/03/why_does_paul_thomas_andersons.html.

87. Ash Sanders, “Children of Scientology: Life After Growing Up in an Alleged Cult,” *Rolling Stone*, 24 de Junho, 2019. Disponível online em: <https://www.rollingstone.com/culture/culture-features/scientology-children-second-generation-846732/>.

a Causa, que alega ter identificado cientificamente métodos para acessar memórias de vidas vividas ao longo de trilhões de anos (com o fato disso exceder a vida útil cientificamente aceita do planeta sendo de pouca preocupação para Dodd e seus fiéis).

Dodd oferece a Freddie um sentido de pertencimento, enquanto Freddie oferece a Dodd seu licor excepcionalmente potente, mas o comportamento errático de Freddie se mostra um risco, à medida que os membros da Causa atravessam o país espalhando seu evangelho e evitando cétricos e promotores de justiça. Embora Dodd faça um esforço final e concentrado para doutrinar Freddie, seus próprios ensinamentos inconsistentes se mostram demais para o jovem depositar sua fé, e Freddie foge, retomando seu estilo de vida itinerante. Finalmente, após um sonho que parece ser profético, Freddie viaja para a Inglaterra para um último encontro com Dodd. Em vez de se reconciliarem, porém, os dois descobrem que suas diferenças se tornaram irreconciliáveis, e Freddie parte mais uma vez. A única evidência de autoaperfeiçoamento após seu envolvimento com a Causa é o epílogo que mostra este homem perpetuamente frustrado sexualmente finalmente alcançando o tão desejado coito com uma mulher que conhece em um pub próximo.

Enquanto o público poderia imaginar que *O mestre* repetiria o sucesso de *Sangue negro* - , um salto lógico dado seu ambiente histórico análogo e a

díade masculina central, bem como as grandes ambições sugeridas pelo uso do formato de filme 65mm, então amplamente obsoleto e associado a épicos grandiosos do passado – ,⁸⁸ Anderson entregou, ao invés disso, uma obra desconcertante e fragmentária de implicação e elipse. Em sua crítica da estreia do filme em Veneza, Ella Taylor descreveu ter ouvido um espectador perguntar a outro: “Então suponho que isso seja uma cópia não finalizada?”, apenas para se chocar com a revelação de que, na verdade, se tratava do corte final de Anderson.⁸⁹ Em seu lançamento, *O mestre* provou ser ainda menos lucrativo do que *Embriagado de amor*, arrecadando pouco mais de 28 milhões de dólares contra um orçamento reportado de 32 milhões de dólares (um luxo para um projeto de Anderson, embora ainda modesto pelos padrões de um mercado cada vez mais dominado por *blockbusters*),⁹⁰ e conquistando apenas três indicações ao Oscar, para Phoenix, Hoffman e Amy Adams (que interpretou Peggy, esposa de Dodd).

Os críticos, cuja tolerância para com o que é único e desafiador tinha sido supostamente uma bênção

88. Lucas Kavner, “Paul Thomas Anderson’s *The Master* on 70mm Harkens Back to Hollywood Epics,” *HuffPost*, 7 de Setembro, 2012. Disponível online em: https://www.huffpost.com/entry/paul-thomas-anderson-the-master_n_1862890.

89. Ella Taylor, “Master Actors Deliver Glimpse Into Cult Life,” *NPR*, 13 de Setembro, 2012. Disponível online em: <https://www.npr.org/2012/09/13/160942878/master-actors-deliver-glimpse-into-cult-life>.

90. “*The Master*” (2012), *Box Office Mojo*. Disponível online em: https://www.boxofficemojo.com/title/tt1560747/?ref_=bo_se_r_1.

para Anderson uma década antes com *Embriagado de amor*, ficaram, em grande parte, perplexos. Alguns foram efusivos – Peter Travers estava disposto a chamar o filme de “um novo clássico americano,”⁹¹ um sentimento ecoado por Xan Brooks, que o descreveu como “um arrebatador clássico americano descaradamente à moda antiga;”⁹² alguns foram condenatórios – Calum Marsh afirmou que este “épico aspirante” estava condenado por “falta de substância por baixo de sua estética fria e bem composta,”⁹³ e Deborah Ross achou-o “tão enigmático e vago que se sentiu um pouco excluída,” a ponto de o filme lhe parecer “ofensivo;”⁹⁴ mas virtualmente todos ficaram perplexos com o que tinham visto. “*O mestre é bonito e instigante*”, escreveu Katey Rich, “mas também frustrantemente inacessível.”⁹⁵ Roger Ebert, até então um defensor de Anderson, reclamou que “quando tento alcançá-lo, minha mão fecha no ar.”⁹⁶ Dana Stevens “deixou o

91. Peter Travers, “Review: *The Master*,” *Rolling Stone*, 10 de Setembro, 2012. Disponível online em: <https://www.rollingstone.com/movies/movie-reviews/the-master-96954/>.

92. Xan Brooks, “The Master—Review,” *Guardian* (London), 1 de Setembro, 2012. Disponível online em: <https://www.theguardian.com/film/2012/sep/01/the-master-review>.

93. Calum Marsh, “Review: *The Master*,” *Slant*, 10 de Setembro, 2012. Disponível online em: <https://www.slantmagazine.com/film/the-master/>.

94. Deborah Ross, “What Shall We Do with the Drunken Sailor?,” *Spectator*, 3 de Novembro, 2012. Disponível online em: <https://www.spectator.co.uk/article/what-shall-we-do-with-the-drunken-sailor->.

95. Katey Rich, “Review: *The Master*,” *CinemaBlend*, 12 de Setembro, 2012. Disponível online em: <https://www.cinemablend.com/reviews/Master-6016.html>.

96. Roger Ebert, “A Magnificent Puzzlement,” *RogerEbert.com*, 19 de Setembro, 2012. Disponível online em: <https://www.rogerebert.com/reviews/the-master-2012>.

cinema sem ter certeza do que *O mestre* tratava, mas se apressou em acrescentar: “Mal posso esperar para vê-lo novamente.”⁹⁷

Notavelmente, para um filme tão peculiar como *O mestre*, alguns o acharam uma viagem tediosamente familiar pelo mundo de Anderson. Em sua crítica, Richard Corliss diagnosticou o filme como falho em “estender ou expandir a jornada artística de Anderson,”⁹⁸ e dois anos depois, David Thomson ecoaria Corliss em seu *New Biographical Dictionary of Film*, lamentando que, enquanto Anderson havia feito “filmes únicos impulsionados por sua própria necessidade,” com *O mestre*, “pela primeira vez... ele estava fazendo um filme de Paul Thomas Anderson.”⁹⁹ Esta frustração serve para marcar a linha divisória entre as fases “antítese” e “síntese” de Anderson. Agora, tendo feito tanto filmes reprimidos e oblíquos quanto declarativos e explícitos, ele havia se afastado de seu antigo *modus operandi* apenas para aparentemente estabelecer um novo. Em sua primeira fase, Anderson se propôs a provar sua voz; em sua segunda, ele se propôs a provar que sua voz poderia modular; agora,

97. Dana Stevens, “Cult Classic,” *Slate*, 14 de Setembro, 2012. Disponível online em: <https://slate.com/culture/2012/09/the-master-reviewed-paul-thomas-andersons-latest-is-a-cult-classic.html>.

98. Richard Corliss, “Paul Thomas Anderson’s *The Master*: There Will Be Boredom,” *Time*, 1 de Setembro, 2012. Disponível online em: <https://entertainment.time.com/2012/09/01/paul-thomas-andersons-the-master-there-will-be-boredom/>.

99. David Thomson, *The New Biographical Dictionary of Film*, 6th ed. (New York: Knopf, 2014), 22.

talvez, ele pudesse se libertar da pressão de provar qualquer coisa em particular.

Durante uma era definida por sua voz cinematográfica invertida, Anderson inverteu também sua persona pública. O crítico Steven Hyden mais tarde comparou essa retirada dos holofotes à estadia de Bob Dylan em Woodstock, Nova York, após seu esgotamento por superexposição na metade dos anos 1960.¹⁰⁰ Embora haja uma diferença distinta em proeminência pública entre um cantor e compositor histórico e um autor cujos filmes perdem dinheiro tão frequentemente quanto lucram, a decisão de proteger sua privacidade parece motivada de maneira semelhante pelo sentimento de que muita atenção provou ser mais um ônus do que um benefício para a arte. E, assim, tal como os *dylanólogos* que espalham teorias da conspiração sobre as verdadeiras razões de seu *sabbat* público,¹⁰¹ alguns jornalistas optaram por ver o perfil mais *low profile* de Anderson como digno de investigação. Em um artigo de 2008 para a *Esquire* intitulado *A história secreta de Paul Thomas Anderson*, John H. Richardson apresentou a narrativa de que Anderson estava “se recusando a comentar sobre seu passado” a fim de

100. Steven Hyden, “Extraordinary Machines,” *Grantland*, 11 de Setembro, 2012. Disponível online em: <https://grantland.com/features/looking-back-paul-thomas-anderson-fiona-apple-relationship-release-master/>.

101. Michael Hill, “50 Years Later, Bob Dylan’s Motorcycle Crash Remains Mysterious,” *Seattle Times*, 27 de Julho, 2016. Disponível online em: <https://www.seattletimes.com/nation-world/50-years-later-dylans-motorcycle-crash-remains-mysterious/>.

manifestar uma identidade deliberadamente cultivada, distinta da verdade de sua criação (um truque utilizado por Dylan durante a sua própria ascensão, embora os esforços de Richardson para aplicar o mesmo modelo a Anderson resultem em algo menos cativante).¹⁰²

Outro escritor a evocar Dylan ao discutir Anderson foi o australiano Luke Buckmaster, que entrevistou o diretor durante a divulgação de *O mestre*. Quando sua repetida tentativa de direcionar a conversa para a Cientologia provocou respostas irritadiças, Buckmaster conseguiu se posicionar em oposição a um artista volátil, “como um daqueles jornalistas diretos com quem Bob Dylan jogava pingue-pongue verbal,” como visto em *Don't Look Back* (1965), de D. A. Pennebaker.¹⁰³ No entanto, além desta entrevista “irritada” (como Buckmaster a descreveu), Anderson parece ter em grande parte suprimido a arrogância e combatividade que caracterizaram tantas de suas entrevistas nos anos 1990. Se jornalistas como Buckmaster esperavam obter uma declaração tão incendiária quanto a declaração anterior de Anderson de que “a escola de cinema é uma completa farsa,”¹⁰⁴ nesta era ele parecia deliberadamente evitar essa tentação, frequentemente escolhendo suas palavras com um cuidado

102. Richardson, “The Secret History of Paul Thomas Anderson.”

103. Luke Buckmaster, “Good Film, Just Don't Mention the ‘War,’ ” *Crikey*, 6 de Novembro, 2012. Disponível online em: <https://blogs.crikey.com.au/cinetology/2012/11/06/good-film-just-dont-mention-the-war-interview-with-paul-thomas-anderson/>.

104. Goldstein, “The New New Wave.”

sufocante. Promovendo *Sangue negro* ao lado de Day-Lewis, na 92nd Street de Nova York, Anderson foi questionado sobre sua escolha de abandonar a NYU, e sua resposta foi hesitante e contrita. “Simplesmente não era para mim”, disse ele, mas se apressou em esclarecer: “Funciona para outras pessoas – é certo para muitas pessoas.”¹⁰⁵ Em entrevistas como esta, a impressão é a de um homem cuidadosamente evitando qualquer passo em falso; enquanto nos anos 1990 ele tinha sido tão desinibido pessoalmente quanto seu trabalho era estilisticamente, agora ele parecia tão inibido quanto seus protagonistas recentes. Após três filmes realizados em cada modo, no entanto, ele parece finalmente ter conseguido conciliar inibição com desinibição, relaxando em um novo modo tanto em sua narrativa quanto em sua presença pública.

SÍNTESE: *VÍCIO INERENTE, TRAMA FANTASMA, LICORICE PIZZA*

As distinções entre o que denominei como as fases “tese” e “antítese” de Anderson são tão óbvias que se tornam autoevidentes. O livro de George Toles sobre Anderson cobre apenas os filmes “antítese” porque, como Toles escreve, “*Magnólia* marca uma

105. 92nd Street Y, “Daniel Day Lewis and Paul Thomas Anderson on There Will Be Blood: Reel Pieces with Annette Insdorf,” YouTube (video), 26 de Julho, 2016. Disponível online em: <https://www.youtube.com/watch?v=9bcUQhWmVRo>.

transição significativa, tendo levado Anderson ao fim de uma maneira de dramatizar possibilidades.”¹⁰⁶ Identificar uma segunda linha divisória dentro deste conjunto de filmes ainda não se tornou um exercício comum, mas o lançamento de *Licorice Pizza* apresenta uma lente esclarecedora que agora demonstra um padrão distinto. Os filmes de “síntese” de Anderson representam um relaxamento da tensão demonstrada em seus três filmes anteriores, não apenas de maneira generalizada, mas em três pares específicos. Em *Vício inerente*, Joaquin Phoenix abandona o alcoolismo contorcido e de mandíbula cerrada de Freddie Quell em favor da postura relaxada e da fala arrasada pelo uso de drogas de Doc Sportello. Em *Trama fantasma*, Daniel Day-Lewis troca o capitalista brutal e hipermasculino de Daniel Plainview pelo artista refinado e afeminado Reynolds Woodcock. E em *Licorice Pizza*, Anderson troca Barry Egan e Lena Leonard por Gary Valentine e Alana Kane, e um surrealmente ansioso Vale de San Fernando por um euforicamente liberto. Ao invés de tentar evitar a conversa sobre o que representa um “filme de Paul Thomas Anderson”, esses são filmes que abraçam sua própria existência dentro de um cânone e (talvez paradoxalmente) parecem relativamente despreocupados com as questões extratextuais de sua existência.

106. George Toles, *Contemporary Film Directors: Paul Thomas Anderson* (Urbana: University of Illinois Press, 2016), 3.

A espera entre *O mestre* e *Vício inerente* foi de apenas dois anos, um período notavelmente breve pelos padrões recentes de Anderson, fator principalmente atribuído à prolongada pré-produção inesperada de *O mestre* (por um tempo, parecia que *Vício inerente* poderia até entrar em produção primeiro).¹⁰⁷ Desde o momento de seu anúncio, *Vício inerente* provou ser um projeto digno de atenção, não apenas por ser a primeira adaptação literária clássica “fiel” de Anderson (em oposição à fidelidade mais flexível ao material original em *Sangue negro*), mas também por ser a primeira adaptação autorizada de uma obra do titã literário e famoso recluso Thomas Pynchon. Dada a recepção inicialmente desastrosa do filme, no entanto, pode ter parecido a alguns espectadores e críticos que este autor, ostensivamente inadaptável, deveria ter permanecido assim.¹⁰⁸

Detalhar de forma coerente a trama de *Vício inerente* é tão impossível quanto desnecessário. O mistério central é intencionalmente impenetrável e

107. “No início de 2011, parecia que ambos os projetos poderiam ser financiados pela Annapurna, e o Vulture especulou que *Vício inerente* poderia ser filmado primeiro, dado a disponibilidade da então estrela relacionada a ele, Robert Downey Jr.” Claude Brodesser-Akner, “Paul Thomas Anderson’s Scientology Movie and *Inherent Vice* Adaptation Close to Finding Financing,” *Vulture*, 10 de Fevereiro, 2011. Disponível online em: https://www.vulture.com/2011/02/paul_thomas_anderson.html.

108. “Um romancista pós-moderno notoriamente inadaptável e um dos neo-autores mais proeminentes de Hollywood. O circuito entre Thomas Pynchon e Paul Thomas Anderson parecia carregado de possibilidades.” Charles Thaxton, “Anderson’s Pynchon Adaptation *Inherent Vice*: A Stylish, Slow Burn,” *WBUR*, 9 de Janeiro, 2015. Disponível online em: <https://www.wbur.org/artery/2015/01/09/inherent-vice>.

anticlimático, fazendo com que o filme seja mais bem apreciado como uma obra de atmosfera. Muito mais significativas do que as complexidades deste *noir* comicamente bizantino são as emoções subjacentes a ele. Em 1970, o detetive perpetuamente chapado Doc Sportello (Phoenix) vive em Gordita Beach, um bairro fictício de Los Angeles, onde é abordado por sua ex-namorada, Shasta Fay Hepworth (Katherine Waterston). Shasta espera que Doc possa ajudá-la a encontrar seu amante casado, o magnata imobiliário Mickey Wolfmann (Eric Roberts), que ela suspeita ter sido institucionalizado à força por partes nefastas. Pouco depois, Doc é recrutado por uma ex-viciada em heroína reformada, Hope Harlingen (Jena Malone), para encontrar seu marido, Coy (Owen Wilson), cuja suposta overdose letal Hope não consegue aceitar. Esses dois enredos logo se entrelaçam em uma conspiração expansiva engendrada por uma entidade conhecida como Golden Fang, um termo que se refere variadamente a um barco usado para lavagem cerebral em alto mar de dissidentes suspeitos, um cartel de heroína indochinês, um sindicato de dentistas e, no final, potencialmente, a todo o mecanismo do capitalismo global violentamente sustentado pela CIA.

O caso do desaparecimento de Mickey é resolvido quando Doc o encontra em um hospital psiquiátrico privado, sendo submetido a um tratamento que parece mais uma reprogramação. Agora ciente de

uma teia de maldade mais irreconciliável, Doc decide concentrar seus esforços em devolver Coy – aparentemente sob o controle do Golden Fang depois de se tornar um ativo da CIA em troca de ajuda para largar a heroína – à sua esposa e filha pequena. Com a ajuda de seu antigo adversário, o detetive Christian “Bigfoot” Bjornsen (Josh Brolin), do LAPD, Doc segue uma pista até o escritório de um agiota e suposto capanga do Golden Fang, Adrian Prussia (Peter McRobbie). Prussia captura Doc e tenta executá-lo, mas Doc se antecipa e atira em Prussia, escapando com a ajuda de Bigfoot, que revela ter manipulado Doc para completar uma tarefa que ele próprio não foi capaz de realizar: matar Prussia como vingança pelo assassinato do parceiro de sua equipe. Como último ato de sua traição, Bigfoot planta vários quilos de heroína no carro de Doc na esperança de neutralizar o hippie irritante, mas Doc consegue usar as drogas, roubadas do Golden Fang, como trunfo para negociar a libertação de Coy. Depois de reunir a família Harlingen, Doc parte para um futuro incerto ao lado de Shasta, mesmo que os amantes tempestuosos repitam várias vezes que não estão juntos novamente.

“Existem, é claro, duas maneiras de experimentar *Vício inerente*”, escreveu Wesley Morris em sua crítica, “com o cérebro ligado ou desligado. Ambas

funcionam.”¹⁰⁹ No entanto, a presunção de que qualquer um dos modos funcionava, muito menos que ambos poderiam funcionar, mostrou-se uma proposição arriscada tanto para críticos quanto para o público. *Vício inerente* arrecadou menos de \$15 milhões, contra um orçamento reportado de \$20 milhões, sendo o pior retorno sobre investimento de qualquer filme de Anderson, exceto *Jogada de risco*.¹¹⁰ Respostas críticas foram novamente divididas, aprofundando uma aparente frustração entre alguns de que Anderson continuava a se refugiar no esoterismo, em vez de cumprir a promessa de prestígio populista de *Sangue negro*. “Anderson parece ter perdido todo o prazer real em fazer filmes,” escreveu Dave Callahan,¹¹¹ enquanto Kyle Smith rotulou *Vício inerente* como “facilmente o pior de seus filmes.”¹¹² Outros estavam menos frustrados do que confusos com um enredo nebuloso – “em última análise, sem sentido,” observou Richard Lawson,

109. Wesley Morris, “IV Drip: Paul Thomas Anderson’s Postlapsarian Comedy *Inherent Vice*,” *Grantland*, 12 de Dezembro, 2014. Disponível online em: <https://grantland.com/hollywood-prospectus/paul-thomas-anderson-inherent-vice-review/>.

110. “*Inherent Vice*” (2014), *Box Office Mojo*. Disponível online em: https://www.boxofficemojo.com/title/tt1791528/?ref_=bo_se_r_1.

111. Dan Callahan, “*Inherent Vice* Review: Lots of Sex and Drugs, But Where Are the Believable People?,” *The Wrap*, 4 de Outubro, 2014. Disponível online em: <https://www.thewrap.com/inherent-vice-review-lots-of-sex-and-drugs-but-where-are-the-believable-people/>.

112. Kyle Smith, “*Inherent Vice* Is a Two-and-a-Half-Hour Endurance Test,” *New York Post*, 10 de Dezembro, 2014. Disponível online em: <https://nypost.com/2014/12/10/inherent-vice-is-a-two-and-a-half-hour-endurance-test/>.

embora “eu perceba que esse é meio que o ponto”¹¹³ – e um tom que é “à *la* Altman em um minuto, à *la* Austin Powers no próximo,” segundo Steven Rea.¹¹⁴

Críticos admiradores tendiam a escolher o último dos modos de experimentação de Morris, apreciando a história como uma coleção de humores e momentos em vez de tentar unificar os elementos. “Este é um filme que Anderson quer que você inspire em vez de assistir,” escreveu Mark Kermode,¹¹⁵ enquanto Allison Willmore aconselhou: “você tem que se deixar afundar em *Vício inerente*... “É desleixado, excêntrico e às vezes hilário, mas tem um coração terno.”¹¹⁶ Em uma crítica mista, Katie Kilkeny argumentou que “ainda há muito o que admirar na pura e desinibida loucura de tudo isso, a ousadia de relaxar enquanto os observadores do Oscar estão em alerta máximo.”¹¹⁷ De fato,

113. Richard Lawson, “*Inherent Vice* Is a Drug-Addled, Disorienting Trip to Paul Thomas Anderson’s America,” *Vanity Fair*, 4 de Outubro, 2014. Disponível online em: <https://www.vanityfair.com/hollywood/2014/10/inherent-vice-review>.

114. Steven Rea, “*Inherent Vice*: Bummer, Man–Stoned Noir Tale Is a Muddled Mess,” *Philadelphia Inquirer*, 9 de Janeiro, 2015. Disponível online em: https://www.inquirer.com/philly/entertainment/20150109_Inherent_Vice__Bummer__man_-_stoned_noir_tale_is_a_muddled_mess.html.

115. Mark Kermode, “*Inherent Vice* Review–Thomas Pynchon’s Stoner Mystery Runs Out of Puff,” *Guardian* (London), 1 de Fevereiro, 2015. Disponível online em: <https://www.theguardian.com/film/2015/feb/01/inherent-vice-review-mark-kermode>.

116. Alison Willmore, “*Inherent Vice* Is the Stoner Noir You Didn’t Know You Needed,” *BuzzFeed*, 4 de Outubro, 2014. Disponível online em: <https://www.buzzfeed.com/alisonwillmore/inherent-vice-is-paul-thomas-andersons-big-lebowski>.

117. Kate Kilkeny, “*Inherent Vice*: Thomas Pynchon’s Stoner Comedy,” *Atlantic*, 9 de Janeiro, 2015. Disponível online em: <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2015/01/inherent-vice-dont-overanalyze-it/384368/>.

Vício inerente teve pouco impacto durante a temporada de premiações, embora a Academia tenha indicado o roteiro adaptado de Anderson e os figurinos de Mark Bridges. A única vitória do filme em uma grande premiação veio do Independent Spirit Awards (o fato deste grupo específico ter recompensado o primeiro filme de estúdio de Anderson deve atestar, definitivamente, o status de *indie* como um rótulo de gênero mais do que uma classificação da indústria), com *Vício inerente* ganhando o prêmio de melhor elenco—um prêmio nomeado, apropriadamente, em homenagem à Robert Altman.

O oitavo filme de Anderson, *Trama fantasma*, se distingue do restante de sua carreira de várias maneiras. É seu primeiro ambientado inteiramente fora dos Estados Unidos, seu primeiro com mais personagens principais femininas do que masculinas, ao mesmo tempo em que é um dos mais tonalmente inequívocos e narrativamente simplificados, tão estilisticamente acessível à sua maneira quanto *Sangue negro*. Em *Trama fantasma*, pode-se encontrar uma demonstração do alcance cada vez mais vasto de Anderson, assim como um retorno a um lugar de acessibilidade que alguns temiam que ele tivesse abandonado completamente.

Um romance gótico ambientado em Londres de 1954, *Trama fantasma* conta a história de Reynolds Woodcock (interpretado por Day-Lewis), um estilista visionário reverenciado na comunidade global

de alta costura, mesmo que seus padrões exigentes e foco obstinado em seu trabalho se mostrem exasperantes para aqueles que esperam estabelecer uma conexão interpessoal (muitos críticos interpretaram essa caracterização como um autorretrato velado de Anderson).¹¹⁸ Retirando-se para sua casa de campo para se recuperar após um projeto especialmente desgastante, Reynolds conhece Alma (interpretada por Vicky Krieps), uma garçonete do hotel local, e os dois se apaixonam imediatamente, apesar da forma incomum de seu flerte: durante seu primeiro encontro, Alma se despe até a sua roupa íntima, mas apenas para que ela possa ser friamente medida para um vestido. Alma retorna a Londres com Reynolds, tornando-se musa da Casa Woodcock, mas seus esforços para conquistar um lugar seguro na vida de Reynolds são frustrados por sua fixação em sua arte, assim como pela constante reprovação de sua irmã e confidente, Cyril (interpretada por Lesley Manville).

Após perceber que a doença faz Reynolds se tornar terno e agradecido de uma maneira que ele nunca demonstra quando saudável, Alma administra

118. Mais exemplos desta tendência crítica se seguirão, mas enquanto isso: “Perdoe-me por me aprofundar na vida pessoal de um diretor, mas *Trama fantasma*... parece uma espécie de convite para uma análise minuciosa suave... *Trama fantasma* é o segundo filme desta temporada (depois de *Mãe!* [*Mother!*, 2017], de Darren Aronofsky!) que encontra um elogiado escritor-diretor processando como ele, como artista, tem funcionado em seus relacionamentos pessoais.” Richard Lawson, “*Phantom Thread* Review: The Most Surprising Love Story of the Year,” *Vanity Fair*, 19 de Dezembro, 2017. Disponível online em: <https://www.vanityfair.com/hollywood/2017/12/phantom-thread-review>.

secretamente uma pequena dose de cogumelos em pó tóxicos, deixando Reynolds doente o suficiente para torná-lo dependente. O estratagema prova ser um sucesso inequívoco, já que Reynolds propõe casamento imediatamente após se recuperar, mas essa união não neutraliza sua frequente frustração com as idiossincrasias de Alma. Justo quando parece que eles podem estar chegando a um ponto de ruptura, Alma propõe um acordo: em intervalos regulares, ela irá dosar Reynolds com cogumelos tóxicos – o suficiente para deixá-lo doente, mas sem causar danos substanciais – para quebrar seus ciclos de monomania e fortalecer o vínculo entre eles. Reynolds concorda com essa barganha, e o filme termina com os dois amantes felizes se acariciando em um banheiro revestido de jornal enquanto Reynolds se prepara para os efeitos colaterais vindouros de uma omelete de cogumelos.

Com *Trama fantasma*, Anderson conquistou uma aprovação consensual que não via desde *Sangue negro*. Apesar de retornos de bilheteria mais moderados (o filme arrecadou aproximadamente \$47.75 milhões com um orçamento relatado de \$35 milhões, um retorno sobre investimento mais próximo de *Magnólia* do que dos sucessos de *Boogie Nights* ou *Sangue negro*),¹¹⁹ e um impacto menor em prêmios (recebeu seis indicações ao Oscar, incluindo Melhor Filme e Melhor Diretor,

119. “Phantom Thread” (2017), *Box Office Mojo*. Disponível online em: https://www.boxofficemojo.com/title/tt5776858/?ref_=bo_se_r_1.

mas apenas o figurinista Mark Bridges levou para casa um troféu), a resposta crítica foi mais forte do que qualquer outra que Anderson havia recebido desde *Boogie Nights*. É praticamente impossível encontrar uma avaliação negativa entre os principais críticos. Até as críticas mais negativas – incluindo as de Chris Nashawaty, que achou o filme “decepcionante... mais fácil de admirar do que se render,”¹²⁰ e de Rex Reed, que o chamou de “uma decepção, tão evasivo quanto seu título sem sentido”¹²¹ – foram permeadas por suficiente admiração para manter suas avaliações acima da média (Nashawaty atribuiu um B e Reed concedeu três estrelas de quatro). Outros lutaram com elementos técnicos e da história – incluindo o final, escandaloso de uma maneira que se mostrou ser um ponto de discórdia comum, ecoando o trabalho anterior de Day-Lewis, *Sangue negro*. Ainda assim, mesmo estes críticos viram uma melhoria em relação ao trabalho anterior de Anderson: “Seus pontos fortes e fracos são tão aparentes quanto sempre foram”, escreveu Mick LaSalle, “mas aqui seus pontos fortes são mais fortes e seus pontos fracos estão obscurecidos.”¹²²

120. Chris Nashawaty, “Daniel Day-Lewis Is Impeccable in the Too-Tame *Phantom Thread*,” *Entertainment Weekly*, 7 de Dezembro, 2017. Disponível online em: <https://ew.com/movies/2017/12/07/phantom-thread-review/>.

121. Rex Reed, “Phantom Thread Is as Elusive as Its Meaningless Title,” *Observer*, 15 de Janeiro, 2018. Disponível online em: <https://observer.com/2018/01/review-daniel-day-lewis-in-paul-thomas-andersons-phantom-thread/>.

122. Mick LaSalle, “Phantom Thread Close to Paul Thomas Anderson’s Career Best,” *San Francisco Chronicle*, 11 de Janeiro, 2018. Disponível

A grande maioria dos críticos era composta por admiradores declarados que dedicaram a sua atenção a ponderar o estranho equilíbrio entre o novo classicismo de Anderson e suas idiossincrasias permanentes. “Apenas definir o que o filme é representa um conjunto formidável de obstáculos”, escreveu Scott Tobias em sua crítica, e Jason Bailey concordou: “[quaisquer] gestos em direção à forma crítica convencional... são uma obstrução da principal mensagem de *Trama fantasma*, que é a de um filme tão emocionantemente e desavergonhadamente estranho.”¹²³ Em sua crítica, Moira Macdonald descreveu ter ouvido um membro da audiência comentando: “Eu não entendi isso. De jeito nenhum.” Embora Macdonald tenha concordado que os “lugares inegavelmente estranhos [aos quais o filme vai] e seu ritmo deliberado serão desanimadores para alguns... Cada minuto do filme prendeu a minha atenção.”¹²⁴ Peter Travers, há muito tempo um dos críticos mais favoráveis a Anderson, sentiu seu entusiasmo diminuir com *Vício inerente*, que ele descreveu no lançamento como “uma luta... o primeiro

online em: <https://www.sfgate.com/movies/article/Phantom-Menace-close-to-Paul-Thomas-12485806.php>.

123. Jason Bailey, “Phantom Thread Is Weird, Wonderful, and Peak Paul Thomas Anderson,” *Vice*, 29 de Dezembro, 2017. Disponível online em: <https://www.vice.com/en/article/j5vg8d/phantom-thread-is-weird-wonderful-and-peak-paul-thomas-anderson>.

124. Moira Macdonald, “Phantom Thread, with a Silky Daniel Day-Lewis, Casts a Remarkable Spell,” *Seattle Times*, 11 de Janeiro, 2018. Disponível online em: <https://www.seattletimes.com/entertainment/movies/phantom-thread-with-a-silky-daniel-day-lewis-casts-a-remarkable-spell/>.

filme constrito de Anderson.”¹²⁵ Com *Trama fantasma*, no entanto, seu entusiasmo voltou com força total: “Compreender completamente *Trama fantasma* pode exigir mais de uma visualização – um desafio que qualquer verdadeiro amante do cinema estará ansioso para aceitar.”¹²⁶

Anderson sugeriu que a decisão de voltar ao Vale de San Fernando para filmar seu nono filme foi uma resposta direta ao desvio para Londres em seu oitavo filme.¹²⁷ Embora ele tenha afirmado ter tentado convencer a si mesmo a não contar outra história ambientada na Califórnia dos anos 1970,¹²⁸ ele se viu compelido pelo material narrativo em suas mãos – em grande parte, um compêndio de anedotas da vida real do produtor de Hollywood e ex-ator mirim transformado em empresário adolescente, Gary Goetzman, além de material retirado das histórias familiares e de amigos. “Praticamente tudo tem um toque de uma

125. Peter Travers, “Review: *Inherent Vice*,” *Rolling Stone*, 11 de Dezembro, 2014. Disponível online em: <https://www.rollingstone.com/movies/movie-reviews/inherent-vice-86692/>.

126. Peter Travers, “Review: *Phantom Thread*,” *Rolling Stone*, 21 de Dezembro, 2017. Disponível online em: <https://www.rollingstone.com/movies/movie-reviews/phantom-thread-review-paul-thomas-andersons-ode-to-obsession-is-spellbinding-127549/>.

127. Kyle Buchanan, “Paul Thomas Anderson Goes Back to the Valley with Licorice Pizza,” *New York Times*, 22 de Novembro, 2021. Disponível online em: <https://www.nytimes.com/2021/11/22/movies/paul-thomas-anderson-licorice-pizza.html>.

128. “Claro, há um momento em que você pensa, ‘Você realmente vai fazer outro filme em Los Angeles ambientado nos anos 70? Você não acha que já fez isso?’” Paul Thomas Anderson, citado em Brent Lang, “Paul Thomas Anderson on Licorice Pizza and Moviemaking: Anyone Who’s Done This Knows That Confidence Is an Illusion,” *Variety*, 10 de Novembro, 2021. Disponível online em: <https://variety.com/2021/film/features/paul-thomas-anderson-licorice-pizza-alana-haim-cooper-hoffman-1235107853/>.

história factual que ouvi”, disse Anderson, refinando sua frase para permitir uma interpretação mais extática: “E por factual, eu provavelmente colocaria isso entre aspas também.”¹²⁹ Reunindo-se novamente com Michael DeLuca (agora chefe da MGM, com o estúdio tendo sido adquirido pela gigante tecnológica Amazon durante a pós-produção de *Licorice Pizza*),¹³⁰ pela primeira vez desde 1999, a dupla retornou ao local de sua primeira colaboração: o Vale dos anos 1970.

Licorice Pizza conta a história episódica – e, portanto, mais guiada por ritmos narrativos elípticos e afetivos do que por mecânicas de enredo convencionais – de Alana Kane (interpretada por Alana Haim), uma moça volátil de vinte e poucos anos, e seu relacionamento florescente com Gary Valentine (Cooper Hoffman), um adolescente determinado que declara que o destino os colocou no caminho para mudar a vida um do outro. Alana, subempregada e desejando uma saída da casa restritiva de seus pais judeus, surpreende (primeiro, a si mesma) ao aceitar o convite para jantar deste adolescente estranhamente autoconfiante, e, depois, ao se apaixonar progressivamente

129. Esther Zuckerman, “Why Paul Thomas Anderson Chose to Film Part of *Licorice Pizza* at My Childhood Home,” *Thrillist*, 24 de Novembro, 2021. Disponível online em: <https://www.thrillist.com/entertainment/nation/paul-thomas-anderson-interview-licorice-pizza>.

130. “E como ele se sente sobre a MGM sendo vendida para a Amazon? ‘Quem?’ ele respondeu.” Nicole Sperling, “Eles ressuscitaram a MGM. Amazon comprou o estúdio. E agora?” *New York Times*, 6 de Julho, 2021. Disponível online em: <https://www.nytimes.com/2021/07/06/business/media/mgm-amazon-michael-deluca-pamela-abdy.html>.

por ele, enquanto se tornam parceiros em um negócio emergente de camas d'água. Quanto mais próximos eles ficam, no entanto, mais tensa se torna sua conexão, se aproximando cada vez mais de um romance transgressor, mesmo enquanto Alana busca a atenção de uma estrela de cinema em declínio, Jack Holden (interpretado por Sean Penn, em um papel claramente baseado em William Holden), e de uma estrela política ascendente, Joel Wachs (interpretado por Benny Safdie, em um papel abertamente inspirado no candidato à prefeitura de Los Angeles com o mesmo nome). No entanto, depois de uma série de homens, todos parecendo surgir das costuras do Vale como obstáculos ao longo do curso existencial de Alana, que se mostram deficientes nas qualidades essenciais de Gary – tenacidade e bondade entre elas – ela se rende ao inevitável, concedendo a Gary o beijo que ele ansiava desde o primeiro encontro, e foge com ele em direção ao horizonte crepuscular do Vale.

Com *Licorice Pizza*, Anderson desviou-se de várias tendências no ciclo típico de lançamento dos filmes independentes do final dos anos 2010 e início dos anos 2020. Ele dispensou a estreia em festivais, mesmo com rumores de que o filme – então conhecido pelo título provisório *Soggy Bottom* – poderia estrear em Cannes, Veneza, Nova York ou Toronto, mantendo o projeto tão sigiloso que até três meses antes do lançamento, De Luca brincava que nem ele sabia nada

sobre o novo trabalho de seu antigo colaborador.¹³¹ Uma vez que o filme estreou – em uma exibição do Directors’ Guild em Los Angeles, três semanas antes do lançamento limitado de *Ação de Graças* – ficou claro que o véu de segredo de Anderson havia sido motivado, principalmente, pelo desejo de proteger seu jovem elenco – a maioria dos atores nunca havia aparecido em um longa-metragem antes. “Por que você está tentando arruinar a vida dessa pessoa?” Anderson lembrou, brincando de perguntar a si mesmo, ao considerar escalar jovens desconhecidos. Mas essa preocupação foi superada pelo valor de produção das performances naturais, que ele determinou serem essenciais para o naturalismo do filme.¹³² “A plateia não trará nenhuma bagagem,” disse ele, descrevendo a função da performance de novatos.¹³³

131. Eric Eisenberg, “What’s Up with Paul Thomas Anderson’s New Movie? Even the Studio Doesn’t Seem to Know,” *Cinema Blend*, 24 de Agosto, 2021. Disponível online em: <https://www.cinemablend.com/news/2572496/whats-up-paul-thomas-anderson-new-movie-even-studio-doesnt-seem-know>.

132. Buchanan, “Paul Thomas Anderson Goes Back to the Valley with *Licorice Pizza*.”

133. Matthew Jacobs, “How Waterbeds, Teen Love, and an Unhinged Bradley Cooper Led to *Licorice Pizza*,” *Time*, 23 de Novembro, 2021. Disponível online em: <https://time.com/6122812/licorice-pizza-paul-thomas-anderson-alana-haim/>.



No tema visual mais repetido de *Licorice Pizza*, Gary e Alana correm de uma aventura para a outra. (Metro-Goldwyn-Mayer)

A resposta crítica a *Licorice Pizza* foi, em geral, governada pela alegria que Anderson buscou transmitir, tanto na descoberta de talentos emergentes na tela (Justin Chang descreveu o filme como “a carta de amor mais ardente de um cineasta para um ator [Alana Haim] dos últimos tempos”)¹³⁴ quanto na história e ambiente (Dana Stevens sugeriu “um sentimento de que a história está borbulhando diretamente do cérebro de seu criador” e concluiu: “Estou tendo muita dificuldade para pensar em um filme recente cujo mundo eu

134. Justin Chang, “Review: Paul Thomas Anderson’s *Licorice Pizza* Is a Valentine to the Valley. And Alana Haim,” *Los Angeles Times*, 17 de Novembro, 2021.

gostaria de permanecer por mais tempo.”)¹³⁵ A nostalgia serviu como uma palavra-chave comum entre as avaliações com os críticos debatendo a função dessa emoção dentro da história. “Anderson não quer usar a sua nostalgia como uma arma apenas por usá-la”, escreveu David Fear, “mas sim usá-la para infundir uma onda de exuberância juvenil em algo que parece um filme dos anos 1970 feito hoje.”¹³⁶ Richard Brody, por sua vez, sugeriu que o filme na verdade era “desprovido de nostalgia, porque está cheio da crueldade e indiferença da época, mas lúcido sobre as oportunidades de experiência que o tempo e o lugar apresentavam ainda assim.”¹³⁷ Seguindo um caminho alternativo, Peter Bradshaw propôs uma razão mais insidiosa por trás da configuração de período de Anderson: “Pré-date sua história... e será mais fácil explorar questões de amor e sexo transgressoras... sem ficar atolado na política de gênero do século XXI.”¹³⁸ Anderson, por

135. Dana Stevens, “Paul Thomas Anderson’s New Movie Is About an Age-Gap Romance. It’s Also a Blast,” *Slate*, 23 de Novembro, 2021. Disponível online em: <https://slate.com/culture/2021/11/licorice-pizza-movie-bradley-cooper-paul-thomas-anderson.html>.

136. David Fear, “Licorice Pizza Is Paul Thomas Anderson’s 1970s Power Ballad—and the Funkiest Love Story of the Year,” *Rolling Stone*, 24 de Novembro, 2021. Disponível online em: <https://www.rollingstone.com/movies/movie-reviews/licorice-pizza-movie-review-paul-thomas-anderson-1260170/>.

137. Richard Brody, “Licorice Pizza, Reviewed: Paul Thomas Anderson’s Thrilling Coming-of-Age Story,” *New Yorker*, 1 de Dezembro, 2021. Disponível online em: <https://www.newyorker.com/culture/the-front-row/licorice-pizza-reviewed-paul-thomas-andersons-thrilling-coming-of-age-story>.

138. Peter Bradshaw, “Licorice Pizza Review—Paul Thomas Anderson’s Funniest and Most Relaxed Film Yet,” *Guardian* (London), 15 de Novembro, 2021. Disponível online em: <https://www.theguardian.com/film/2021/nov/15/licorice-pizza-review-paul-thomas-anderson>.

sua vez, apressou-se em lembrar um entrevistador: “Não faz tanto tempo que a nostalgia era considerada uma espécie de condição médica.”¹³⁹

As críticas dissidentes centraram-se, principalmente, na percepção de indulgência do filme, seja em sua adoração por Gary, que Manohla Dargis descreveu como “generosa como a de um pai indulgente... suavizando as arestas e limitando o efeito geral do filme,”¹⁴⁰ ou em sua falta de propulsão narrativa tradicional, o que deixou Richard Lawson “desejando... algum senso de propósito maior do que apenas outro cineasta viajando ao passado para poetizar o desconforto, a luxúria e a ambição de ser um adolescente.”¹⁴¹ Fora da comunidade crítica, no entanto, *Licorice Pizza* enfrentou uma condenação mais severa do grupo de vigilância Media Action Network for Asian Americans, que se opôs a duas cenas em que um personagem menor, Jerry Frick, adota um estereótipo japonês embarçosamente caricato. A reclamação dizia: “Asiáticos e sotaques falsos asiáticos são usados como alívio cômico para incentivar o público a rir”, com os escri-

139. Glenn Whipp, “Paul Thomas Anderson’s Hilarious and Intimate Licorice Pizza Tour of the Valley,” *Los Angeles Times*, 26 de Novembro, 2021. Disponível online em: <https://www.latimes.com/entertainment-arts/movies/story/2021-11-26/paul-thomas-anderson-licorice-pizza-san-fernando-valley>.

140. Manohla Dargis, “Licorice Pizza Review: California Dreaming and Scheming,” *New York Times*, 25 de Novembro, 2021. Disponível online em: <https://www.nytimes.com/2021/11/25/movies/licorice-pizza-review.html>.

141. Richard Lawson, “*Licorice Pizza* Is Paul Thomas Anderson’s Kindest, Gentlest Movie Yet,” *Vanity Fair*, 15 de Novembro, 2021. Disponível online em: <https://www.vanityfair.com/hollywood/2021/11/11/licorice-pizza-is-paul-thomas-andersons-kindest-gentlest-movie-yet>.

tores “fortemente instando os membros votantes da Academia e outras associações de críticos de cinema a não recompensarem Anderson.”¹⁴² Quando pressionado por Kyle Buchanan no *New York Times*, o diretor fez alguns esforços ambivalentes para mitigar esse impacto, argumentando que “é preciso ser honesto com aquele tempo” e que “isso aconteceria agora, aliás.”¹⁴³ Em uma crítica para a *New Republic*, Jo Livingstone sugeriu – ecoando Bradshaw – que, na cena de Frick, “parece que Anderson está se deleitando com a negação do cenário dos anos 1970... levantando questões acerca de seu julgamento.”¹⁴⁴ Quando solicitado, mais uma vez, para explicar seu pensamento três meses após o lançamento do filme, Anderson ofereceu um visivelmente cansado “Eu não sei. Estou perdido quando se trata disso... Acho que não tenho certeza de como separar o que eram minhas intenções do modo como elas foram recebidas.”¹⁴⁵

Com *Licorice Pizza*, Anderson obteve três novas oportunidades para o Oscar, recebendo indi-

142. “MANAA to the Academy: Licorice Pizzas’ Racism Doesn’t Deserve Awards,” *Rafu Shimpo*, 17 de Dezembro, 2021. Disponível online em: <https://rafu.com/2021/12/manaa-to-the-academy-licorice-pizzas-racism-doesnt-deserve-awards/>.

143. Buchanan, “Paul Thomas Anderson Goes Back to the Valley with Licorice Pizza.”

144. Jo Livingstone, “Licorice Pizza Is a Meandering Nostalgia Trip,” *New Republic*, 3 de Dezembro, 2021. Disponível online em: <https://newrepublic.com/article/164585/licorice-pizza-meandering-nostalgia-trip-paul-thomas-anderson-movie>.

145. Eric Kohn, “Paul Thomas Anderson on Licorice Pizza Release, Backlash, and His Secret Internet Accounts,” *IndieWire*, 18 de Fevereiro, 2022. Disponível online em: <https://www.indiewire.com/2022/02/paul-thomas-anderson-interview-licorice-pizza-theaters-1234700592/>.

cações para Melhor Roteiro Original, Melhor Diretor e Melhor Filme (as únicas três indicações do filme), mas perdeu todas. Entre os grupos de críticos, a vitória mais decisiva do filme veio do *National Board of Review*, que concedeu a *Licorice Pizza* os prêmios de Melhor Filme, Melhor Diretor e Melhor Performance Revelação (compartilhada por Hoffman e Haim). Falando ao *IndieWire*, antes de uma cerimônia do Oscar, em que se tornaria 11 vezes concorrente, Anderson admitiu que havia “passado muitas cerimônias longas de quatro horas e meia sentado com um sorriso falso,” mas contra-argumentou que enquanto “pode estar na moda reclamar,” a temporada de premiações é “sempre divertida.”¹⁴⁶

Uma postura tão relaxada está de acordo com a mudança pública realizada durante seus “anos de síntese,” acomodando-se mais confortavelmente no papel de velho estadista de Hollywood. Nos últimos anos, Anderson tem aparecido cada vez mais para prestar homenagens a diretores que admira. No final de 2013, ele apareceu com Jonathan Demme no Austin Film Festival para falar sobre Robert Downey Sr.¹⁴⁷ Em 2018, ele retornou a Austin para se juntar à Richard Linklater no Texas

146. Kohn, “Paul Thomas Anderson on Licorice Pizza Release, Backlash, and His Secret Internet Accounts.”

147. Austin Film Festival, “On Story: 413 Greaser’s Palace: A Conversation with Jonathan Demme and Paul Thomas Anderson,” YouTube (video), 23 de Março, 2015. Disponível online em: <https://www.youtube.com/watch?v=QAYGwxSRsFE&t=550s>.

Film Awards para debater o falecido Demme¹⁴⁸ e moderar discussões com seus pares. Em agosto de 2019, ele conduziu um debate na Directors Guild of America, com Quentin Tarantino, para promover *Era uma vez em Hollywood* (Once Upon a Time in Hollywood, 2019).¹⁴⁹ Em dezembro, foi apresentador convidado do podcast da A24 para entrevistar Josh e Benny Safdie sobre seu próximo filme *Joias brutas* (Uncut Gems, 2019).¹⁵⁰ Sua produtividade aumentada no campo dos videocliques, uma forma que ele havia experimentado por volta do início do milênio, antes de abandoná-la por mais de uma década, sugere um interesse e vigor renovados também. Aparentemente desprovido do sentimento de que tinha algo a provar ou refutar, Anderson apareceu relaxado em entrevistas durante este período. Perguntado por Marc Maron, em 2015, se ele havia frequentado a escola de cinema, ele parecia pronto para iniciar uma revisão de sua breve passagem pela NYU (“Não exatamente. Quero dizer, digo ‘não exatamente’ no sentido de que fui para...”),

148. Austin Film Society, “Paul Thomas Anderson & Richard Linklater in Conversation | 2018 Texas FilmAwards,” YouTube (video), 26 de Março, 2018. Disponível online em: <https://www.youtube.com/watch?v=Dy9UwJafRrk&t=2s>.

149. Jordan Raup, “Listen: Quentin Tarantino and Paul Thomas Anderson Discuss Once Upon a Time in Hollywood,” *Film Stage*, 23 de Agosto, 2019. Disponível online em: <https://thefilmstage.com/listen-quentin-tarantino-and-paul-thomas-anderson-discuss-once-upon-a-time-in-hollywood/>.

150. “Seduce and Destroy with Josh Safdie, Benny Safdie, and Paul Thomas Anderson,” A24 (podcast), 23 de Dezembro, 2019. Disponível online em: <https://a24films.com/notes/2019/12/seduce-and-destroy-with-josh-safdie-benny-safdie-and-paul-thomas-anderson>.

mas então mudou de assunto, interrompendo-se e dizendo simplesmente: “Não, eu não fui.”¹⁵¹

Ao analisar *Licorice Pizza* para a *Rolling Stone*, David Fear sugeriu que onde “Proust tinha suas madeleines e manhãs de domingo em Combray... Anderson tem suas câmeras de filme, designers de produção e o Tail o’ the Cock.”¹⁵² Pode haver câmeras de filme tangíveis no nono filme de Anderson, manejadas por jovens cineastas que lembram as antigas equipes improvisadas do diretor, mas as mais evocativas podem ser as câmeras invisíveis que Rex Blau convoca, enquanto se prepara para dirigir um salto de motocicleta durante a noite. Todo o mundo é um estúdio para o nascido e criado autor, e todos os homens e mulheres são apenas figurantes. As câmeras míticas de Rex, encarregadas de reconfigurar a vida em um simulacro de filme (que por si só é um simulacro da vida), podem muito bem representar o próprio diretor – um olhar cinéfilo, nostálgico e extasiado, observando um mundo como um globo de neve, onde o experimento americano rodopia e se agita.

151. Maron, “Episode 565: Paul Thomas Anderson.”

152. Fear, “Licorice Pizza Is Paul Thomas Anderson’s 1970s Power Ballad.”

INFLUÊNCIAS¹

Ethan Warren

A virtuosa cena de abertura de *Boogie Nights* (1997) – um movimento de três minutos de *steadicam* que vai de um guindaste acima da boate Hot Traxx até o nível do solo e através das portas para percorrer a pista de dança e apresentar o elenco do filme – é explicitamente descrita no roteiro de Anderson. “Esta é uma tomada contínua”, escreveu Anderson, apenas uma entre uma série variada de instruções técnicas incluídas nas três primeiras páginas de seu roteiro. “Anderson está apaixonado por sua câmera”, escreveu Roger Ebert em sua resenha de *Boogie Nights*, “e ele é um pouco exibicionista.”² Essa tomada da Hot Traxx é mencionada em várias críticas de *Boogie Nights*, e não é difícil perceber o porquê; a cena é uma maravilha técnica que convida a atenção ao mesmo tempo em que serve à história, estabelecendo um tom de sobrecarga sensorial vertiginosa que Anderson se esforçará por manter durante as duas horas e meia restantes

1. Publicado originalmente em *The Cinema of Paul Thomas Anderson: American Apocrypha*. New York: Columbia University Press, 2023, pp. 44–58. Tradução de Ana Moraes.

2. Roger Ebert, “Review: Boogie Nights,” *RogerEbert.com*, 17 de Outubro, 1997. Disponível *online* em: <https://www.rogerebert.com/reviews/boogie-nights-1997>.

de exibição. Mas não foi apenas a habilidade implicada neste movimento inicial que suscitou comentários críticos; a observação de Ebert sobre o exibicionismo de Anderson também se aplicaria àquela que serviu de inspiração para *Boogie Nights*, a famosa cena de Copacabana em *Os bons companheiros* (Goodfellas, 1990), de Martin Scorsese, outro longo movimento de *steadicam* que apresenta membros de uma comunidade ilícita espalhada por uma boate. “Anderson não tem escrúpulos em pedir emprestado aos melhores”, escreveu Janet Maslin em sua crítica.³

Maslin prossegue notando a semelhança entre a visão do filme sobre a indústria pornográfica e a representação que Robert Altman faz da cena da música *country* em *Nashville* (1975). Os nomes Scorsese e Altman seriam recorrentes ao longo das avaliações críticas do filme: Peter Travers escreveu que *Boogie Nights* visa “a varredura épica de *Nashville* ou *Os bons companheiros*,”⁴ enquanto Jay Boyar sugeriu que, “como *Os bons companheiros* ou *Nashville*, *Boogie Nights* pode ser visto como uma coleção de estudos de personagens sobrepostos que, juntos, compõem um mural cinematográfico

3. Janet Maslin, “Film Festival Review: An Actor Whose Talents Are the Sum of His Parts,” *New York Times*, 8 de Outubro, 1997. Disponível *online* em: <https://www.nytimes.com/1997/10/08/movies/film-festival-review-an-actor-whose-talents-are-the-sum-of-his-parts.html>.

4. Peter Travers, “Review: *Boogie Nights*,” *Rolling Stone*, 10 de Outubro, 1997. Disponível *online* em: <https://www.rollingstone.com/movies/movie-reviews/boogie-nights-97563/>.

cintilante.”⁵ Ao promover *Boogie Nights*, Anderson foi frequentemente questionado sobre a tendência crítica de discutir sua cena de abertura em relação à icônica cena de Scorsese; em vez de refutar as acusações de roubo alegando uma visão única, ele argumentou que os críticos simplesmente não reconheceram o seu repertório completo de influências. “Gostaria que o vocabulário cinematográfico das pessoas remontasse a mais de três ou quatro anos”, lamentou ele a um repórter do *USA Today* em 1997, sugerindo que apreciar plenamente o seu filme exigiria tanta familiaridade com Ophuls e Lubitsch como com Scorsese e Altman.⁶ Na verdade, *Boogie Nights* é densamente repleto de – alguns podem dizer inteiramente composto de – referências, dos acenos explícitos a Scorsese (e não apenas a *Os bons companheiros*, mas também a *Touro indomável* [Raging Bull, 1980], que forneceu a inspiração para o monólogo final do camarim de Dirk) até furtos mais misteriosos (uma cena que segue uma jovem abaixo da superfície de uma piscina faz referência a uma cena semelhante em *Eu sou Cuba* [Soy Cuba, 1964], de Mikhail Kalatozov, embora Anderson

5. Jay Boyar, “*Boogie Nights* Lays Bare the Human Heart,” *Orlando Sentinel*, 23 de Janeiro, 2000. Disponível *Online* em: <https://www.orlandosentinel.com/news/os-xpm-2000-01-23-0001200360-story.html>.

6. Clifford Rothman, “Interview: ‘Director Anderson Finds He’s Rising Star of Nights,’” *USA Today*, 24 de Outubro, 1997. Disponível *online* em: <http://cigsandredvines.blogspot.com/1997/10/interview-director-anderson-finds-hes.html>.

se gabe na faixa de comentários de que “nós voltamos da piscina para o diálogo [e] eles não.”)⁷

Esta riqueza de referências, parte tão integrante da infra-estrutura de *Boogie Nights* e igualmente presente em *Jogada de risco* (*Hard Eight*, 1996) e *Magnólia* (1999), rapidamente deu origem a uma forma predominante de discutir a voz de Anderson: como um repositório de influências e não como um inovador de formas ou estilo. Estas três primeiras obras menos conversam com as suas influências do que as ecoa – quando não as cita diretamente. Dado esse interesse primordial em “mostrar todas as referências chamativas de filmes que [Anderson] conhece,”⁸ concluiu Jason Sperb em 2013, *Boogie Nights* é um filme de “vazio cinéfilo”. Embora Anderson estivesse relativamente otimista sobre essa abordagem de seu trabalho ao promover *Boogie Nights*, acabou se frustrando com o tempo, e chegou a tentar fugir da questão da influência ao lançar *Magnólia*.

Os repórteres continuaram a perseguir-lo com comparações com o extenso elenco de *Short Cuts* (1993), de Altman, baseado em Los Angeles, e o cataclismo climático, culminando na explosão de Anderson com um repórter do *Austin American-Statesman*: “Não

7. Paul Thomas Anderson, “Feature Commentary by Filmmaker P. T. Anderson,” *Boogie Nights*, dir. Paul Thomas Anderson (Burbank, CA: New Line Home Video, 2000).

8. Jason Sperb, *Blossoms and Blood: Postmodern Media Culture and the Films of Paul Thomas Anderson* (Austin: University of Texas Press, 2013), 70.

sei o que você quer que eu diga”, retrucou ele quando questionado sobre a semelhança entre o seu drama em Los Angeles e o de Altman. “Acho que roubei tudo.” O repórter tentou dizer-se equivocado, mas Anderson persistiu: “Eu simplesmente roubei... É o que eu faço, é só o que sei fazer.”⁹ Embora não seja certamente a única coisa que ele faz, as influências permanecem sendo um elemento significativo e, portanto, representam – para o bem ou para o mal – uma das lentes mais ricas através das quais se pode ver não apenas *Boogie Nights*, mas toda a sua filmografia: “como uma alegoria”, nas palavras de Sperb, “da a própria vida cinefílica de Anderson.”¹⁰

Dadas as abundantes tensões encontradas na obra de Anderson – o formalismo sóbrio e as explosões de absurdo em *Sangue negro* (*There Will Be Blood*, 2007), o paranoico e o maluco em *Vício inerente* (*Inherent Vice*, 2014), o clássico e o escatológico em *Trama fantasma* (*Phantom Thread*, 2017) – acho mais produtivo considerar suas influências não isoladamente, mas em pares, com forças de equilíbrio responsáveis por áreas mais amplas da visão de mundo *andersoniana* e histórias unificadoras que muitas vezes parecem díspares. Entre estas potenciais combinações, duas destacam-se

9. Chris Garcia, “All Paul Thomas Anderson Does,” *Austin American Statesman*, 6 de Janeiro, 2000. Disponível *online* em: <https://cigsandredvines.blogspot.com/2000/01/interview-austin-american-statesman.html>.

10. Sperb, *Blossoms and Blood*, 71.

como particularmente produtivas: a leveza ou flexibilidade de Altman e o formalismo aparentemente paradoxal de Stanley Kubrick; e o humanismo de Jonathan Demme contra as provocações de Robert Downey Sr.

Altman é certamente o mais duradouro dos primeiros pontos de comparação de Anderson, com seu nome aparecendo com destaque na cobertura de *Boogie Nights*, *Magnólia*, *Vício inerente* e *Licorice Pizza* (2021). Não é, entretanto, uma semelhança que Anderson cortejou inicialmente; como ele observou em 1998, *The Dirk Diggler Story* foi influenciado principalmente pelos falsos documentários *Zelig* (1983), de Woody Allen, e *This Is Spinal Tap* (1984), de Rob Reiner, e tinha um escopo relativamente modesto (o que não é surpreendente, visto que a equipe de produção ainda estava no ensino médio). A dimensão *nashivilliana* do produto final só surgiu quando “me apaixonei por tantos atores que as histórias se multiplicaram.”¹¹ Apesar da sua irritação em torno de *Magnólia*, Anderson tem estado amplamente disposto a aceitar a comparação com um antepassado tão festejado (embora desigual, sendo o histórico de Altman marcado tanto por fiascos quanto por obras-primas). “Se as pessoas quiserem me chamar de Pequena Bobbie Altman”, disse ele em 2003, “não terei nenhum problema com isso.”¹²

11. Dom Kornits, “Interview: “Down with the PTA,” *FilmInk*, Março de 1998. Disponível *online* em: <http://cigsandredvines.blogspot.com/1998/03/>.

12. Xan Brooks, “I Can Be a Real Arrogant Brat,” *Guardian*, 27 de Janeiro, 2003. Disponível *online* em: <https://www.theguardian.com/film/2003/>

Em seu prefácio de 2005 para *Altman sobre Altman*, Anderson admitiu ter “roubado de Bob o melhor que pude”, mas observou que sua inspiração veio menos do enredo e do tema do que de um sentimento de que Altman “conseguia arrancar uma certa preciosidade” da arte de fazer cinema: “Podia sentir que as mãos que fizeram esses filmes não eram tão polidas.” Anderson menciona admirar o modo como o trabalho de Altman “poderia ser sujo e inteligente ao mesmo tempo,”¹³ certamente um potencial fio unificador em sua própria filmografia.

Foi o próprio Altman quem solidificou a sugestão de que seu aparente herdeiro havia surgido quando ele selecionou Anderson, de 35 anos, para acompanhá-lo durante a produção de *A última noite* (*A Prairie Home Companion*, 2006). A escolha de confiar a um diretor com menos da metade de sua idade um filme tão elegíaco serviu para reforçar a reputação emergente de Anderson como um portador da tocha da velha alma do espírito da Nova Hollywood, elevando-o em alguns cantos ao alardeado *status* de – como Adam Nayman afirma: “[guardião] de uma chama oscilante... concedendo entrada direta ao antigo cânone.”¹⁴ Anderson fecha seu prefácio a *Altman sobre Altman* afirmando:

jan/27/artsfeatures1.

13. Paul Thomas Anderson, “Foreword,” in *Altman on Altman*, ed. David Thompson (London: Faber and Faber, 2011), xvi.

14. Adam Nayman, *Paul Thomas Anderson: Masterworks* (New York: Abrams, 2020), 18.

“O velho ditado de que ‘Não há nada que não tenha sido feito’ é verdadeiro – desde que concordemos que Bob fez tudo primeiro.”¹⁵ Embora esta sugestão possa ser tomada no espírito de admiração irônica, ela coloca Altman sob uma luz curiosamente apócrifa, posicionando a era da Nova Hollywood como o ponto gerador para o que hoje entendemos por cinema.

O próprio gosto declarado de Anderson refuta essa perspectiva – sua lista para a revista *Neon* de filmes que influenciaram *Boogie Nights* elenca John Sturges, Akira Kurosawa e François Truffaut, entre outros exemplos que antecedem a carreira de Altman¹⁶ – mas essa sua declaração, no entanto, demarca uma virada simbólica no que diz respeito à visão do ideal do diretor independente branco-masculino por volta da década de 1970. Embora alguns possam ver esta admiração como uma representação da manutenção da integridade do autor em meio à crescente homogeneidade industrial e à aversão ao risco, outros podem facilmente ver uma perpetuação do foco muitas vezes estreito da narrativa daquela época, preservando a noção de que o narcisismo e o tédio dos homens brancos são centrais para a alma da cinefilia americana.

Depois das semelhanças muito claras entre *Short Cuts* e *Magnólia*, a diversificação do estilo e do assunto

15. Anderson, “Foreword.”

16. Paul Thomas Anderson, “Ten Films That Influenced Boogie Nights,” *Neon*, Agosto de 1998. Disponível *online* em: <http://cigsandredvines.blogspot.com/1998/08/interview-neons-10-films-that.html>.

de Anderson implicou uma certa calma nas comparações com Altman (com exceção da atrevida reapropriação em *Embriagado de amor* [Punch-Drunk Love, 2002] de *He Needs Me* do ignominioso *Popeye* [1980]). Ainda assim, Claire Perkins defendeu uma tensão contínua de “fervilhação” *altmanesca* na “sensação de movimento inquieto” encontrada até mesmo nos filmes de Anderson que ecoam menos abertamente a voz decrépita de Altman. Perkins, no entanto, vê uma distinção entre a “poderosa condenação da possibilidade de conexão humana” de Altman e o desejo do próprio Anderson de conduzir seus personagens à conexão catártica.¹⁷ Esse contraste significativo lança dúvidas sobre a comparação frequente entre *Vício inerente* e *O perigoso adeus* (*The Long Goodbye*, 1973) de Altman. Embora Anthony Lane se refira ao filme de Altman como “uma das fábulas sobre as quais *Vício inerente* rumi-
na,”¹⁸ e Noel Murray argumente que o filme de Anderson “quase poderia ser uma sequência [do] – ou um remake”¹⁹ do filme de Altman, os dois divergem significativamente dentro de seus mundos paralelos à respeito das inves-

17. Claire Perkins, “Kicking and Screaming: Altmanesque Cynicism and Energy in the Work of Paul Thomas Anderson and Noah Baumbach,” in *A Companion to Robert Altman*, ed. Adrian Danks (Chichester: Wiley, 2015), 498.

18. Anthony Lane, “Swinging Seventies,” *New Yorker*, 8 de Dezembro, 2014. Disponível *online* em: <https://www.newyorker.com/magazine/2014/12/15/swinging-seventies-3>.

19. Noel Murray, “*The Long Goodbye*,” *Dissolve*, 15 de Dezembro, 2014. Disponível *online* em: <https://thedissolve.com/reviews/1271-the-long-goodbye/>.

tigações privadas, tontas e ensolaradas, em meio aos últimos suspiros da contracultura: o filme de Altman chega a uma conclusão ácida, típica do niilista *noir* da era Watergate, enquanto o de Anderson se move em direção a alguma forma de redenção para seus personagens, mesmo que seu próprio meio possa permanecer irredimível.

Com o lançamento de *Sangue negro*, Stanley Kubrick emergiu como um potencial fio unificador na carreira de Anderson, uma comparação intrigante não apenas pela clara dívida estética que este filme tem com o estilo composicional ousado, porém austero, de Kubrick, mas por nos ajudar na contextualização da produção diretorial relativamente esporádica de Anderson, vista por Jason Sperb como “uma ética de trabalho *kubrickiana* que enfatiza a paciência, a pesquisa completa e o foco absoluto na busca da própria definição de perfeição cinematográfica.”²⁰ Embora isso por si só não separe Anderson de forma significativa de outros membros da corte de *Indiewood* – o mesmo poderia ser dito das obras assiduamente curadas de Quentin Tarantino e Wes Anderson – a narrativa de Anderson desde *Sangue negro* foi guiada por uma lógica interna elíptica que evita a lógica causal convencional, um estilo que pode ser significativamente comparado ao de Kubrick.

20. Sperb, *Blossoms and Blood*, 207.

Como escreve Elisa Pezzotta, “o público [de um filme de Kubrick] não pode acompanhar estritamente o desenvolvimento da trama do início ao fim, mas em vez disso tem que encontrar outros caminhos estilísticos complexos que possam ligar os episódios.”²¹ Pezzotta conecta essa técnica com o interesse duradouro de Kubrick em personagens presos em situações que eles não podem compreender completamente, seja um hotel mal-assombrado (*O Iluminado* [The Shining, 1980]), uma distopia psicodélica (*Laranja mecânica* [A Clockwork Orange, 1971]) ou os confins do cosmos (*2001: Uma odisseia no espaço* [2001: A Space Odyssey, 1968]). À medida que os filmes de antítese e síntese de Anderson mudaram ainda mais para uma preocupação com personagens traumatizados por convulsões de época, seu estilo passou a navegar em correntes emocionais enigmáticas semelhantes.

O mestre (The Master, 2012) – o filme de Anderson mais dependente deste estilo de construção elíptica – é consumido e incorpora a angustiante incerteza da América no rescaldo imediato da Segunda Guerra Mundial. Pezzotta sugere que a implantação de Kubrick de seu sistema de estruturação fraturado e enigmático em *Nascido para matar* (Full Metal Jacket, 1987) transmite “a complexidade [da Guerra do Vietnã] e a

21. Elisa Pezzotta, *Stanley Kubrick: Adapting the Sublime* (Jackson: University Press of Mississippi, 2013), 46.

inadequação das técnicas narrativas dos filmes de guerra clássicos para representar um tema tão novo e complicado,” e o mesmo poderia facilmente ser dito da abordagem semelhante de Anderson às devastadoras consequências espirituais do Holocausto e da bomba atômica. Da mesma forma, Pezzotta argumenta que os enigmas contidos em *2001* refletem “a dificuldade de pensar sobre o universo e o papel da humanidade nele,”²² uma técnica que Anderson traz de volta à Terra ao longo de sua carreira por meio de referências ao filme de Kubrick, reencenando na Terra a alienação cósmica da obra anterior.

Embora as lições que Anderson tirou de Kubrick e Altman sejam holísticas o suficiente para exceder qualquer semelhança estética e temática com obras individuais, os fatores que levam Anderson a esses dois diretores pareceriam um tanto antitéticos. Depois que Anderson conheceu Kubrick no set de *De olhos bem fechados* (*Eyes Wide Shut*, 1999), para o qual foi convidado por Tom Cruise enquanto os dois circulavam durante o desenvolvimento de *Magnólia*, ele afirma ter ficado “inspirado... ao ver [Kubrick] controlar todos os aspectos” de sua produção.²³ No entanto, o que o atraiu em Altman foi a disposição de “ser seco

22. Pezzotta, *Stanley Kubrick: Adapting the Sublime*, 41.

23. Bob Longino, “Life After *Boogie Nights*,” *Atlanta Journal-Constitution*, 2 de Janeiro, 2000. Disponível *online* em: <http://cigsandredvines.blogspot.com/2000/01/interview-atlanta-journal-constitution.html>.

e brilhante.”²⁴ E embora seja intrigante sugerir que Anderson funde a tranquilidade de Altman com a meticulosidade de Kubrick, essas descrições parecem muito incompatíveis para posicionar qualquer um dos diretores, ou mesmo uma combinação dos dois, como sua influência mais abrangente e significativa. Em vez disso, é de um outro par – de que Anderson há muito fala em termos que podem parecer igualmente contraditórios – que eu diria talvez possa vir esse propósito de união.

Começando com sua turnê de imprensa para *Boogie Nights*, Anderson falou frequentemente de Robert Downey Sr. e Jonathan Demme, referindo-se a Downey como “meu ídolo” em 2000,²⁵ e Demme como “minha maior influência” em 1998.²⁶ Superficialmente, os dois diretores podem parecer diametralmente opostos. A esporádica carreira de direção de Downey foi definida por tendências radicais *antiestablishment* que o deixaram com poucas perspectivas comerciais; seu filme mais famoso, a sátira da Madison Avenue, *Putney Swope* (1969), foi distribuído com uma classificação autoimposta para maiores de idade²⁷ e saudado pela

24. Anderson, “Foreword,” xvi.

25. Anderson, citado em Mike Figgis, “Hollywood Conversations—Paul Thomas Anderson,” Vimeo (video). Disponível *online* em: <https://vimeo.com/31744725>.

26. Matt Grainger, “Interview: Cinemattractions Q&A with Paul Thomas Anderson,” *Cinemattractions*, Fevereiro de 1998. Disponível *online* em: <http://cigsandredvines.blogspot.com/1998/02/interview-cinemattractions-q-with-paul.html>.

27. *Putney Swope* (1969), *AFI Catalog*. Disponível *online* em: <https://catalog.afi.com/Catalog/moviedetails/18863>.

crítica Wanda Hale no *New York Daily News* como “o filme mais ofensivo que já vi.”²⁸ Demme, entretanto, desfrutou de uma carreira de décadas que abrangeu praticamente todos os gêneros e níveis de orçamento; provavelmente seu filme mais renomado, *O silêncio dos inocentes* (*The Silence of the Lambs*, 1991), foi o quarto filme de maior bilheteria do ano e rendeu a Demme o Oscar de Melhor Diretor, além das estatuetas de Melhor Filme, Ator, Atriz e Roteiro Adaptado.²⁹ Ainda assim os dois compartilhavam uma admiração mútua – Demme escreveu o encarte do lançamento em Blu-ray do western ácido de Downey, *Greaser’s Palace* (1972), que ele descreveu como “tão extremamente original e eficaz... que explodiu instantaneamente os limites da possibilidade cinematográfica,”³⁰ e Downey afirmou em 2007 que Demme estava a bordo como produtor para o seu planejado regresso como realizador³¹ – e as suas sensibilidades aparentemente divergentes formam uma espécie de harmonia dualista, tal como expressa no trabalho de Anderson.

A melhor expressão para descrever esta união de sensibilidades pode ser uma espécie de egoísmo altruísta (ou talvez altruísmo egoísta). Anderson há

28. Putney Swope (1969), *AFI Catalog*.

29. *Silêncio dos inocentes* (1991): Prêmios: https://www.imdb.com/title/tt0102926/awards/?ref_=tt_awd.

30. Jonathan Demme, “Liner Notes,” *Greaser’s Palace* (Blu-Ray), dir. Robert Downey Sr., 1972 (relançamento, Los Angeles: Shout! Factory, 2018).

31. Wheeler Winston Dixon, *Film Talk: Directors at Work* (New Brunswick: Rutgers University Press, 2007), 134.

muito descreve seus diretores favoritos – como disse a Charlie Rose em 1997 – como “incrivelmente egoístas... no melhor sentido do termo,”³² e essa é uma das características que ele vê como excepcionalmente presente no trabalho de Downey. Em uma conversa com Demme, quando este apresentava uma exibição de *Greaser’s Palace* – um filme com um *design* de produção marcadamente semelhante ao de *Sangue negro*, uma estética compartilhada de afloramentos de madeira tosca em um vasto deserto, apresentando um palco para acessos de fervor religioso –Anderson expressou admiração pela crença de Downey em “seu próprio ritmo. E acho que parte daquilo que mais entusiasma outros cineastas à respeito de seu cinema é essa sua confiança incrível... é preciso se comprometer com o seu próprio ritmo... Ele não é agressivo quanto a isso, ele apenas tem sentimentos instintivos os quais segue e se apegam a eles, e eles o fazem rir, o envolvem... E assim, como cineasta, ver isso é revigorante e me lembra de ter essa confiança em mim mesmo.”³³

Enquanto isso, em suas discussões sobre Demme, Anderson tende a se concentrar mais em seu huma-

32. Paul Thomas Anderson, in “Filmmaker Paul Thomas Anderson Talks About His Film, *Boogie Nights*” (video), *Charlie Rose*, 30 de Outubro, 1997. Disponível *online* em: <https://charlierose.com/videos/6299>.

33. Austin Film Festival, “On Story: 413 Greaser’s Palace: A Conversation with Jonathan Demme and Paul Thomas Anderson,” YouTube (video), 23 de Março 23, 2015. Disponível *online* em: <https://www.youtube.com/watch?v=QAYGwxSRsFE>.

nismo. “Ele ama muito as pessoas”, disse Anderson sobre Demme em 2002 (ponto em que sua admiração evoluiu para uma amizade). “Ele parece dar a todos o que lhes é devido, o seu momento, o seu grande lugar – os atores e as pessoas com quem ele colabora.”³⁴ O termo humanista é comumente invocado nas discussões sobre Demme – tanto Stephen Dalton em *The Hollywood Reporter*³⁵ quanto Peter Travers da *Rolling Stone*³⁶ incluíram-no com destaque em seus obituários – e seu plano mais característico é uma expressão vívida dessa tendência empática. No chamado “*close-up* de Demme,”³⁷ o rosto de um personagem preenche todo o quadro enquanto ele olha diretamente para a lente da câmera no lugar de seu parceiro de cena – “operando”, disse Demme a Anderson em 2015, “na premissa de que quanto mais profundamente no lugar do personagem o público estiver, mais ele se importará

34. Mark Caro, “Demme Plays New *Charade*,” *Chicago Tribune*, 20 de Outubro, 2002. Disponível *online* em: <https://www.chicagotribune.com/news/ct-xpm-2002-10-20-0210200236-story.html>.

35. Stephen Dalton, “Critics Notebook: Jonathan Demme Enriched Movies with Diversity, Humanism and Great Music,” *Hollywood Reporter*, 26 de Abril 26, 2017. Disponível *online* em: <https://www.hollywoodreporter.com/news/general-news/critic-s-notebook-jonathan-demme-enriched-movie-mainstream-diversity-humanism-great-music-99783-997834/>.

36. Peter Travers, “Peter Travers on Jonathan Demme: The Movies’ Great Humanist,” *Rolling Stone*, 26 de Abril, 2017. Disponível *online* em: <https://www.rollingstone.com/movies/movie-news/peter-travers-on-jonathan-demme-the-movies-great-humanist-117538/>.

37. Forrest Wickman, “What Wes Anderson and P. T. Anderson Have Taken from Jonathan Demme,” *Slate*, 14 de Abril 14, 2015. Disponível *online* em <https://slate.com/culture/2015/04/jonathan-demme-close-up-supercut-shows-what-pt-anderson-and-wes-anderson-have-taken-from-the-director-video.html>.

com o que está acontecendo.”³⁸ É uma técnica que Anderson utilizou ao longo de sua filmografia, muitas vezes quando os personagens tentam afirmar domínio sobre ou manipular uns aos outros (para citar apenas alguns: Sydney sobre John e mais tarde Jimmy sobre Sydney em *Jogada de risco*, Frank sobre Gwenovier em *Magnólia*, membros da Causa sobre Freddie em *O mestre*, e o canto de sereia da vendedora de colchão d’água para Gary em *Licorice Pizza*).

Essa combinação de elementos – o foco em se divertir em primeiro lugar e o desejo de fornecer uma plataforma para colaboradores talentosos – é evidente até certo ponto em todos os projetos de Anderson e pode ser considerada um prejuízo em alguns. *Boogie Nights* e *Magnólia*, em particular, devem seus tempos de execução difíceis e enredo descentralizado ao material substancial que ele se sentiu compelido a fornecer a cada um de seu grupo de atores, enquanto sua insistência na fidelidade à sua própria visão se manifestava como uma relutância em considerar perspectivas externas. No entanto, essas mesmas qualidades podem ser detectadas, de uma forma mais deliberadamente calibrada, em *Vício inerente*. O tom incomum desse filme – por vezes nostálgico, paranoico e ridículo – pode ser atribuído à disposição-Downey de

38. Austin Film Festival, “On Story: 414 Jonathan Demme and Paul Thomas Anderson: A Conversation,” YouTube (video), 23 de Março, 2015. Disponível online em: <https://www.youtube.com/watch?v=RXTOWOUceak>.

Anderson de se divertir, mesmo à custa do conforto do público (“Bob não parece estar tão preocupado em confundir o público”, disse ele sobre *Greaser’s Palace*, “e é por isso que ele é ótimo,”) ³⁹ e uma celebração dos talentos particulares de seus atores são responsáveis por floreios como o interlúdio pastelão em que Martin Short desabotoa o cinto para deixar as calças caírem aos seus tornozelos enquanto persegue sua secretária. Ao manter o foco em um protagonista – algo que *Magnólia* evita abertamente, mas do qual ele foi igualmente incapaz ao compor as digressivas de *Boogie Nights* – o altruísmo egoísta de Anderson se torna coerente em um todo mais convincente.

Na faixa de comentários de *Boogie Nights*, ⁴⁰ Anderson falou sobre seus próprios esforços para alcançar um equilíbrio entre agradar a si mesmo e agradar ao público, sugerindo que seu dever era “escrever para mim mesmo”, mas fazê-lo com o objetivo de “[retransmitir] todas essas coisas que senti há seis meses... e [garantir] que eu comunique isso corretamente.” Conforme explicou, Anderson teve uma epifania ao perceber que ele era o membro mais dedicado do

39. Austin Film Festival, “On Story: 413 Greaser’s Palace: A Conversation with Jonathan Demme and Paul Thomas Anderson.”

40. O filme inclui múltiplas referências abertas a Downey; o uso periférico de fogos de artifício na sequência de Rahad Jackson foi retirada integralmente de *Putney Swope*, que também forneceu um sobrenome para o personagem Buck Swope. Além disso, o nome do personagem de Philip Baker Hall, Floyd Gondolli foi tirado de um personagem invisível em *Chafed Elbows* (1966), outro filme de Downey.

público do filme, já que o viu repetidas vezes durante a edição e as exibições de teste. “Primeiro preciso me divertir”, ele se lembra de ter registrado, “e espero que talvez, acidentalmente, outras pessoas se divirtam... Só fiz dois (filmes) desses, mas acho que é assim que se faz.”⁴¹

Parece que Anderson manteve essa abordagem em grande parte dos sete filmes seguintes, seguindo um ritmo pessoal, mesmo correndo o risco de violar as expectativas do público. Se *Vício inerente* foi um filme rejeitado por muitos espectadores iniciais por sua mistura confusa de tons, em seu comentário a *Boogie Nights*, Anderson cita Demme como inspirador de sua crença de que os filmes mais gratificantes são aqueles que “mudam de marcha” do “muito sério para o extremamente engraçado.”⁴² Como em *Totalmente selvagem* (*Something Wild*, 1986), que gira inequivocamente em seu terceiro ato de um modo de romance maluco para um *thriller* violento, a mudança de marcha em *Boogie Nights* é claramente demarcada, neste caso na metade do caminho, quando a história mais predominantemente alegre da ascensão de Dirk desliza para a história mais amarga e eventualmente angustiante de sua queda.

Os filmes posteriores de Anderson confundiriam a linha entre o alegre (alguns poderiam dizer juvenil)

41. Anderson, “Feature Commentary by Filmmaker P. T. Anderson.”

42. Anderson, “Feature Commentary by Filmmaker P. T. Anderson.”

e o solene de uma forma mais holística, desde a flatulência que interrompe a sequência de “processamento” dramaticamente tensa em *O mestre* até o sobrenome do protagonista de *Trama fantasma*: Anderson tinha inicialmente planejado nomear o personagem central do filme como Arthur Dapple Jr., mas durante o desenvolvimento do personagem, Daniel Day-Lewis eventualmente sugeriu Reynolds Woodcock. “Nós dois começamos a rir tão profundamente e com tanta força que de repente senti lágrimas escorrendo pelo meu rosto”, disse Anderson em 2017. “Eu pensei: não podemos fazer isso, certo? Claro que não podemos. Mas... temos de fazê-lo.”⁴³

Assim, o tom constante e sério do nome do protagonista funciona como uma piada corrente, mas nunca explícita; pode ser reconhecidamente partilhado com uma ave costeira, mas se o nome soasse imediatamente aos seus criadores como um duplo sentido sexual, teria inevitavelmente o mesmo efeito num segmento significativo do público. Quando o filme foi lançado, Oliver Lunn descreveu esses elementos ambigualmente grosseiros como funcionando “como uma granada lançada em direção à conformidade do

43. Kyle Buchanan, “Love, Death, and Control: Paul Thomas Anderson on Making *Phantom Thread*,” *Vulture*, 3 de Dezembro, 2017. Disponível *online* em: <https://www.vulture.com/2017/12/director-paul-thomas-anderson-on-phantom-thread-mortality.html>.

cinema britânico.”⁴⁴ Embora *Trama fantasma* tenha sido saudado principalmente como um pastiche de Hitchcock, essa veia de estranheza tonal – uma mistura de drama psicologicamente carregado e subversão irreverente que complica o processo de classificação genérica – aponta diretamente para as qualidades do trabalho de Downey e Demme que Anderson citou em suas primeiras entrevistas. É o fio invisível e aparentemente paradoxal do interesse próprio que alinha sua filmografia variada.

Por mais que seja um filme sobre a indústria cinematográfica adulta, ou sobre o significado da família, ou sobre o crepúsculo da década de 1970, *Boogie Nights* é um filme sobre cocaína. A droga desempenha um papel fundamental nas espirais descendentes de Dirk, Amber e seus associados, e provavelmente tira a vida de um personagem secundário azarado durante a primeira sequência da festa na piscina. No entanto, para além desta função de enredo, os efeitos da droga infundem a própria narrativa, com os *zooms* e panorâmicas cinéticos e a edição rápida evocando os efeitos eufóricos e adrenalizados da cocaína. Este estilo, e a sua aplicação à história do envolvimento de um jovem de olhos arregalados com uma subcultura ilícita, é

44. Oliver Lunn, “Paul Thomas Anderson on Perfectionism and Making *Phantom Thread*,” *Vice*, 1 de Fevereiro, 2018, <https://www.vice.com/en/article/a34wza/paul-thomas-anderson-on-perfectionism-and-making-phantom-thread>.

o que Anderson adotou de *Os bons companheiros* - “aquele tipo de energia da cocaína,”⁴⁵ como a descreveu mais tarde. Assim, a apropriação do trabalho de câmera de Scorsese não foi apenas uma afetação estilística superficial; em vez disso, foi um esforço para absorver o método de externalização dos temas de Scorsese e aplicá-lo ao próprio ambiente de Anderson.

Esta reprodução das qualidades temáticas e estilísticas das obras que inspiraram os seus próprios filmes é emblemática da abordagem de Anderson às suas influências durante os seus três primeiros filmes, uma que considero - e doravante referir-me-ei como - uma abordagem paralela à influência. Em *Jogada de risco*, *Boogie Nights* e *Magnólia*, Anderson faz uso de elementos influentes de uma forma que não altera substancialmente seu contexto e efeitos, e por mais que tenha defendido essa prática na época (“Toda música que ouvimos agora é uma música dos Beatles”, disse ele no comentário de *Boogie Nights*, “o trabalho é apenas construir sobre [o modelo dos Beatles]”),⁴⁶ ela limita o valor interpretativo dos filmes; comparar *Boogie Nights* com *Os bons companheiros*, ou *Magnólia* com *Short Cuts*, fornece poucos caminhos de comparação provocativa e revela poucas novas camadas de

45. Marc Maron, “Episode 565: Paul Thomas Anderson,” *WTF with Marc Maron* (podcast), 5 de Janeiro, 2015, http://www.wtfpod.com/podcast/episodes/episode_565_-_paul_thomas_anderson.

46. Anderson, “Feature Commentary by Filmmaker P. T. Anderson.”

efeito ou intenção. Após esta fase, no entanto – e muito provavelmente em resposta, pelo menos inconscientemente, à sua frustração com as comparações com Altman nas discussões sobre *Magnólia* – ele começou a abordar as suas influências de uma forma que classifico como uma aproximação mais oblíqua, na qual a absorção da influência reconfigura o contexto, produzindo filmes que muitas vezes funcionam como contrapontos irônicos às suas inspirações ostensivas, fornecendo novas lentes interpretativas tanto para o produto como para as suas fontes. Embora esta não seja uma ruptura totalmente clara – vários dos seus filmes seguintes têm abordagens indiscutivelmente paralelas às suas influências – os seus filmes nunca mais seriam tão abertamente reverentes às suas inspirações, nem tão dependentes dos seus *kits* de ferramentas estilísticos e temáticos.

Voltando primeiro a *Boogie Nights*, a abordagem paralela a *Os bons companheiros* e *Nashville* é tão clara que dificilmente merece uma análise mais aprofundada além das páginas anteriores e do quarto de século adicional de discussão cultural. Um pouco mais complexa é a inspiração que Anderson derivou dos musicais da Idade de Ouro – uma veia perpétua e rica de influência – que pode ser considerada, se não uma influência oblíqua, pelo menos irônica. Como observou Anderson, tanto na época do lançamento⁴⁷ como

47. Anderson, “Ten Films That Influenced Boogie Nights.”

nos anos seguintes,⁴⁸ *Cantando na chuva* (Singin in the Rain, 1952), de Gene Kelly e Stanley Donen, constituiu um ponto de referência fundamental para *Boogie Nights*, dado que ambos lidam com a transição tumultuada de uma era do cinema para outra - de imagens mudas para som sincronizado no filme anterior, e de celuloide para vídeo no de Anderson. No entanto, apesar das suas diferenças radicais em tom e conteúdo, os ambientes e os temas são suficientemente semelhantes para que haja pouca subversão para além da troca superficial do cinema convencional pela pornografia.

Essa tendência de influência paralela é estabelecida em *Jogada de risco* (e *Cigarettes & Coffee* antes dele), que tem uma dívida óbvia tanto com a escrita quanto com a trama de David Mamet. Como Anderson reconheceu em 1998, “Minha missão [enquanto aprendia a escrever] era roubar David Mamet”,⁴⁹ e sua reverência inquestionável por Mamet até o levou a entregar uma página do roteiro do então não produzido *Hoffa* (1992) como se fosse sua em sua passagem de dois dias na NYU. A façanha teria sido um teste para ver se o professor ousaria inadvertidamente dar uma nota baixa ao trabalho de um escritor elogiado; quando a tarefa foi devolvida com nota C+, Anderson sentiu-se

48. Maron, “Episode 565: Paul Thomas Anderson.”

49. David Konow, “ ‘Movies Do Cause Violence!’ Paul Thomas Anderson,” *Creative Screenwriting*, 8 de Julho, 2016, <https://creativescreenwriting.com/boogie-nights/>.

seguro em sua convicção de que a escola não tinha nada a lhe ensinar,⁵⁰ mesmo que a anedota pareça demonstrar pouco mais do que sua própria fé inabalável na habilidade indiscutível de Mamet.

Com seu diálogo hiperespecífico apresentado por vigaristas de vários matizes, todos eles à espreita nos cantos mais sórdidos da comunidade de jogos de azar, *House of games* (1987), de Mamet, foi um ponto de comparação inevitável para *Jogada de risco*, e um que Anderson convidou abertamente. Outros pontos de referência incluem *O jogador* (Bob le flambeur, 1956), de Jean-Pierre Melville, uma influência tão paralela que Anderson sugere no comentário do DVD de *Jogada de risco* que ele provavelmente deve a Melville “muito dinheiro” por criar uma história com um enredo tão semelhante, e *Fúria sanguinária* (White Heat, 1949), de Raoul Walsh, para o qual concebeu *Jogada de risco* como uma espécie de sequência especulativa: “Imagine se [o personagem de James Cagney] vivesse... e precisasse pagar pelo que fez.”⁵¹ Embora esta experiência mental dificilmente constitua uma cópia do filme anterior, é, no entanto, uma influência inegavelmente paralela.

50. *filmschoolsecrets*, “Paul Thomas Anderson on Why He Dropped Out of Film School,” YouTube (video), 25 de Abril, 2013. Disponível *online* em: <https://www.youtube.com/watch?v=GZGrW7tHJTQ&t=1s>.

51. Paul Thomas Anderson, “Director and Talent Commentary,” *Jogada de risco* (DVD), dir. Paul Thomas Anderson (Culver City, CA: Columbia TriStar Home Video, 1999).

Como mencionei, Anderson foi reticente em identificar *Short Cuts* como uma influência consciente em *Magnólia*, disposto a reconhecer a semelhança apenas em retrospecto: “Fiz isso apesar de mim mesmo”, disse ele a Sandra Benedetti em 2000. “*Short Cuts* é um dos filmes escritos em meus genes.”⁵² Mas as influências que o inspiraram conscientemente não são menos paralelas: no *making-of That Moment*, Anderson é mostrado exibindo *Rede de intrigas* (*Network*, 1976), de Sidney Lumet, para a equipe durante a pré-produção, e, logo depois, o ouvimos dizer que *Gente como a gente* (*Ordinary People*, 1980), de Robert Redford, será a próxima exibição. Essas projeções são uma prática comum, pois os diretores tentam transmitir o clima desejado a seus colaboradores – de acordo com a lenda popular, Stanley Kubrick mostrou a sua equipe *Eraserhead* (1977), de David Lynch, antes de filmar *O iluminado* (*The Shining*, 1980), a fim de transmitir a sensação de pavor estranho com que ele esperava infundir sua incursão no terror sobrenatural,⁵³ enquanto antes de filmar *Eraserhead*, Lynch exibiu *Crepúsculo dos Deuses* (*Sunset Boulevard*, 1950), de Billy Wilder, para sua própria equipe, a fim de transmitir uma sensação vagamente definida de devaneio mono-

52. Sandra Benedetti, “Interview,” *Cinelive*, Março de 2000. Disponível online em: <http://cigsandredvines.blogspot.com/2000/03/interview-cinelive-magazine.html>.

53. Danny Leigh, “*Eraserhead*: The True Story Behind David Lynch’s Surreal Shocker,” *Guardian*, 22 de Março, 2017. Disponível online em: <https://www.theguardian.com/film/2017/mar/22/david-lynch-eraserhead>.

cromático⁵⁴ – mas as seleções de Anderson são notáveis por seus paralelos claros tanto no enredo quanto no tema de seu filme. *Rede de intrigas* é uma sátira da produção televisiva apresentando uma emissora desmoronando, uma descrição que poderia ser aplicada de forma semelhante ao enredo do *quiz What Do Kids Know?*, enquanto *Gente como a gente* é um melodrama sobre uma família traumatizada lutando contra o ressentimento pela cumplicidade um do outro em sua dor compartilhada, um análogo claro às histórias das famílias Gator e Partridge. Descrevendo o paralelo com *Rede de intrigas* em seu livro sobre *Magnólia*, Christina Lane escreve que o filme de Anderson “não exatamente retrabalha ou renova, mas reitera as preocupações do filme anterior,”⁵⁵ e o mesmo se aplica a praticamente todos os filmes que Anderson planejou durante sua fase “tese”.

Começando com *Embriagado de amor*, Anderson passou a – para usar os termos de Lane – retrabalhar e renovar os filmes que inspiram os seus, e esta prática abriu um caminho mais rico para a análise de suas intenções artísticas. Duas das influências mais citadas em *Embriagado de amor* são *Playtime* (1967), de Jacques Tati, e os musicais de Fred Astaire para a MGM, e embora nenhuma das citações pareça

54. Chris Rodley, *Lynch on Lynch* (New York: Farrar, Straus and Giroux, 2005), 71.

55. Christina Lane, *Magnolia* (West Sussex, UK: Wiley-Blackwell, 2011), 76.

totalmente contra-intuitiva, ambas exigem uma certa criatividade de interpretação para serem colocadas em foco. O filme de Tati – parte de uma série em que ele interpretou o silencioso e desajeitado Monsieur Hulot, uma espécie de torção de meados do século ao vagabundo de Chaplin – é uma sátira social leve e, embora compartilhe uma certa incredulidade em relação às convenções sociais e tecnológicas modernas, Anderson usa essa desconexão entre o protagonista e o ambiente para causar um desconforto social agonizante que seria impensável para o otimista Hulot.

Nos musicais de Astaire – não apenas em seus pares lendários com Ginger Rogers, mas também no espetáculo Technicolor de *A roda da fortuna* (The Band Wagon, 1953), de Vincente Minnelli, que Anderson cita como uma inspiração parcial para o terno azul de Barry, dizendo a Dave Kehr em 2002, “é um terno MGM”⁵⁶ – Anderson valoriza o que descreveu como “um tipo de sabor de bola quicando”⁵⁷ e afirmou imitar esse entusiasmo em sua própria abordagem da comédia romântica. Os veículos clássicos de Astaire-Rogers, disse ele, “eram filmes de amassos... bons filmes para beijar”, e quando questionado se considerava seu próprio filme um filme de amassos, ele respondeu: “Era para

56. Dave Kehr, “A Poet of Love and Chaos in the Valley,” *New York Times*, 6 de Outubro, 2002. Disponível *online* em: <https://www.nytimes.com/2002/10/06/movies/film-a-poet-of-love-and-chaos-in-the-valley.html>.

57. Mark Caro, “Anderson Casts Wider Net with *Punch-Drunk*,” *Chicago Tribune*, 13 de Outubro, 2002. Disponível *online* em: <https://www.chicagotribune.com/news/ct-xpm-2002-10-13-0210120406-story.html>.

ser.”⁵⁸ No entanto, embora haja certamente passagens memoráveis de felicidade romântica em *Embriagado de amor*, trata-se de um filme muitas vezes solitário e violento, com um enredo movido pela repressão sexual e pela vergonha. Para localizar a influência do virtuoso Astaire – fora da explosão sapateada de alegria que Barry executa enquanto armazena pudim – é preciso interpretar o ataque final anormalmente balético de Barry aos quatro irmãos loiros como uma abordagem brutal de um número musical. A cena carrega um certo sabor de bola quicando, mas é desconfortável, refletindo a revisão do texto original feita por Anderson – uma influência oblíqua.

Esse desejo de complicar a classificação de gênero continuou com *Sangue negro*, com os acenos de Anderson para *O iluminado* (que inspirou parcialmente a trilha sonora de Greenwood, e que Jason Sperb sugeriu ter influenciado o *design* da pista de boliche de Plainview),⁵⁹ apontando para seu eventual argumento de que o filme pretendia mais ser um terror do que um épico histórico. Embora a sua outra pedra de toque principal, *O tesouro de Sierra Madre* (*The Treasure of the Sierra Madre*, 1948),⁶⁰ de John

58. Paul Thomas Anderson, citado em “Interview: BAM Q&A,” *Cigarettes & Red Vines*, 3 de Junho, 2003. Disponível *online* em: <http://cigsandredvines.blogspot.com/2003/06/interview-bam-q.html>.

59. Sperb, *Blossoms and Blood*, 206.

60. Lynn Hirschberg, “The New Frontier’s Man,” *New York Times*, 11 de Novembro, 2007. Disponível *online* em: <https://www.nytimes.com/2007/11/11/magazine/11daylewis-t2.html>.

Huston, seja uma influência indiscutivelmente paralela, há uma clara pátina de sobrenatural kubrickiano; Anderson negou qualquer influência consciente, mas os críticos e o público têm defendido rotineiramente paralelos com *2001: Uma odisseia no espaço*, tanto na abertura silenciosa no deserto que vê Plainview em sua forma mais primordial, quanto no enquadramento do eventual assassinato de Eli Sunday, que tem uma notável semelhança com o assassinato de um rival pelo macaco, que encerra o primeiro ato do filme de Kubrick. *Sangue negro* pode ser um clássico conto de “vinagre” (como Anderson descreveu o sabor inspirador de *O tesouro de Sierra Madre*),⁶¹ mas está impregnado de horror e ficção científica, reconfigurando o significado de cada fonte através da proximidade com os outros.

Com *O mestre e Vício inerente*, a abordagem oblíqua de Anderson se ampliou para abranger não apenas o gênero, mas também o formato, à medida que ele buscava recursos não-fílmicos na concepção de seus projetos. Uma das chaves da colagem de influências que compõem *O mestre* é o documentário de John Huston, *Let There Be Light* (1946), que detalha o tratamento de veteranos que voltam pra casa no imediato pós-Segunda Guerra Mundial e sofrem com

61. 92nd Street Y, “Daniel Day Lewis and Paul Thomas Anderson on *There Will Be Blood*: Reel Pieces with Annette Insdorf,” YouTube (video), 26 de Julho, 2016. Disponível *online* em: <https://www.youtube.com/watch?v=9bcUQhWmVRo>.

o que viria a ser chamado de transtorno de estresse pós-traumático. Anderson recria diversas cenas integralmente no ato de abertura de *O mestre*, adotando a técnica de Huston de estudar os rostos desses soldados traumatizados, a fim de inferir sua angústia contida e colocar passagens de diálogo improvisado na boca de seus atores, incluindo Joaquin Phoenix, cuja descrição comovente de um ataque avassalador de nostalgia vem diretamente de um depoimento genuíno. O resultado é uma sequência com a sensação de docudrama, ao mesmo tempo em que é apresentada com uma calibração meticulosa de enquadramento e iluminação que a distingue como ficção.

Enquanto isso, para *Vício inerente*, Anderson atraiu uma grande influência visual da série de quadrinhos independente de Gilbert Shelton, *The Fabulous Furry Freak Brothers*, lançada em 1971, com as desventuras contínuas de um trio de entusiastas da maconha atravessando as margens da contracultura em busca de seu próximo baseado. Durante a pré-produção, Anderson descreveu *The Fabulous Furry Freak Brothers* como uma “bíblia de pesquisa,”⁶² e o filme final imitou não apenas o ambiente dos quadrinhos, mas também suas propriedades físicas; as molduras quadradas de Shelton, disse Anderson, foram um

62. Dennis Lim, “A Director Continues His Quest,” *New York Times*, 27 de Dezembro, 2012. Disponível *online* em: <https://www.nytimes.com/2012/12/30/movies/awardsseason/paul-thomas-anderson-on-preparing-for-and-following-up-the-master.html>.

fator importante que contribuiu para o uso da proporção de 1,85:1. “Se tivesse sido [Cinemascope], teria alimentado o sentimento errado para isso,” disse ele. “É muito grande.”⁶³

Vício inerente apresenta outra influência oblíqua importante, na forma das comédias pastelão que Anderson emulou na criação de um mundo *pynchonesco*. Durante as entrevistas, Anderson mencionava frequentemente o trabalho de David e Jerry Zucker, particularmente a curta série de TV *Police Squad!* (1982), como ponto de referência; o livro de Pynchon não parece estar repleto de tropeços e piadas associadas à escola de comédia de Zucker, mas Anderson utilizou essas ferramentas para visualizar a experiência interna de leitura do livro. “O filme [deveria] parecer com o livro,” disse ele em 2014. “Só cheio de coisas. E divertido.”⁶⁴ Por mais conveniente que tenha sido inspirar-se diretamente em *O perigoso adeus*, de Altman (como é tão fácil imaginar um Anderson mais jovem fazendo), a escolha de se inspirar em fontes mais inesperadas cria um filme com um potencial muito maior para revisitação e interpretação.

63. Jim Hemphill, “The Only Thing I Ever Really Look at in Movies Is the Actors’: Paul Thomas Anderson on Inherent Vice,” *Filmmaker*, 11 de Dezembro, 2014. Disponível *online* em: <https://filmmakermagazine.com/88626-the-only-thing-i-ever-really-look-at-in-movies-is-the-actors-paul-thomas-anderson-on-inherent-vice/>.

64. Logan Hill, “Pynchon’s Cameo, and Other Surrealities,” *New York Times*, 26 de Setembro, 2014. Disponível *online* em: <https://www.nytimes.com/2014/09/28/movies/paul-thomas-anderson-films-inherent-vice.html>.

Com *Trama fantasma*, Anderson regressou a pontos de referência mais abertamente cinefílicos, mas a sua absorção paralela de influência possui qualidades de obliquidade – uma síntese dos dois modos, com a influência paralela funcionando agora como comentário implícito sobre o antepassado evidente. Como foi observado cedo e frequentemente, *Trama fantasma* tem uma forte semelhança com *Rebecca*, a adaptação de 1940 de Alfred Hitchcock do romance de Daphne du Maurier: em ambas as histórias, uma jovem conhece durante um retiro costeiro um homem mais velho, melancólico, porém ameaçador, retorna para a casa luxuosa, porém restritiva dele, como amante, e cai sob o olhar desaprovador da gerente/ajudante do campo doméstico, enquanto luta para se afirmar em vez de perder sua identidade em um relacionamento cada vez mais distante e claustrofóbico. No entanto, enquanto a personagem análoga em *Rebecca* permanece em grande parte passiva, credulamente suscetível à influência e salva apenas por *dei ex machina*, Alma é uma personagem inquieta e assertiva ainda mais radicalizada por cada uma das tentativas sucessivas de Reynolds e Cyril para subjugar-la.

Em vez de se limitar a esta única revisão, no entanto, Anderson recorre a um conjunto de pontos de referência *hitchcockianos*, desde a recriação de imagens icônicas (a observação de Reynolds do desfile de moda da House of Woodcock tem uma semelhança

distinta com a observação ilícita de Marion Crane por Norman Bates em *Psicose* [Psycho, 1960], uma evocação que cria um tom impróprio na melancolia de Reynolds por sua falecida mãe) para uma exploração mais ampla de temas abrangentes. Os esforços de Reynolds para esculpir figuras femininas, uma prática ostensivamente generosa, mas dissimuladamente dominadora, traz à mente a remodelação psicótica e, em última análise, destrutiva de uma mulher à imagem de outra em *Vertigo* (1958), um tema amplamente interpretado como uma expressão das tendências controladoras do próprio Hitchcock em relação a suas atrizes.⁶⁵

Por mais descaradas que essas referências possam ser, há uma diferença tonal distinta entre o reaproveitamento do material *hitchcockiano* por Anderson em *Trama fantasma* e seu reaproveitamento anterior do material *scorseseano* em *Boogie Nights*. Enquanto aquele pastiche anterior era um beco sem saída para análise, apontando para uma obra preexistente sem fazer nenhuma revisão significativa que pudesse convidar a comparações reveladoras entre os dois, o pastiche de Hitchcock de Anderson serve várias funções intrigantes. As referências a esses *thrillers* mais abertamente preocupados com

65. Roger Ebert, "Great Movies: *Vertigo*," *RogerEbert.com*, 13 de Outubro, 1996. Disponível *online* em: <https://www.rogerebert.com/reviews/great-movie-vertigo-1958>.

a psicose masculina geram tons ameaçadores para a caracterização de Reynolds Woodcock, sem exigir quaisquer presunções de história evidentes, além de convidar uma sugestão de assombração em um filme sem nenhuma evidência clara de presença fantasmagórica. O fato de o filme ser tantas vezes lido como um esforço de auto-reflexão de Anderson também se cruza com sua escolha de fazer referência proeminente a um diretor conhecido pelos maus-tratos a seus colaboradores,⁶⁶ aprofundando o argumento de que o filme pode funcionar em algum nível como confessional, sem exigir qualquer elemento visivelmente autobiográfico (“As iniciais do filme seriam P.T.”, aponta John Anderson, “se isso não for pensar demais”).⁶⁷ Mais do que nunca, Anderson combinou abertamente *Trama fantasma* com um cânone preexistente, amplificando a ressonância de cada um, em vez de simplesmente ecoar o trabalho anterior.

Tal argumento sobre a riqueza de *Trama fantasma* é potencialmente dificultado pelo nível necessário de familiaridade tanto com o trabalho de Hitchcock como com as décadas de discussão crítica que o rodeiam. Portanto, vale a pena considerar se as permu-

66. Edward White, “The Dark Side of an Auteur: On Alfred Hitchcock’s Treatment of Women,” *LitHub*, 26 de Abril, 2021. Disponível *online* em: <https://lithub.com/the-dark-side-of-an-auteur-on-alfred-hitchcocks-treatment-of-women/>.

67. John Anderson, “Review: *The Phantom Thread* Confronts the Mystery of Other People,” *America*, 3 de Janeiro, 2018. Disponível *online* em: <https://www.americamagazine.org/arts-culture/2018/01/03/review-phantom-thread-confronts-mystery-other-people>.

tações cada vez mais complexas do pastiche ciné-
filo de Anderson já transcenderam o vazio com que
Jason Sperb classificou *Boogie Nights*. Com *Trama
fantasma* tendo sido tão instantaneamente reconhe-
cido por seu “modelo dramático claro” em *Rebecca*
(como Adam Nayman escreveu em sua crítica de 2018
para *Sight & Sound*⁶⁸), ele encontra um ponto de
comparação conveniente no *remake* oficial – ou pelo
menos readaptação do romance – dirigido por Ben
Wheatley e lançado em 2020. Se um dos dois pudesse
ser plausivelmente considerado “vazio”, certamente
não seria a história tecnicamente realizada e tema-
ticamente complicada de Anderson, que contrasta
fortemente com a de Wheatley, um passeio drama-
ticamente apático e visualmente extravagante por
pontos análogos da trama. Este estudo de caso de
duas revisões de *Rebecca* dá alguma credibilidade
aos comentários que Anderson fez sobre a noção de
remakes em 1998: “Basta copiar... Não chame isso de
remake... Basta dar outro título. Recriar, refazer, copiar
e copiar padrões que já foram criados não é parte do
que fazemos?” (Em um divertido exemplo de ironia
dramática, Anderson mudou de direção jocosamente
no final de sua resposta, dizendo que, pensando bem,

68. Adam Nayman, “Film of the Week: Phantom Thread Unravels the Relationship Between an Artist and His Muse,” *Sight & Sound*, 12 de Dezembro, 2018. Disponível *online* em: <https://www2.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/reviews-recommendations/phantom-thread-paul-thomas-anderson-daniel-day-lewis-artist-muse>.

“talvez, aqueles filmes de Hitchcock pudessem ser melhor feitos”.)⁶⁹

Esta citação parece oferecer uma arma fumegante aos detratores de Anderson, aqueles que veem pelo menos alguns dos seus filmes como pouco mais do que um conjunto de citações e roubos. No entanto, os seus comentários evocam uma tradição que excede em muito a sua própria filmografia, desde os seus pares até aos seus antepassados. O que são a duologia *Kill Bill* (2003, 2004) e *À prova da morte* (Death Proof, 2007) de Quentin Tarantino – pastiches evidentes de *kung-fu* e tarifa de exploração, respectivamente – senão (parafraseando Jason Sperb) alegorias para a própria educação cinéfila do diretor? Qual é o uso que Wes Anderson faz de mudanças de proporção de aspecto aninhadas ao longo das linhas do tempo de *O grande hotel Budapeste* (The Grand Budapest Hotel, 2014), senão um método abertamente cinefílico de evocar o tema? Aliás, o que separa as revisões abertas desses diretores sobre suas influências da reformulação autoconsciente de musicais clássicos de Francis Ford Coppola, *O fundo do coração* (One from the Heart, 1981), *New York, New York* (1977), de Martin Scorsese, ou *Duas garotas românticas* (Les demoiselles de Rochefort, 1967), de Jacques Demy?

69. David Resin, “Interview: “Twenty Questions,” *Playboy*, Fevereiro de 1998. Disponível *online* em: <http://cigsandredvines.blogspot.com/1998/02/interview-20-questions.html>.

Como exemplo de um discutível vazio cinefílico com uma ligação mais próxima com Anderson, Jonathan Demme refez *Charade* (1963), de Stanley Donen, em 2002 com *The Truth About Charlie*, um filme que Anderson ajudou no *brainstorming*.⁷⁰ Em vez de imitar os encantos espumosos específicos do original de Donen ou abandonar toda a estilização em favor de uma abordagem realista, Demme fez a escolha mais contra-intuitiva de embalar densamente esta história parisiense com referências a filmes franceses feitos durante a época da produção de Donen. Dizendo mais tarde que concebeu o filme como um gesto de gratidão aos cineastas que inspiraram suas próprias idiossincrasias formais,⁷¹ Demme convocou vários luminares da Nouvelle Vague para aparecerem brevemente na tela e quebrarem a quarta parede ao olharem silenciosamente para a câmera (como aconteceu com a diretora Agnès Varda) ou interagindo de forma incongruente com o meio (como com a estrela Charles Aznavour de *Atirem no pianista* [Tirez sur le pianiste, 1960], de François Truffaut), ao mesmo tempo que contribui com pouco valor para a história. A escolha não é nada senão cinéfila, funcionando como um apito para aqueles que têm conhecimento da cultura cine-

70. “*The Truth About Charlie*,” *Entertainment Weekly*, 17 de Agosto, 2002. Disponível online em: <https://ew.com/article/2002/08/17/truth-about-charlie/>.

71. “[*The Truth About Charlie*] foi uma oportunidade de agradecê-lo [Truffaut] de alguma forma.” Jonathan Demme, citado em *Caro*, “Demme Plays New *Charade*.”

matográfica europeia de meados do século, e embora a execução possa ter sido considerada insatisfatória – na sua crítica para a CNN, Paul Clinton declarou que estes “pequenos floreios agradáveis” não consegue compensar a estupidez do exercício de futilidade [de Demme]”⁷² – representa uma compreensão do tipo de interpolação energética de texto, subtexto e contexto que Anderson alcançaria de forma mais eficaz com *Trama fantasma*.

Ao promover *The Truth About Charlie*, Demme discutiu a influência dos choques de brincadeira formal de Truffaut em seu próprio desenvolvimento como contador de histórias. No final de *Atirem no pianista*, um *gangster* segue uma mentira mortal ao convidar Deus para matar sua mãe caso ele não esteja dizendo a verdade; neste ponto, o filme corta abruptamente para uma mulher idosa desmaiando, apenas para a narrativa ser retomada sem nunca reconhecer a infusão de comédia de humor negro em uma fração de segundo. “Esse foi um momento decisivo na minha vida de cinema”, disse Demme ao *Chicago Tribune* em 2002. “Foi como, ‘Você consegue fazer isso?! Achei que esse filme era meio sério.’”⁷³ A piada da mãe morta teve um impacto inicial semelhante em Anderson, que cita o momento como inspirador de

72. Paul Clinton, “Review: ‘*The Truth About Charlie*’ Is: It’s Bad,” *CNN*, 25 de Outubro, 2002. Disponível online em: <https://www.cnn.com/2002/SHOWBIZ/Movies/10/25/review.charlie/index.html>.

73. *Caro*, “Demme plays new *Charade*.”

um corte em *Jogada de risco* que mostra a caixa de fósforos de bolso de John pegando fogo no meio de seu relato de uma anedota. Assim, se a influência de Demme em Anderson é pronunciada e detectável, esta lealdade deve-se em grande parte a uma raiz partilhada na árvore artística genealógica – o equivalente cinematográfico das músicas dos Beatles das quais, ele chegou a argumentar, todos os músicos populares descendem.

Por mais que este fio de experimentação formal possa servir para ligar conscientemente o trabalho de Anderson às décadas anteriores, há uma influência mais sentimental no trabalho entre os seus filmes e a obra de Demme. “Mesmo os filmes mais sombrios de Jonathan são esperançosos”, disse Anderson em 2017. “Eu me inspiro nisso.”⁷⁴ Esta citação vem de uma entrevista promovendo *Trama fantasma*, um filme dedicado a Demme (que morreu enquanto estava em produção), e que o senso de otimismo resiliente é palpável de alguma forma em praticamente todos os filmes de Anderson. A exceção mais significativa seria a aniquilação total de *Sangue negro*, que traz seu próprio cartão de dedicatória final, desta vez ao então recentemente falecido Altman. Apropriadamente por sua associação com o mais amargo dos finais ander-

74. David Fear, “Paul Thomas Anderson: Why I Needed to Make *Phantom Thread*,” *Rolling Stone*, 19 de Dezembro, 2017. Disponível online em: <https://www.rollingstone.com/movies/movie-features/paul-thomas-anderson-why-i-needed-to-make-phantom-thread-127368/>.

sonianos, Perkins vê a negociação de Anderson com o legado de Altman como centrada em seus esforços para moderar a “visão cínica de Altman sobre a capacidade de interação humana.”⁷⁵

Licorice Pizza também traz uma cartela dedicatória: “Para Robert Downey Sr. (um príncipe)”, uma referência ao crédito preferencial de Downey em seu próprio trabalho. Embora o filme tenha sido rodado e editado antes da morte de Downey em 2021, é apropriado que esta dedicatória seja anexada a um filme que termina com a mais verdadeira transgressão sexual de qualquer filme de Anderson: um beijo que desrespeita a legalidade e uma declaração de amor entre uma adulta e um menor, o que deixa aberta a possibilidade de que mais tabus possam ser quebrados em breve. No entanto, por mais sátira social que possa estar presente em *Licorice Pizza* – até mesmo os controversos sotaques falsos japoneses parecem, no mínimo, um retrocesso ao tipo de caricaturas descaradamente insensíveis encontradas em *Putney Swope* – o espírito duradouro está mais para o trabalho de Demme, especialmente os filmes que produziu na década de 1970 e início dos anos 80.

Em obras como *Crazy Mama* (1975), *Citizens Band* (1977) e *Melvin e Howard* (1980), Demme examinou os trabalhadores americanos à margem da socie-

75. Perkins, “Kicking and Screaming: Altmanesque Cynicism and Energy in the Work of Paul Thomas Anderson and Noah Baumbach,” 487.

dade, muitas vezes flertando com realinhamentos transgressivos da ordem social. Nestes filmes, como escrevem Michael Bliss e Christina Banks em *What Goes Around Comes Around: The Films of Jonathan Demme* (1984), o diretor propõe uma “elipse de carma, que... demonstra que lutar contra o sistema social predominante, imitando ou apropriando-se de seus comportamentos excessivos... é, no final das contas, um exercício de futilidade.”⁷⁶ Aqui está uma coleção de “comédias com uma premissa democrática séria” sobre o direito inalienável de buscar a felicidade,⁷⁷ mesmo que isso signifique transgredir as restrições da monogamia tradicional (como nos arranjos de três parceiros alcançados em *Crazy Mama* e *Citizens Band*) ou flerte aceitável (como em *Licorice Pizza*). Os objetivos de Demme eram muitas vezes mais claramente sociais – estas interrogações sobre o *status quo* acabariam por levar a um caminho paralelo na justiça social, à medida que o seu trabalho documental se voltava para o lado humanitário – do que os próprios fins apolíticos de Anderson. Mas em relação a *Licorice Pizza*, um filme em grande parte sem muitas referências (com exceção a seus floreios ocasionais, como a bombinha de abertura que refaz com precisão uma tirada de *American*

76. Michael Bliss and Christina Banks, *What Goes Around Comes Around: The Films of Jonathan Demme* (Carbondale: Southern Illinois University, 1996), 27.

77. Bliss and Banks, *What Goes Around Comes Around: The Films of Jonathan Demme*, 32.

Graffiti [1973], de George Lucas), esse alinhamento espiritual com os longas de Demme que Anderson viu em sua adolescência pareceria mais apropriado.

Christina Lane vê a emulação aberta de Anderson aos seus antepassados como uma representação do seu interesse persistente na questão da paternidade, tanto biológica como substituta, e na luta entre os filhos e o legado dos seus pais. “A autoconstrução de Anderson como um ‘filho’ de pais substitutos [como Altman e Demme] sinaliza que um autor não pode transcender fatores como o contexto histórico ou as condições da indústria”, escreve Lane; as tendências referenciais de Anderson podem ser vistas como uma “formalização do seu próprio sentido de herança.”⁷⁸ Julian Murphet retoma esta noção de Anderson como herdeiro, mas gira para vê-lo como patriarca implícito das suas próprias produções, uma comparação que se tornou explícita com *Licorice Pizza*. “Meus anos como pai entraram em jogo”, disse Anderson sobre sua experiência dirigindo menores. “É preciso conhecer e gerenciar humores e emoções.”⁷⁹ Ele repetia esse sentimento para Adam Nayman: “Você ficaria surpreso com o quanto dirigir é apenas uma espé-

78. Lane, *Magnolia*, 47.

79. Bill Simmons, “Paul Thomas Anderson on *Licorice Pizza* and the Beatles Doc, Plus Million-Dollar Picks Week 14,” *Ringer*, 10 de Dezembro, 2021. Disponível online em: <https://www.theringer.com/the-bill-simmons-podcast/2021/12/10/22827348/paul-thomas-anderson-on-licorice-pizza-and-the-beatles-doc-plus-million-dollar-picks-week-14>.

cie de paternidade.”⁸⁰ No que pode parecer quase como a realização de alguma pré-ordenação, Anderson assumiu o papel de um Jack Horner mais saudável. Ao “esforçar-se para ser nada menos do que o amálgama filial de todos os pais falecidos” que o inspiraram (nas palavras de Murphet), Anderson finalmente transcendeu os limites do simples escritor-diretor-produtor e tornou-se “o pai do seu mundo.”⁸¹

80. Adam Nayman, “Show Biz Kids: Paul Thomas Anderson on Licorice Pizza,” *Cinema Scope*, Dezembro de 2021. Disponível *online* em: <https://cinema-scope.com/cinema-scope-online/show-biz-kids-paul-thomas-anderson-on-licorice-pizza/>.

81. Julian Murphet, “P. T. Anderson’s Dilemma: The Limits of Surrogate Paternity,” *Sydney Studies* 34 (2008): 71.

ANDERSON E A MÚSICA: O DOM DO SOM E DA VISÃO

Bruno Yutaka Saito

Termo utilizado mais para descrever uma sensibilidade artística do que uma condição econômica, “independente” (ou sua abreviação, “*indie*”) serviu para identificar grande parte da produção cultural dos anos 1990, momento em que Paul Thomas Anderson despontou como uma espécie de “garoto prodígio”, apesar de já beirar os 30 anos. É na imersão no amplo repertório das videolocadoras e nas horas dedicadas à análise de filmes de seus diretores prediletos que Anderson, Quentin Tarantino e Kevin Smith, para citar os nomes mais célebres dessa geração, e não nos bancos das faculdades, que esses cineastas se formaram.

Trata-se de um modo de ação não muito distante de músicos do cenário pop rock, que em sua maioria aprendem “de ouvido” ou, segundo o folclore punk, nem sabem tocar instrumentos e extraem do discurso,

do visual e de uma atitude instintiva suas ferramentas artísticas _ o mesmo punk que seria renovado nos anos 1990 com o grunge e evocado no “faça você mesmo” dos produtores e *DJs* da música eletrônica.

Era um momento em que músicos e bandas *indies* eram disputados pelas grandes gravadoras após o improvável sucesso mundial da banda americana Nirvana, tornando cada vez mais questionável o uso do termo “independente”; em que Alanis Morissette empoderava jovens mulheres num rock acessível a um público pop; em que, no Reino Unido, o *britpop* era a trilha sonora da Cool Britannia; e em que a música eletrônica e o techno saíam dos guetos para conquistar o *mainstream*. No cinema, os sucessos de *Sexo, mentiras e videotape* (*Sex, Lies and Videotape*, 1989), de Steven Soderbergh, e *Pulp Fiction* (1994), de Quentin Tarantino, tornavam possível novamente uma produção vibrante de artistas jovens, com muitas referências da cultura *pop*, movidos por uma sinceridade idealizada – nas artes plásticas, nomes como Jeff Koons, Damien Hirst e Tracey Emin, inicialmente mergulhados nesse imaginário de urgência jovem, logo se tornariam os *blockbusters* do segmento.

A música, para Paul Thomas Anderson, não é apenas um dos elementos meticulosamente pensados na sua proposta autoral, mas também um modo de expressão que vai além de seus filmes para o cinema,

sendo ele mesmo um “player” nessa seara. Desde o início de sua carreira, já são também mais de 20 vídeos sob sua direção para um seleto grupo de artistas (Fiona Apple, HAIM, Radiohead, Joanna Newsom, The Smile, entre os principais, nomes nada óbvios das paradas de sucessos, todos também com uma carga autoral forte e sempre com algo “estranho” em suas propostas). Neles, Anderson utiliza as mesmas escolhas estéticas presentes em seus filmes, como os longos takes sem cortes e a seleta paleta de cores, servindo muitas vezes como balões de ensaio ou continuação visual de seus filmes.

Duas cenas de filmes de momentos distintos de sua carreira condensam elementos caros a Anderson no que se refere à trilha sonora e ao som.

Numa sequência famosa de *Boogie Nights* (1997), o protagonista Dirk (Mark Wahlberg) se encontra no ponto mais baixo de sua vida e aceita fazer parte de um golpe ao lado dos comparsas. O plano consiste em vender meio quilo de cocaína falsificada a um traficante interpretado por Alfred Molina em sua mansão. Vestido apenas com uma sunga e um robe prateado, ostentando um bigode no melhor estilo imortalizado por Tom Selleck na série televisiva *Magnum* (1980–1988), o personagem é a encarnação do kitsch. O som diegético das bombinhas jogadas pelo amante asiático, em volume, intensidade e frequência irritantes, induzem o espectador ao mesmo estado de espírito

tenso e desconfortável dos personagens que temem ser desmascarados.

A cena se passa no começo dos anos 1980, ou melhor, num pastiche cômico baseado no imaginário do cinema, da televisão e da música do que seria uma negociação envolvendo gângsteres, consumo de drogas, armas e tiroteio. Suando, rindo histericamente e com um revólver na mão, um assustador Molina canta e dança hits “cool” em suas épocas, mas hoje sedimentados como “cafona cool”: *Sister Christian* (1984), do Night Ranger, já chamada de *Stairway to Heaven* do hair metal, e *Jessie’s Girl* (1981), que rendeu a Rick Springfield um Grammy e fez do músico um astro em alta rotação na então nascente era dos videoclipes da MTV.

A remissão ao universo decadente das carreiras intermináveis de cocaína do *Scarface* de 1983, estrelado por Al Pacino, que também está no pôster de *Serpico* pendurado no quarto do protagonista no início do filme, serve como outro indício de que para Anderson cada detalhe de seu cinema é rigorosamente escolhido e conectado, reunindo elementos de sua vivência e memória pessoal, numa ampla rede de afetos e amizades. Muitas de suas parcerias tiveram início a partir de simpatias pessoais do diretor. A longa colaboração com a banda HAIM, para quem já dirigiu 10 videoclipes, por exemplo, começou quando o cineasta descobriu que a mãe das irmãs integrantes da

banda foi sua professora de arte no ensino primário. Na sua atuação como diretor de cinema ou de vídeos, é como se Anderson fosse o líder, ou o catalisador de elementos de uma banda musical expandida.

No entrecruzamento entre os indies da música e os indies do cinema, Anderson logo se revelou mais do que um ótimo garimpeiro de faixas esquecidas como Tarantino. Nesse sentido, o início e a fase atual do cineasta se juntam, com as trilhas sonoras de *Boogie Nights* e *Licorice Pizza* repletas de *hits* e faixas menos conhecidas da música pop dos anos 70.

Enquanto trabalhava na pós-produção de *Boogie Nights*, Anderson fez seu primeiro videoclipe. Em *Try* (1997), de Michael Penn, o diretor traz uma de suas marcas, o uso virtuosístico de um longo take sem cortes que acompanha o cantor, enquanto uma série de figurantes, entre eles atores de *Boogie Nights*, como Philip Seymour Hoffman, interagem em seu entorno. Outra figura importante na vida de Anderson, a cantora e compositora Fiona Apple, com quem teve um namoro turbulento que serviu de inspiração para letras da artista e referências em filmes como *Embriagado de amor* (*Punch-Drunk Love*, 2002), resultou numa parceria que resistiu ao fim do relacionamento, e até o momento, cinco vídeos.

O primeiro deles, em 1998, para a versão de Apple para *Across the Universe*, dos Beatles, já traz uma particularidade ao escapar do padrão de vídeos

de trilhas sonoras de filmes (neste caso, *A Vida em Preto e Branco*, de Gary Ross). Em vez de intercalar cenas do longa com sequências de Apple cantando, Anderson ambienta o vídeo numa lanchonete típica dos anos 50 (época em que se passa o filme), que é vandalizada enquanto ela, alheia à destruição, canta que “nada vai mudar meu mundo”. Desta vez, o integrante da “banda” de Anderson que dá as caras é o ator John C. Reilly.

Outra sequência que mapeia o papel da trilha sonora no universo de Anderson está em *Sangue negro* (*There Will Be Blood*, 2008), na tensa cena da explosão da torre de extração de petróleo ao som de *Convergence*. O filme marca o início da longa colaboração com o multi-instrumentista inglês Jonny Greenwood, que teve prosseguimento em *O mestre* (*The Master*, 2012), *Vício inerente* (*Inherent Vice*, 2014) e *Trama fantasma* (*Phantom Thread*, 2017), e vai se estabelecendo como uma das parcerias lendárias e longevas entre cineasta e compositor musical (Steven Spielberg e John Williams, Alfred Hitchcock e Bernard Herrmann etc.).

Na cena, a monotonia também sonora com que a engrenagem mecânica é operada pelos funcionários se intercala com o silêncio da sala no mesmo campo de visão, onde Daniel Plainview (Daniel Day-Lewis) está concentrado enquanto trabalha em suas anotações. A música de Greenwood serve como unificadora de

toda a tragédia que se anuncia. As batidas de distintos instrumentos de percussão, desconexas, anunciam o pior e explodem com o óleo que jorra da terra, ferindo o filho de Plainview. Mais do que acompanhar a tensão, a música é a tensão em si. Sentimos o caos e o perigo da situação, e entendemos que o garoto acabou de ficar surdo com o impacto sonoro (diegético ou da trilha sonora?). Com a orquestra de cordas “lutando” com as batidas da percussão, entramos no desespero de Plainview, que sai em disparada para salvar o filho desacordado.

Não se trata de uma trilha sonora habitual, com músicas-tema de personagens (como a célebre *The Imperial March (Darth Vader's Theme)* em *Star Wars*) ou que se tornam ícones sonoros que sintetizam um filme inteiro (o tema de *Psicose*). A parceria Greenwood/Anderson resulta em música que é uma tradução da história, do temperamento da cena, tornando-se um personagem que não é captado pelos olhos, mas por outros sentidos.

Único integrante do Radiohead com formação clássica, algo não habitual no universo do pop rock, Greenwood tem entre seus heróis o polonês Krzysztof Penderecki, algo mais perceptível nas dissonâncias presentes em suas trilhas sonoras, mas já intuídas na caminhada do Radiohead para a experimentação com *OK Computer* (1997). Guitarrista e tecladista da banda, Greenwood acumula também a função de ser o

responsável por expandir os horizontes do Radiohead, desviando-os dos padrões comerciais e convencionais.

Assim como o Radiohead irritou muitos fãs da estrutura tradicional do rock de guitarra, baixo e bateria e refrão facilmente identificável com a guinada representada pelo minimalismo de *Kid A* (2000), Greenwood segue a tradição da arte moderna de transmitir estados interiores não necessariamente palatáveis a audiências distraídas que buscam apenas entretenimento fácil e distração.

Para personagens e situações como aquelas apresentadas nos filmes de Anderson, com indivíduos solitários, mal compreendidos e alienados, a combinação sombria e lúgubre de atonalidade, dissonância e distorção de Greenwood é a própria condensação de estados de humor que não se captam na palavra e na imagem. Em *Vício inerente*, filme que constantemente esbarra no pastiche, Greenwood compôs uma música menos *dark*, que tem vida própria, mais próxima do que fãs antigos do Radiohead poderiam apreciar (e a participação da cantora Joanna Newsom acentua essa filiação com o pop esquisito). Em *Trama fantasma*, indicada ao Oscar de melhor trilha sonora, Greenwood criou o tipo de música que supostamente o protagonista, Reynolds Woodcock (Daniel Day-Lewis), gostaria de ouvir. Um tom mais romântico, típico dos anos 50 ao estilo Glenn Gould, não passou despercebido a usuários do TikTok e Instagram que transfor-

maram *House of Woodcock* e seu suntuoso arranjo de cordas em meme de vídeos e situações nostálgicas ou evocativas de luxo, ou simplesmente uma caricatura da afetação da aristocracia inglesa.

Antes da parceria com Greenwood, Anderson teve como colaborador o cantor, compositor e produtor americano Jon Brion. Para a trilha sonora de seu primeiro longa-metragem, *Jogada de risco* (Hard Eight, 1996), Anderson buscou inicialmente o cantor e compositor Michael Penn (irmão de Sean Penn), o mesmo de seu primeiro videoclipe. As conexões com sua cinematografia já se esboçavam aqui: Penn é casado com a também cantora e compositora Aimee Mann, cuja música serviria de inspiração para seu terceiro longa, *Magnólia* (1999). Não podendo se dedicar na ocasião ao projeto em tempo integral, Penn indicou Brion, que fez parte da última formação ao vivo da banda *new wave* 'Til Tuesday (1982-1989), da qual Mann fazia parte. Entre os artistas já produzidos por Brion, Fiona Apple.

Em *Jogada de risco*, Brion criou uma espécie de “*leitmotiv*” para indicar tensão, seja inícios de jornada, situações-limite ou fúnebres, na forma da música *Clementine's Loop*, em referência à personagem de Gwyneth Paltrow, a garçonete que também se prostitui. O tom sombrio de sinos em loop aparece também numa das sequências mais deprimentes do filme seguinte de Anderson, *Boogie Nights*, quando uma montagem paralela alterna Dirk sendo espancado

e *Roller Girl* (Heather Graham) agredindo com seus patins um participante de uma filmagem, e no início de *Magnólia*. A música serviu como uma espécie de fio condutor entre os três primeiros longas-metragens do diretor.

Embriagado de amor, a última parceria entre Anderson e Brion, é uma espécie de antimusical. Os estados interiores e pensamentos do atormentado personagem de Adam Sandler nunca levam o personagem a sair cantando para expressar e verbalizar suas dores. Em vez do recurso tradicional do gênero, a música de Brion serve como marcador dos ataques de pânico do personagem. Em uma espécie de sinestesia, que mistura distintos planos sensoriais, a música de Brion, caracterizada pelo uso de antigos *samplers* analógicos para emular sonoridades, se une à intensa paleta cromática das sequências abstratas de interlúdios para fazer da música um personagem em si, algo que se tornaria cada vez mais marcante na filmografia de Anderson.

Uma terceira imagem, desta vez um videoclipe inteiro, serve como uma boa metáfora do cinema de Anderson. O trânsito entre cinema e música fica mais evidente no videoclipe para *Save Me*, de Aimee Mann. Enquanto *Magnólia* em si deve sua estrutura à música da cantora, o videoclipe é uma espécie de complemento ao longa, como se finalmente o espectador pudesse ver quem é que está por trás dessa espé-

cie de coro grego que expressa as dores dos personagens solitários. Presente durante as filmagens de *Magnólia*, Mann estava disponível para contracenar com os atores ainda “quentes”, ainda caracterizados em seus personagens.

Jon Brion conta que Anderson usava um gravador de fita, em que registrava com sua própria voz como queria que a música soasse, como se fizesse *beatbox*, reproduzindo batidas e sons. Jonny Greenwood, que agradece o fato de Anderson lhe dar bastante tempo para que possa compor as trilhas (algo raro em Hollywood), conta na biografia *Paul Thomas Anderson: Masterworks*: “Ele é o pacote completo – roteiro, fotografia, narrativa, humor, romance, estranheza e sinceridade. Não há ninguém como ele: talvez exista alguém que tenha as habilidades individuais também – ou melhor – mas ninguém tem o baralho completo como Paul. Fico feliz que ele é péssimo em tocar instrumentos: ainda há um emprego para mim”. Ainda que um tanto laudatória, a declaração não é desprovida de sinceridade ao caracterizar Anderson como uma espécie de homem da Renascença. Ou, nos dias atuais, simplesmente um “*auteur*” com o dom do som e da visão.

2.

FILMES

MAGNÓLIA (1999): UM ATAQUE SELVAGEM À MASCULINIDADE E À BRANQUITUDE¹

Gwendolyn Audrey Foster

É uma pena que o público de Hollywood tenha aprendido que filmes são feitos principalmente para entreter e divertir. Isso vale apenas para o grande público; outros filmes nos desafiam a olhar para dentro de nós mesmos, especialmente aquilo que queremos esconder do resto do mundo. *Magnólia*, dirigido por Paul Thomas Anderson, é um verdadeiro desvio do suposto “entretenimento” *mainstream*, um filme que é ao mesmo tempo desafiador e profundamente perturbador.

Magnólia é um videoclipe extenso e operístico que entrelaça tantos personagens, enredos comple-

1. Publicado originalmente no site *Sense of Cinema* em fevereiro de 2015. Disponível *online* em: <https://www.sensesofcinema.com/2015/cteq/magnolia-a-savage-attack-on-masculinity-and-whiteness/> . Tradução de José de Aguiar.

xos e uma sensação sempre presente de melodrama intensificado, de modo que o espectador procura em vão qualquer elemento que mantenha o filme unido. A narração de Ricky Jay fornece um fio condutor, mas a narrativa em si é uma série de histórias interligadas que se cruzam e colidem continuamente. Em termos de direção, o filme é costurado pelos planos longos, marca registrada de Anderson, longos e um tanto confusos discursos, uma série de performances estelares e uma trilha musical impressionante que faz com que todo o filme pareça um passeio em um parque de diversões bastante traumático do qual não se pode escapar, ou um pesadelo induzido por drogas de proporções épicas.

No entanto, no centro desta viagem operística pelo Inferno está um estudo da fragilidade e obsolescência da masculinidade branca, aqui intimamente ligada à morte, especificamente à morte pelo câncer. A miríade de tramas é deliberadamente editada de tal forma que é quase impossível de acompanhar, como se espelhasse a própria vida, mas todos os caminhos eventualmente levam de volta a homens pálidos à beira da morte, homens cujos corpos são locais da metástase de uma forma persistente e devastadora de câncer, seus corpos em decomposição são metáforas da masculinidade branca e do próprio patriarcado como uma forma de câncer.

A natureza complicada desse filme é o que o diferencia de uma série de filmes que giram em torno

da crise da masculinidade, especificamente da masculinidade do homem branco que atua como *Thanatos*, a pulsão de morte da modernidade que destrói tudo e todos em seu caminho. Em última análise, cabe ao espectador decidir como decifrar *Magnólia*, mas o filme inegavelmente centra-se nos corpos quase cadáveres infestados de câncer dos patriarcas Earl Partridge (Jason Robards) e Jimmy Gator (Philip Baker Hall).

É revelador que Ingmar Bergman, de todos os cineastas, tenha apontado *Magnólia* em diversas ocasiões como um dos melhores exemplos da força do cinema americano contemporâneo.² Bergman atacou repetidamente a opressão do patriarcado nas suas obras-primas, mas o fez com forma clínica e refinada, em filmes que são o oposto absoluto de *Magnólia* em quase todos os aspectos – sutis, resolutos, com pouco uso de trilhas e contidos.

Esta certamente não é uma descrição de *Magnólia*, que Jonathan Rosenbaum caracterizou como “uma bagunça maravilhosa”.³ Mas Anderson fala para um público insensível e pós-moderno – não para o espectador da era mais influente de Bergman, a década de 1960 – um espectador que talvez exija uma abordagem tempestuosa, grotesca e operística, algo que

2. Jan Aghed, “När Bergman går på bio,” (“Quando Bergman vai ao cinema”) Sydsvenska Dagbladet, 12 de maio de 2002. Em “Ingmar Bergman: Interviews”, Raphael Shargel, ed. Jackson: University of Mississippi Press, 2007, pag. 192.

3. Jonathan Rosenbaum, “Magnolia,” Chicago Reader 1 de Janeiro 2000. <http://www.jonathanrosenbaum.net/2000/01/magnolia>

ofereça um choque ao sistema. Isto é exatamente o que *Magnólia* oferece.

Tom Cruise rouba o filme em sua atuação completamente destemida e exagerada como Frank T.J. Mackey, um mercenário trapaceiro que se tornou um guru de autoajuda para outros homens que são fracassados na cama. Em uma cena chave, Cruise anda incansavelmente pelo palco diante de um público masculino patético e extasiado e grita repetidamente “respeite o pau” e “domine a buceta”, frases de efeito retiradas de seu comercial “Seduzir e Destruir”, cujos trechos aparecem ao longo do filme *Magnólia* como lembretes de que os homens se sentem perdidos em uma época que rompeu com o poder masculino branco e a “era de ouro” do patriarcado que é recriada em séries como *Mad Men*.

Os homens na plateia do “seminário” de Mackey poderiam muito bem ser os homens que adoram *Breaking Bad*, um programa de televisão retrógrado concebido para fazer com que homens brancos desempoderados se sintam viris, inteligentes, violentos e no controle de mulheres e minorias. O primeiro marco referencial de Mackey na arte de seduzir mulheres é o “forme uma tragédia”, o que pode ser visto como um conselho que o próprio diretor seguiu neste filme muito metatextual.

Magnólia está repleto de tragédia, ao mesmo tempo em que se revela com humor e ironia; tudo tem

uma reviravolta. Um bom exemplo disso é a reação de Linda Partridge (Julianne Moore) ao ouvir um burocrata sem rosto explicar que seu marido, Earl, morrerá de câncer e precisará de cuidados paliativos e morfina líquida até o fim. “Que porra vou fazer com o corpo dele?” ela grita em resposta, como se fosse ela quem estivesse com dor.

O personagem de Moore não tem maior direito à tragédia do que qualquer outro no filme, especialmente aqueles que são figuras patéticas da masculinidade branca. Donnie Smith (William H. Macy) é uma criatura castrada que deseja apenas dinheiro suficiente para comprar um aparelho para os dentes, e sua única reivindicação à fama é que ele já foi um famoso “garoto prodígio do *quiz show*” que teve sucesso nos primórdios da televisão - até que seus pais roubaram todos os ganhos de Donnie e o deixaram sem um centavo. O oficial Jim Kurring (John C. Reilly) é outra figura masculina fracassada, um policial branco que não apenas saca sua arma obviamente fálica, mas também é forçado a ouvir um jovem afro-americano mais inteligente que canta um *rap* na sua cara provando o quanto ele é perdido e inepto, tanto como policial quanto como homem.

Na verdade, a masculinidade branca e o patriarcado estão perpetuamente condenados ao fracasso no filme, num nível catastrófico e apocalíptico de proporções gigantescas. O declínio mais emblemá-

tico do filme é o colapso psíquico completo de Mackey, que é desmontado pela determinada e imperturbável repórter afro-americana Gwenovier (April Grace em uma atuação notável), enquanto ela habilmente expõe Mackey como um mentiroso patológico durante uma entrevista. Todos os esforços de Mackey para evitar seu questionamento fracassam; ela está determinada a pregá-lo na parede e faz exatamente isso.

Mackey, sem surpresa, como tantos gurus presunçosos e narcisistas e criminosos de colarinho branco, revela-se completamente fraudulento em todos os níveis. Sua postura apenas aponta para sua incapacidade de atuar sexualmente. O que realmente excita Mackey é sua própria performance de masculinidade; particularmente suas simulações sexuais no palco de transar no ar, juntamente com um fluxo constante de comentários misóginos. Ele humilha ativamente os homens brancos que pagam pelos seus supostos “segredos” e “maestria” das mulheres como escravas sexuais, o que acaba por ser falso.

Mackey não está “respeitando o pau” ou “domesticando o clitóris”. Tudo nele é mentira ou invenção, desde seu nome – ele é na verdade o filho abandonado de Earl Partridge – até sua personalidade altamente sexual. Sua biografia pessoal é uma farsa, que quase instantaneamente desmorona sob o questionamento implacável de Gwenovier. Mackey exagerou seu histórico acadêmico e também reinventou toda a sua histó-

ria familiar. Ele tem vergonha até mesmo de cuidar de sua própria mãe moribunda, e por isso criou uma família inteiramente nova e cortou os laços com seu pai como uma espécie de ferida cultural auto infligida.

Phil Parma (Philip Seymour Hoffman), enfermeiro de Earl, passa muito tempo tentando falar com Mackey ao telefone, na esperança de realizar uma reconciliação entre pai e filho no leito de morte. Mas mesmo aqui há uma mistura de comédia e tragédia em ação. Pedindo comida pelo telefone, Phil adiciona uma revista *Playboy* à lista de itens a serem entregues. Quando o caixa do outro lado parece não estar surpreso, Phil pede para adicionar uma cópia da *Penthouse* e uma *Hustler* também, e percebemos que ele planeja se masturbar enquanto o personagem de Jason Robards morre de câncer na cama. É quase impossível dizer como Anderson quer que nos sintamos aqui. Devemos rir ou chorar? Ou ambos?

Existem vários outros homens brancos perdidos, relacionamentos fracassados e traumas familiares na narrativa incrivelmente complexa de *Magnólia*, mas basta dizer que há tentativas de suicídio, colapsos, sonhos desfeitos e uma série de outros problemas no terço final deste bacanal de três horas - um passeio carnavalesco pelos últimos resquícios do cadáver inchado e em decomposição da masculinidade branca. Na penúltima sequência de *Magnólia*, literalmente chovem sapos do céu, uma cena de proporções

bíblicas em que Anderson parece estar interpretando Deus, o patriarca supremo, lançando de cima suas próprias armas contra seus personagens, no céu da sala de edição.

Há muito humor negro nesta mistura operística de enredos e personagens, quase todos mortos ou destruídos. Felizmente, Anderson não tenta encerrar as coisas de maneira organizada. Ele nos deixa com uma grande bagunça nas mãos, e faz isso intencionalmente. Anderson torna o espectador cúmplice dos acontecimentos que testemunha; ficamos em luta com as forças traumáticas e destrutivas de *Thanatos*, que ainda devastam o mundo e tentam destruir Eros e a humanidade. Muitos críticos chamam *Magnólia* de Wagneriano, e com razão. É uma meditação épica sobre masculinidade, mortalidade e moral – e é bem-sucedida em todos os níveis.

EMBRIAGADO DE AMOR (PUNCH-DRUNK LOVE, 2002)¹

Adrian Martin

O imenso deleite que este filme militantemente estranho provoca é difícil de transmitir.

Como descrever o élan que acompanha o movimento frenético de uma mulher de saco cheio, Elizabeth (Mary Lynn Rajs kub), ao entrar no escritório de seu irmão antissocial, Barry (Adam Sandler)? Ou o humor anárquico de entrever o infeliz assistente de Barry, Lance (Luiz Guzman), caindo de uma cadeira quebrada? Ou a ternura que transborda da tela toda vez que o roteirista e diretor reprisa aquela que é obviamente sua trilha favorita, “He Needs Me”, do muito menos-prezado *Popeye* (1980), de Robert Altman?

1. Publicado originalmente no site *Film Critic: Adrian Martin* em abril de 2003. Disponível *online* em: https://www.adrianmartinfilmcritic.com/reviews/p/punchdrunk_love.html. Tradução de José de Aguiar.

Mantendo uma opinião bastante negativa sobre *Boogie Nights* (1997) e *Magnólia* (1999), estou longe de ser um cultuador de Anderson. Mas este novo filme é um desvio extraordinário. Ele deixa para trás a pompa e a pretensão de seus mosaicos sociais para inventar um mundo surreal que só poderia ser invocado pelo cinema. No processo, ele se livra do que há de muito irritante em seu estilo e realça o que há de mais ousado.

Já vi *Embriagado de amor* três vezes, e cada vez é um filme diferente – um prisma que revela sucessivamente as suas facetas sombrias e luminosas. De uma certa perspectiva, é uma comédia romântica moderna, com alusões generosas à paleta de cores e ao tom tresloucado e emocional dos musicais de Hollywood.

De outro ângulo, é um ensaio inquietante sobre frustração, neurose, agressão e violência. Em última análise, são todas essas coisas misturadas, num todo indivisível.

Mesmo uma tentativa de sinopse do enredo pode parecer um poema surrealista, uma associação livre e confusa de objetos, personagens e eventos. Numa certa manhã, chegando cedo no trabalho, como sempre, Barry encontra uma maneira de acumular muitas milhas aéreas por meio de uma promoção de supermercado. Transtornado por alguma premonição intangível, ele sai para a rua, presencia um acidente de carro e vê um velho órgão musical cair a seus pés. Ele também encontra a misteriosamente intensa Lena

(Emily Watson), que se tornará o foco de seu desejo mais profundo.

Acontecimentos inesperados posteriores envolvem sexo por telefone, extorsão, uma viagem ao Havaí, as sete irmãs de Barry, uma gangue de quatro irmãos que o espancam e muitos pudins (um dos quais pode ser ouvido suspirando algo).

Mantendo essa loucura unida está o elenco principal mais inspirado desde que Jerry Lewis e Shirley MacLaine se enfrentaram em uma escada em *Artistas e modelos* (*Artists and Models*, 1955), de Frank Tashlin. *Embriagados de amor* constrói, através da relação de Sandler e Watson, o improvável encontro de *A herança de Mr. Deeds* (*Mr. Deeds*, 2002), de Steven Brill, com *Ondas do destino* (*Breaking the Waves*, 1996), de Lars von Trier. E neste filme, que é sobre corpos e as coisas inesperadas que podem ser feitas com eles, esses atores apresentam performances físicas convincentes.

Há mil detalhes maravilhosos, em vários níveis, neste filme inesgotável. A textura de sua fusão entre imagem, som e performance é infinita.

Como diretor, Anderson aqui se revela um virtuoso. Seu controle sobre a atmosfera, o tempo, o som e a imagem é extraordinário. Cada ambiente ou locação do filme é como um território que ele demarca, explora e depois vira do avesso – muitas vezes através de uma catástrofe burlesca. A tensão que se constrói até mesmo nos menores movimentos – como pessoas

andando por longos corredores – é incrível. E a trilha sonora, em todos os seus níveis, desde a trilha musical radical de Jon Brion até o engenhoso desenho de som e trucagem de Gary Rydstrom – é a coisa mais emocionante que ouvi no cinema nos últimos anos.

Eu gosto apenas de uma cena em *Boogie Nights* – o incidente perturbador e hilário envolvendo um traficante de drogas enlouquecido atirando na frente de seus clientes enquanto delirava. Anderson, de certa forma, pegou aquela cena e fez um filme inteiro com ela – acrescentando um pouco de amor ao longo do caminho.

Neste filme – pelo menos para um público receptivo ao experimento – Anderson cria uma experiência que prende o espectador com tanta força que, em última análise, apenas uma risada insana pode salvar o dia. Será que algum dia haverá outro filme em que as palavras “Quero esmagar sua cara com uma marreta” soem tão hilárias e libertadoras? *Embriagado de amor* é um milagre, destinado ao futuro *status de cult*.

GRANDES E PEQUENAS PÁTRIAS¹

Eugenio Renzi

Aos estrondosos elogios que se levantam nos Estados Unidos e na Europa para saudar o lançamento de *Sangue negro* (*There Will Be Blood*, 2007) – o filme ganhou, entre outras coisas, o prêmio de realização em Berlim – não pressupõe necessariamente que os *Cahiers* acrescentem a sua voz. O que recomendamos, na verdade, é uma certa cautela. Até porque para nós se trata de uma mudança de perspectiva em relação à recepção reservada a Paul Thomas Anderson. O leitor perguntar-se-á, portanto, se, a pretexto de defender o seu último filme, não aproveitaríamos para revisar toda a filmografia. Ao que responderemos com firmeza: não. Contudo, ainda assim, imprimamos algumas nuances à coisa. Os filmes anteriores de Anderson mostraram certo talento. No geral negativo, as notas publicadas aqui em *Boogie Nights* (1997), *Magnólia* (1999), *Embriagado de amor* (*Punch-Drunk Love*, 2002)

1. Publicado originalmente em *Cahiers du Cinema* nº 632, 2008. Tradução de Julio Bezerra.

também sinalizaram a presença de ideias muito bonitas, embora enterradas sob um projeto árido.

Em *Sangue negro*, seu talento é liberado. É colocado a serviço de um filme cujo programa respira profundamente o ar de um espaço nunca antes alcançado. Desde a primeira cena no deserto, grandiosa no seu cenário, admirável na sua encenação e na sua economia narrativa, o filme demonstra a ambição de colocar a sua forma no auge da epopeia do petróleo – que é o tema da sua história. Anderson participa assim de um retorno à “grande forma”, iniciado por Andrew Dominik com *O Assassinato de Jessie James pelo covarde Robert Ford* (*The Assassination of Jesse James by the Coward Robert Ford*, 2007) e confirmado pelos irmãos Coen com *Onde os fracos não têm vez* (*No Country for Old Men*, 2007).

Sem dúvida, Anderson sempre teve uma queda, se não pela grande forma, pela, digamos, forma grande, até mesmo transbordante. Contudo, antes, esta profusão de meios e maneiras pisoteava em comunidades e ambientes menores; estas máquinas narrativas grandiosas serviam para descrever um círculo restrito e para desenvolver uma bela heterogeneidade de estilos, generosidade e tons. Na melhor das hipóteses, este foi um programa que trouxe de volta a estética mais doce e suave da década de 1970 – *mellow*, como diz Jack, o diretor de filmes pornô de *Boogie Nights*. Na pior das hipóteses, alcançava-se uma confusão de medidas –

ensem no enorme *hangar* de *Embriagado de amor* e no pequeno negócio que ele alberga - cuja adição deu origem a filmes calibrados em um tom médio.

Não é que o cineasta se abstenha de usar o seu cânone habitual aqui. Muito pelo contrário. Mas a alternância de escalas passa a ser a própria questão do filme, e isto com um rigor que os episódios anteriores não nos deixaram prever. Os primeiros planos nos expõem a um conflito infernal de escalas. Por um lado ficamos deslumbrados pela luz, ensurdecidos por um som quase insuportável, abandonados na vastidão do deserto. Por outro lado, os nossos olhos repousam na noite da mina, e a audição acalma-se no silêncio deste ventre de pedra, cujo abismo mergulhando diretamente na terra contradiz a horizontalidade da paisagem.

Tal ênfase em elementos puramente sensíveis só pode ser programática - durante a longa introdução aos primeiros passos de Daniel Plainview no negócio do petróleo, nem uma única palavra é pronunciada. Serve, entre outras coisas, para apresentar os dois verdadeiros heróis de *Sangue negro*: o futuro magnata e o deserto californiano. Um homem a princípio gigantesco, paternal, depois mesquinho, finalmente fechado em si mesmo. Uma natureza que se assemelha a ele, também ora majestosa, ora árida, ora rica e ensolarada, ora sombria e perturbadora.

À medida que o filme avança, o cineasta nos acostuma com a ideia de que, no fundo, o deserto e

Daniel são compostos da mesma essência oleosa. Na verdade, é o próprio herói quem sugere isso. Primeiro quando, durante o seu discurso perante uma pequena assembleia de operadores, sublinha que ele é um *Oilman*, um homem do petróleo. Depois, de forma mais subtil, quando tenta convencer o futuro pregador Eli do fato de que uma erupção petrolífera não garante de forma alguma a sua presença subterrânea. Modo de articular uma dissimulação psicológica sobre uma teoria geológica. Ou tratar o jorro de óleo como o aparecimento de uma careta no rosto: não sabemos nada sobre o que isso pode significar. Muito mais tarde, no final, o *Oilman* aposta no atalho entre a face e a superfície e faz com que o líquido preto esguiche no crânio de Eli, assim como ele havia espalhado em seu próprio rosto uma hora antes.

Podemos ver aqui o quanto *Sangue negro* – ainda mais que os filmes anteriores de Anderson – arde com referências ao cinema de Stanley Kubrick. Voltemos aos primeiros minutos, ao belo plano em que Daniel inventa a torre desenhando num pedaço de papel o perfil de um poste basculante, sob o olhar meio admirador e meio perdido dos seus companheiros. Passamos imediatamente do modelo para a sua realização em grande escala. Esta cena está obviamente em sintonia com o início de *2001: Uma odisseia no espaço* (*2001: A Space Odyssey*, 1968), onde uma vara atirada ao céu por um macaco anunciava, através da sua rotação, o movimento de uma nave espacial. De forma mais geral,

é o próprio princípio de *2001* que Anderson instalou no meio do deserto californiano: a ideia de que (na escala da relatividade geral) o universo inteiro pode caber num buraco negro, até mesmo num cérebro.

Sangue negro assemelha-se à obra de um estranho materialista que, enlouquecido, gosta de provar, através do cinema, todo tipo de circulações possíveis entre grandezas, materiais, padrões. Nenhuma destas reversões do grande para o pequeno, do mineral para o orgânico, teria sido imaginável sem o desempenho diabólico de Daniel Day-Lewis. Kubrick não hesitou em usar os truques mais fantasiosos para saltar de uma dimensão para outra: de um pedaço de pau para uma nave, para uma sala, para um cérebro. Anderson, por sua vez, confia toda a tarefa à genialidade deste ator, cuja atuação, muitas vezes sub ou superexplorada, é aqui perfeitamente calibrada num crescendo infernal. Se o espectador sente a pressão externa sobre a mente do herói, e se essa pressão se torna cada vez menos suportável com o passar dos minutos, até que o leve ao ponto da ruptura, da loucura e da explosão da cena final, é porque Daniel Day-Lewis consegue, durante as duas horas e meia anteriores, sem que a câmera o deixe um só instante, absorver todas as energias, canibalizar todos os elementos externos, sugar a majestade do exterior e acumulá-la em seu corpo. Ele fica tenso, escurece e ilumina como se estivesse encharcado de óleo preto em chamas.

Mas quem é esse petroleiro? Como sua história evolui? E como se explica sua loucura? É interessante que Anderson, que até então trabalhava a partir de roteiros originais, dos quais também era autor, tenha decidido trazer uma adaptação para as telas. *Oil*, de Upton Sinclair, publicado em 1927, é um romance no sentido pleno do termo. A forma como os personagens agem reflete as características de sua época; o autor coloca metodicamente o problema de situar a época de seus heróis. A história industrial é descrita detalhadamente; a sua evolução é determinada a cada passo pelas relações sociais, inclusive no que diz respeito à relação entre o capitão da indústria e seu filho. Este último, que mostra simpatias socialistas, discute com o pai sobre a redistribuição dos lucros aos trabalhadores.

Além da relação filial - onipresente em seu cinema - Anderson não guarda quase nada do materialismo histórico do romance. É quase um simulacro: uma conversa em que Plainview admite ao filho que comprará as terras dos camponeses, não ao preço do petróleo, mas ao preço das codornizes que afirmava vir caçar. E, muito mais tarde, quando verbalizam suas diferenças industriais durante a discussão final entre filho e pai, agora velho, mas cada vez mais virulento. Além dessas duas alusões - enigmáticas - , qualquer consideração estritamente histórica foi excluída da adaptação. Esta é, aliás, uma das coisas

que vai impressionar o público, que talvez entre na sala à espera de uma saga industrial, a dramática história de Jett Rink em *Assim caminha a humanidade* (Giant, 1956), de George Stevens, ou a personagem de JR na série *Dallas*.

Ocasionalmente, Anderson apresenta os estágios iniciais de um desenvolvimento na direção de uma história industrial. Quando vemos os quatro compradores da Standard Oil chegarem. Mais tarde, um primeiro ataque de loucura leva Daniel a humilhar outro magnata. Ou quando o seu projeto de gasoduto esbarra na recusa de um pequeno proprietário em vender a sua concessão. Ainda há um pouco disso, quando, poucos momentos antes do fim, Eli reaparece para renovar seu comércio com o antigo inimigo. Mas estas são pistas falsas. Na verdade, a ascensão de Daniel não conhece inimigos. Nem freios. Ela nunca encontra a grande História. O suco preto é dado aproximadamente imediatamente, por magia, por presente ou por graça divina. Certamente, no início, Daniel é obrigado a trabalhar um pouco, mas cada vez menos à medida que a história avança. E além disso, a descoberta de algumas pepitas de prata (a famosa acumulação primitiva) que lhe deram capital para construir o seu primeiro poço aconteceu muito rapidamente: alguns golpes de picareta e uma pequena explosão.

A presença de uma divisão temporal rigorosa poderia contradizer o que acabamos de afirmar (é

curioso esse desejo do cinema americano, pensemos em James Gray ou Ridley Scott, de visar temporariamente a narrativa). Mais uma vez, não se trata aqui de um ataque à grande História. É mais um ritmo interno: de acordo com os personagens. Uma cartela diz-nos que passámos de 1911 a 1927. Poderia facilmente dizer: “Muito mais tarde” ou “Alguns anos depois”. Mais uma vez, trata-se de uma questão de escala. Assim como a natureza é filmada para ser percebida na escala do corpo, a História também entrega a sua lógica – o seu movimento, os seus altos e baixos – aos corpos. Não param de comparar seus tamanhos, caindo no vazio (o acidente dos três baldes no início, bela cena que lembra os três enforcados do prólogo de *Magnólia*) ou no mar, saltando no ar, para se deitarem, para ficar de joelhos. São os corpos, que dão ao filme a ideia de uma sucessão de posições, que proporcionam o complexo sistema de coordenadas e proporções dramáticas em que a história baseia a sua velocidade. A história de um homem, *Sangue negro* é, portanto, no sentido de uma geologia do espírito: a mudança lenta e progressiva da alma de Daniel Plainview tal como aparece através da mutação das camadas internas e externas de sua natureza física.

É esse atalho entre matéria e espírito que incendeia o filme e determina a loucura do herói. *Sangue negro* é uma longa alucinação: a promessa de uma transubstanciação da lei do óleo na lei do sangue. À

medida que o óleo sobe à superfície, o sangue e sua lei vêm à tona no discurso de Daniel, sobe aos seus olhos e enche seu olhar com uma luz negra: “Se eu sou competitivo, admita-o para seu irmão Henri, você também (implícito: você que tem meu sangue) deve ser.” E para o filho: “Você está se tornando meu concorrente no negócio do petróleo... você não é nada mais do que um bastardo... você sempre foi um bastardo.”

Muitos já disseram que *Sangue negro* é um filme de propaganda. Um panfleto elaborado contra o ambiente neoconservador ligado ao petróleo. Com os retratos do magnata Plainview e do pregador Eli, Anderson atacaria George W Bush e Dick Cheney. O filme certamente tem a ambição, assim como *Onde os fracos não têm vez*, de captar a época em que vivemos. Mas talvez de uma forma mais sutil do que uma sátira anti-Bush. Anderson explora o retorno da linguagem bíblica, examina o renascimento das fronteiras de sangue entre os homens, mede a base filosófica do neoconservadorismo. Não existe uma oposição qualitativa real entre religião e capitalismo, entre a lei do sangue do pregador Eli e a do petróleo de Daniel Plainview. São, na melhor das hipóteses, duas religiões. Na pior das duas obsessões, uma das quais, a de Daniel, é simplesmente mais forte que a outra. Mais forte porque mais determinada e porque mais radical na sua secura sentimental. O Abraão moderno perdido no deserto, no final do filme Daniel completa

sua história na pista de boliche de sua grande casa vazia. Depois de ter eliminado toda a alteridade, depois de ter cortado todos os seus laços – filiais, fraternos, amigáveis – ele é finalmente livre, no sentido de que se pode ser livre no neoliberalismo: ele fez de si a sua pátria. Este é o nosso Daniel, absoluto na loucura de um país monumental reduzido à escala de uma pequena pátria de sangue.

O MESTRE DE PAUL THOMAS ANDERSON¹ HUMANIDADE NO CAMPO DE BATALHA

Kent Jones

Em *O mestre* (The Master, 2012), o passado americano do final dos anos 40 e início dos anos 50 esboça um país muito, muito estrangeiro, duplamente estranho à perspectiva do início do século XXI e sua obsessão nervosa pelo presente. Quem são essas pessoas? Quem é esse sábio grandioso, folclórico, impetuoso e autoproclamado, Lancaster Dodd (Philip Seymour Hoffman)? Quem são essas pessoas ricas que o subsidiam, o convidam para suas casas e iates e o ouvem com tanta atenção? E por que Dodd observa tão de perto uma encenação do tamanho de Freddie Quell (Joaquin Phoenix)?

1. Publicado originalmente na *Film Comment* de Setembro-Outubro de 2012. Disponível *online* em: <https://www.filmcomment.com/article/the-master-paul-thomas-anderson-review/> Tradução de Julio Bezerra.

Poderíamos dizer que eles estão ouvindo Dodd porque ele é na verdade L. Ron Hubbard, e que Dodd está prestando atenção ao Quell fictício porque Hubbard era um charlatão cuja história demanda um ingênuo dramático. Essa é uma resposta insatisfatória, é claro, mas aponta para o que tenho certeza que será uma reclamação comum sobre este grande e recompensadoramente complicado filme. A esta altura, todo mundo sabe que Dodd é Hubbard; que a Causa, a sua religião em formação, é Dianética, que em breve se desenvolverá como Cientologia; que o livro de Dodd, *Split Saber*, é o livro de Hubbard, *Excalibur*; que a personagem Helen (interpretada por Laura Dern) é uma composição de vários dos primeiros financistas de Hubbard, como Jack Parsons e Don Purcell (ela provavelmente recebeu o nome em homenagem a uma antiga referência da Cientologia, Helen O'Brien); que P.T. Anderson era amigo próximo de Jeremy Blake, que se afogou após o suicídio de sua namorada Theresa Duncan e, com ela, alegou ter sido assediado por Cientologistas; que ele exibiu o filme para Tom Cruise; e assim por diante. Todo mundo não está errado. Mas a Cientologia é um daqueles assuntos cuja simples menção interrompe o fluxo de pensamento e encerra conversas. Não permite ambiguidade ou hesitação; você é a favor ou contra. Muitos clientes pagantes farão fila para ver *O mestre* - alguns afortunados farão fila para vê-lo em 70 mm - esperando uma adaptação

velada do perfil (*The Apostate*) de Paul Haggis publicado em 2011 na *New Yorker*². Eles estão destinados a ficar desapontados. Anderson está demasiado interessado em Hubbard e na Cientologia para se contentar apenas em condená-los. Ele está tão interessado que os imaginou dentro de uma narrativa mais ampla, para além do próprio filme.

Essa narrativa começa com o Primeiro Grande Despertar da década de 1740, quando Jonathan Edwards e George Whitefield agitaram as almas de seus paroquianos; continua com o Segundo Grande Despertar do início de 1800 e a reunião campal em Cane Ridge; com a visitação de Joseph Smith pelo anjo Morôni e sua revelação de uma Nova Jerusalém; com a profecia de William Miller sobre a Segunda Vinda (seguida pela primeira de muitas Grandes Decepções); com a fundação do Oberlin College na década de 1830 como um baluarte do abolicionismo; com o início do Transcendentalismo e os experimentos comunitários que inspirou Brook Farm, Fruitlands e Oneida³, e o ataque de John Brown em 1859 a Harpers Ferry.

2. Paul Haggis frequentou a Cientologia por cerca de 35 anos. Em 2009, ele rompeu com a religião por esta rejeitar o casamento entre pessoas do mesmo sexo. Em 2011, a *New Yorker* publicou um perfil em que os conturbados bastidores e consequência desse rompimento vêm à tona [N.T.].

3. Brook Farm, Fruitlands e Oneida foram comunidades utópicas americanas que surgiram durante o movimento transcendentalista da década de 1840. Elas estavam baseadas na utopia de criar o que as pessoas pensavam que poderia ser a sociedade perfeita, usando a vida comunitária como meio de implementar valores religiosos ou sociais. Por uma razão ou outra, todas elas deram errado [N.T.].

A história se ramifica em variadas direções com as muitas denominações que se fragmentaram e se espalharam pelo “distrito incendiado”⁴ do estado de Nova York, os carismáticos e os pentecostais e os cavaleiros metodistas, com suas extáticas práticas declamatórias, curas pela fé, encantadores de cobras e os desmaios profundos daqueles que foram espiritualmente mortos, e tudo isso sofre uma reviravolta estremeecedora com o espiritismo pós-Guerra Civil, palestrantes de transe como Cora Scott⁵ e as batidas espirituais das Irmãs Fox⁶, e a popularidade posterior das sessões espíritas e do marketing de massa da Hasbro com o Tabuleiro Ouija.

Quase concomitante ao Evangelho Social e ao movimento de colonização, houve a propagação de avivamentos nos circuitos “querosene”⁷ e Chautauqua⁸,

4. A expressão “distrito incendiado” refere-se às regiões oeste e partes centrais do estado de Nova York no início do século XIX, onde ocorreram reavivamentos religiosos e a formação de novos movimentos religiosos do chamado Segundo Grande Despertar, a tal ponto que o fervor espiritual parecia incendiar a área [N.T.].

5. Cora Lodencia Veronica Scott foi uma das médiuns mais conhecidas do movimento Espiritualista da última metade do século XIX [N.T.].

6. As Irmãs Fox (Katherine, Margaret e Leah) foram três mulheres americanas que tiveram um importante papel na gênese do Moderno Espiritualismo Ocidental. Elas fizeram sucesso por muitos anos como médiuns e diziam possibilitar espíritos a se manifestarem por batidas [N.T.].

7. William Ashley Sunday foi um evangelista americano e profissional de beisebol. Durante o início do século XX, ele se tornou o evangelista mais famoso do país com seus sermões coloquiais e entrega frenética. Sunday pregou em aproximadamente setenta comunidades, a maioria delas em Iowa e Illinois. Ele mesmo se referia a essas cidades como “circuito de querosene” porque a maioria delas ainda não estava eletrificada.

8. Chautauqua é um movimento social e de educação de adultos nos Estados Unidos que atingiu seu pico de popularidade no final do século XIX e início do século XX [N.T.].

seguidos pelas cruzadas massivas e cada vez mais bem organizadas de Billy Sunday e Aimee Semple McPherson e, mais tarde, Billy Graham e Oral Roberts⁹; e a importação de teorias abrangentes do pensamento e da consciência humana da Europa e da Ásia, como a Noosfera e os registros Akáshicos, a Antroposofia e a Teosofia e o Quarto Caminho de Gurdjieff, que foram filtradas nas auras e projeções astrais de Edgar Cayce. No ano em que Freud apresentou seu artigo sobre a dinâmica da transferência, o Dr. Albert Abrams, inventor do Osciloclasto e do Dinamizador Reostático, fundou a Associação Americana para o Estudo da Espondiloterapia, e foi sucedido na ciência da radiônica por Eugene Crum, de Indiana, que recebeu seu doutorado em Naturoterapia e Herbal Materia Medica pelo College of Drugless Physicians.

À medida que a psicanálise freudiana ganhou força na década de 1940, também se notabilizaram gurus sexuais como Wilhelm Reich e seu Acumulador Orgônio, gurus atuantes do Group Theatre como Lee Strasberg e Stella Adler, e gurus da vida como Dale Carnegie. Os objetivos de perfeição humana tomaram um rumo mais técnico com Kurt Lewin, seu estudo de dinâmica de grupo e seu desenvolvimento do treinamento de sensibilidade nos Laboratórios Nacionais

9. Billy Sunday, Aimee Semple McPherson, Billy Graham e Oral Roberts foram evangelistas americanos de grande importância e influência ao longo do século XX [N.T.].

de Pesquisa, que sem dúvida inspiraram Hubbard e, depois dele, Jose Silva e Mind Control, Alexander Everett e Mind Dynamics , Werner Erhard e seu Erhard Seminars Training, seguido por The Forum, John Hanley e Lifespring, o Esalen Institute e grande parte do movimento “Potencial Humano” e, atualmente, Tony Robbins e seu “Gigante Interior”. O trabalho de Lewin na eficácia organizacional e a invenção do “Grupo T” também tiveram um efeito enorme nas empresas americanas, mais notavelmente na potência multinacional Amway.

Alguns podem argumentar que a narrativa acima não condiz com a verdade, que se trata de uma colcha de retalhos de indivíduos, esforços e charlatanismos frouxamente conectados, que os transcendentalistas e os fundadores de Oberlin não merecem ser jogados na panela com tabuleiros Ouija e encantadores de cobras. Eles estariam certos, é claro, mas esse é exatamente o ponto. Em certo sentido, a América é uma história de esquecimento e evasão, escolha seletiva e remodelação do passado, fusão de ideias e noções e gestos isolados e grandes movimentos girando através do éter informativo e reescrevendo a história de acordo com desejos e resultados projetados, alimentados pelo sonho de romper para o outro lado da neurose, da realidade, da vida, da inibição ou do *continuum* espaço-tempo.

Um homem como L. Ron Hubbard (e o seu análogo fictício) nunca teria sido possível fora de tal cultura, e

se olharmos para a sua biografia, veremos paralelos, inspirações e esforços espirituais relacionados de alguma forma com a maioria dos nomes, movimentos, invenções e fantasias acima mencionados. Aspirações ao êxtase, profecia, revelação, heroísmo, transcendência, autotransformação, conhecimento completo, popularidade massiva, controle total, sucesso ilimitado: cada um desses fios está entrelaçado na história de Hubbard, assim como os terrores iminentes da depressão, paranoia, exposição, ridículo, ignorância, distração, solidão e fracasso. As aspirações destinam-se a matar os terrores, que por sua vez embotam os sucessos, que momentaneamente vencem os terrores, que voltam para assombrar os sucessos. E assim por diante, através da Ponte para a Liberdade Total¹⁰ até o Cleared Theta Clear¹¹ e além.

Você poderia dizer que *O mestre* continua onde *Sangue negro (There Will Be Blood, 2008)* termina. Na década de 1940, muito depois dos grandes reavivamentos e reformas religiosas, depois que a terra foi domesticada e colonizada, as ferrovias e

10. A Ponte para a Liberdade Total, também conhecida como Tabela de Classificação, Gradação e Conscientização, é o plano de ação primário e roteiro da Cientologia para guiar uma pessoa através dos passos sequenciais rumo ao que entender por liberdade espiritual [N.T.].

11. Clear é um status concedido aos seguidores depois de concluírem determinadas atividades na Cientologia. É um dos principais estágios no caminho para se alcançar a Ponte para a Liberdade Total. Depois de atingir a posição de Clear, um praticante pode continuar a estudar os níveis de Thetan, que são descritos nos materiais da Cientologia como estados onde a capacidade de operar fora do corpo através da “exteriorização” se torna comum. Ao conquistar essa nova etapa, alcança-se o chamado Cleared Theta Clear [N.T.].

as cidades construídas, o ouro extraído, os oceanos de petróleo explorados e as fortunas dos Carnegies, Dohenys e Vanderbilts feitas e abrigadas em forma de lenda, uma crescente padronização, desespero e ranço se instalaram, e outra guerra deixou os homens despedaçados. A única fronteira concebível está dentro: a libertação do eu de rotinas, posses e hábitos mentais, quer tenham sido inculcados por trauma ou riqueza.

Do ponto de vista puramente da história do cinema, Anderson começa na terra do filme *noir*. Somos colocados lado a lado com o tipo de veterano problemático que povoou esses filmes; ou, para ser mais preciso, com a plena compreensão do que só poderia ser sugerido com o Buzz, de William Bendix, em *The Blue Dahlia* (1946), de George Marshall, ou o Mitch, de George Cooper, em *Rancor* (Crossfire, 1974), de Edward Dmytryk, como se suas existências reais, em grande parte invisíveis, mas implícitas, estivessem sendo abertas para a luz do dia, uma seção dolorosa atrás da outra. Freddie não existe nas composições firmemente encaixotadas e nas ficções populares poeticamente aproximadas de *Envolto nas sombras* (The Dark Corner, 1946), de Henry Hathaway, ou *Os assassinos* (The Killers, 1946), de Robert Siodmak, mas em uma série de grandes elipses, trechos isolados de comportamento e atividade tornados possíveis pelo cuidadoso cultivo e colheita do imprevisível,

em uma imagem de filme gloriosamente respirável e expansiva que contrasta fortemente com o que nos acostumamos a ver nas telas de cinema nos últimos cinco anos. Anderson continua profundamente inspirado pelos anos setenta, por Altman, Malick, o melhor de Ashby e o Polanski de *Chinatown* (1974), mas a reverência deu lugar à autoridade. Esses filmes não são mais apenas evocados, mas compreendidos por quem os conhece como componentes daquilo que se tornou a linguagem própria deste artista.

Enquanto Freddie tenta e não consegue se encaixar com seus colegas marinheiros (em imagens que imediatamente lembram *Além da linha vermelha* [The Thin Red Line, 1998], mas reverberam com conotações mais perturbadoras), exerce seu recém-aprendido ofício de fotógrafo de retratos de lojas de departamentos, seduz sua colega de trabalho, labuta como um trabalhador migrante e mistura as suas próprias poções alcoólicas especiais (a mais intrigante delas envolve diluente filtrado num pão), surge a questão: o que será deste homem que parece destinado a cair nas fendas? Quando ele entrar furtivamente no iate “emprestado” de Dodd, poderemos nos pegar esperando por um épico de regeneração. Mas quando Dodd e Freddie se encontram, entendemos que algo mais está em ação: a saber, o desencadeamento de uma tensão, tanto específica desses personagens quanto geral do mundo que eles habitam, que é finalmente

insolúvel. Este não é Freud e o Homem-Lobo. Isso é mais parecido com Strasberg e Marilyn Monroe.

Freddie não é tanto interpretado, mas sim acariado, criado por Joaquin Phoenix. Deixando de lado *Eu ainda estou aqui* (I'm Still Here, 2010), de Casey Affleck, Freddie de Phoenix parece um produto genuinamente danificado. Ele e seu diretor entram nesse homem em apuros de dentro para fora e estabelecem seu distanciamento dos outros nas cenas de abertura apenas por meio de sorrisos estranhos e linguagem corporal fora de sincronia. Muito se fala do físico magro e do lábio superior deformado de Phoenix, que parece direcionar a inclinação de sua cabeça para cima e para longe de com quem ele está falando através de uma boca cerrada enquanto ele finge um ar de ceticismo que encobre uma vontade de fugir. Ele manuseia objetos com a frágil hesitação de uma criança, e seu andar é tão furiosamente deliberado e desequilibrado que ele parece evitar convulsões espásticas. Esta é uma performance diferenciada, a criação comportamental de um ator e diretor com uma devoção feroz ao maltrapilho, ao desleixado, ao sem autor.

O Dodd de Hoffman, por outro lado, parece ser muito mais uma performance, uma “grande personalidade” costurada a partir de aulas de elocução e sermões de domingo e Lionel Barrymore e Orson Welles no rádio, com uma consciência aguçada de sua própria autoridade bombástica enquanto ele voa em

solilóquios, pontificações e folias espontâneos, estimulados por sua esposa obstinada (Amy Adams, cuja presença dá a qualquer filme uma elevação serena). No entanto, embora os contornos de Hoffman sejam mais suaves e os seus gestos mais fluidos e decisivos, penso que ele não é menos intensamente concentrado do que Phoenix, e a sua personagem não é menos frágil, conflituosa ou sujeita a explodir. E essas energias de ligação e repulsão entre o Mestre e seu discípulo número um, as duas pontas do sabre dividido, atuam em público e em privado, em “auditorias” e trocas íntimas sobre as misturas alcoólicas de Freddie, nas salas de estar e palestras na Filadélfia, nos corredores, no mar e nas profundezas do deserto, em cenas que apresentam uma relação intrigante com o mundo além do enquadramento.

No passado, Anderson desviou-se para universos independentes e comunidades de personagens, em parte por uma questão de temperamento e em parte (eu imagino) como um subproduto de seus orçamentos sensivelmente enxutos. Seus três primeiros filmes foram, a meu ver, um pouco autossuficientes, alimentando-se vorazmente de suas próprias energias contagiosas. Começando com *Embriagado de amor* (Punch-Drunk Love, 2002), os impulsos de construção e liberação começaram a mudar para a vida interior dos personagens, junto com a busca incansável do êxtase semelhante ao transe através da produção cinema-

tográfica virtuosa mudou para a busca incansável do êxtase e do controle por parte desses personagens, e o intenso interesse de Anderson por sua própria cultura começou a florescer. Com *Sangue negro*, ele revelou um fascínio genuíno e envolvente pela história americana: cada detalhe e escolha resultaram de uma busca obstinada de como seria viver em um mundo solitário de terra, pedra, madeira e metal. Anderson nos leva a tempos e lugares com suas próprias regras e estruturas sociais, que somos convidados a decifrar, transmitidas por meio de uma cuidadosa distribuição de ambientes, posturas físicas e timbres vocais. Em *O mestre*, mergulhamos no mundo vibrante da América urbana de meados do século, com sua organização de classe de cima para baixo, suas lojas de departamentos bem administradas e musicais amadores em mansões da virada do século, suas insinuações de abandono orgíaco por trás de portas fechadas, suas noções peculiares do não convencional. É um momento em que o humilde sociopata e a refinada matrona da sociedade estão ambos em busca de um libertador, que pode ou não ter chegado na forma de um “filósofo teórico” desesperado para ganhar uma posição num cenário cada vez mais competitivo.

Como sempre acontece com Anderson, a oposição dos personagens beira o esquemático e a estrutura ameaça desmoronar. Mas o cortejo do perigo é exatamente o que torna seus filmes tão emocionan-

tes, principalmente este novo longa. Não creio que ele tenha sido mais bem sucedido em resolver sua história como aqui, talvez porque tenha aceitado a indecisão dentro e entre seus personagens. Freddie sempre será a garantia da autenticidade de Dodd e sua *bête noire* enquanto ele tenta estabelecer seu império financeiro. Dodd sempre será o salvador de Freddie e seu maior “facilitador”. Imagina-se um eterno retorno: ressurgir da perda para se tornar Clear, apenas para escapar de volta para a perda e preparar-se para se tornar Clear novamente. A imagem final de Freddie, um refrão da primeira cena, mata com uma poesia sucinta, mas o último encontro entre os dois homens – emocionalmente violento, absurdo e inegavelmente comovente – é um triunfo arriscado. A serenata chorosa de Dodd para Freddie fala a triste verdade do aspirante a místico na era do homem da organização: não pode haver culto a alguém.

O QUE QUE HÁ, DOC?¹² ACIMA DE TUDO, *VÍCIO INERENTE* (INHERENT VICE, 2014) É UM FILME DE PAUL THOMAS ANDERSON

Kent Jones

Acima de tudo, *Vício inerente* é um filme de Paul Thomas Anderson, o que significa que não está aqui para ser categorizado ou consumido instantaneamente. Portanto, embora qualquer pessoa que tenha alguma lembrança do início dos anos 1970 sinta que

1. Publicado originalmente na *Film Comment* de novembro-dezembro de 2014. Disponível *online* em: <https://www.filmcomment.com/article/inherent-vice-paul-thomas-anderson-joaquin-phoenix/> Tradução de Julio Bezerra.

2. O título em inglês (What's Up, Doc?) faz referência ao famoso bordão do personagem Pernalonga que, em português foi traduzido por "O que que há, velhinho?". Como Kent Jones brinca com o apelido do personagem principal do filme, Doc, decidimos por traduzir o título por "O que que há, Doc?" [N.T.].

está de volta lá, mais uma vez, com os antagonismos do establishment/contracultura, das violentas viagens de ego e dos feitiços de luz solar suave, eles também irão, como o herói do filme, detectar uma vibração fantasma diversa.

Com *Vício inerente*, Anderson nos aproxima de forma tangível das cores, dos humores e dos horizontes dos sonhos da América na época dos “Falcões e Pombas”³. Respiramos aquele ar e nos movemos em suas gesticulações e ritmo peculiar. E à medida que nos afinamos ao inquieto e taciturno Doc Sportello de Joaquin Phoenix, ficamos em sintonia com sua intuição apedrejada de que todas as aparências são ilusórias, frágeis, temporárias e, portanto, que existe uma realidade oculta a ser penetrada. A promotora assistente Tricia Nixonite (Reese Witherspoon) é uma drogada, o magnata do mercado imobiliário judeu (Eric Roberts) abraça seu nazista interior, o gentil ex-saxofonista viciado (Owen Wilson) é um agente contratado da COINTELPRO, a família Black Guerilla se vê cara a cara com a Irmandade Ariana, a diáfana florista (Katherine Waterston) atende ao chamado da subjugação, e o policial durão (Josh Brolin) anseia pela transcendência. E o Pacífico continua por toda a eternidade. “Sob as

3. No contexto da Guerra do Vietnã, a expressão “Falcões e Pombas” (Hawks and Doves) designa dois grupos ideologicamente antagônicos. Os “falcões” são aqueles que defendem uma política externa agressiva baseada num forte poder militar. As “pombas” tentam resolver conflitos internacionais sem a ameaça de força [N.T.].

pedras do calçamento, a praia”, escreveram os estudantes do outro lado dos muros de Paris em maio de 68. As palavras são citadas apropriadamente no final da lista de créditos de *Vício inerente*.

Claro, trata-se de Thomas Pynchon⁴ – o sentimento de mudança incessante, o passeio pelos quadri-nhos clássicos através de arcanos históricos, políticos e culturais, o ouvido musical, a saudade. Mas é Pynchon filtrado por Anderson, que refina os catálogos arrebatadores do autor até detalhes preciosos e salientes, e que tem seu próprio senso musical do material. Pense em *Vício inerente* como uma série cuidadosamente padronizada de acordes decadentes ricos e complexos, contrapostos e ornamentados pelo diretor de fotografia Robert Elswit, pelo designer de produção David Crank e por um desfile de atores afiados, possuidores de presenças vívidas e imprevisíveis. Cena após cena, nos acomodamos com Doc e outro personagem ou todo um conjunto de personagens, alcançando aparentemente o fundo de algo apenas para descobrir que é o próprio sentido que cede suavemente. Interrogatórios, inspirações, voos líricos, devaneios e acessos alimentados com drogas gradualmente se curvam, perdem quaisquer fundamentos que tinham e se dissolvem em terror paranoico ou incompreensão

4. Nascido em 1937, nos Estados Unidos, Thomas Pynchon é hoje reconhecido como um dos maiores nomes da literatura mundial. Ele publicou *Vício inerente*, seu sétimo romance, livro no qual o filme de Anderson é baseado, em 2009 [N.T.].

muda ou espanto estupefato, terminando às vezes com um grito e às vezes com um sussurro. Perfeito para um filme cujo título é a definição legal de entropia.

Ao contrário de *O grande Lebowski* (The Big Lebowski, 1998), de Ethan e Joel Coen, *Perigoso adeus* (The Long Goodbye, 1973), de Robert Altman, ou *À beira do abismo* (The Big Sleep, 1946), de Howard Hawks, *Vício inerente* tem menos um enredo real do que os contornos de um esboço elaborado na mente de seu herói, um detetive particular e policial aposentado, mas acima de tudo um cara que quer se certificar de que sua antiga namorada esteja segura. A “conspiração” não é específica, mas sim uma aura vasta e sinistra chamada Capital, momentaneamente incorporada pelo Crocker Fenway de Martin Donovan no seu discurso desdenhoso a Doc: “Pessoas como você perdem todo o direito ao respeito quando pagam um aluguel a alguém pela primeira vez.”

É o poder sensorial fascinante, momento a momento, deste filme engraçado, mas penetrantemente triste, que ressoa no nível mais profundo, o longo desenrolar das tomadas – Doc e o Coy Harlingen de Wilson no píer enevoadado de San Pedro, o reencontro devastador com a Shasta de Waterston – que absorvem a luz, a atmosfera e a beleza comportamental e acumulam uma tremenda pungência à medida que avançam. É a pungência de apenas existir – existência, mais e mais. Cocteau chamou isso de “morte

no trabalho.” Poderíamos também chamar por outro nome: cinema.

3.

ENTREVISTA

3

PAUL THOMAS ANDERSON SOBRE O QUE TORNA UM FILME EXCELENTE¹

David Remnick

O diretor de Licorice Pizza (2021) discute seu processo de escrita, escolha de atores e como saber quando você está em um bom set de filmagem.

Lentamente, cautelosamente, vacinados até ao limite, estamos a regressar a alguns dos prazeres básicos da vida quotidiana. Algumas noites atrás, minha esposa e eu fomos ao cinema local, um multiplex com telas enormes e sistemas de som barulhentos. Adoro tudo isso: as próximas atrações de filmes de terror

1. Publicado originalmente na revista *The New Yorker* no dia 12 de Dezembro de 2021. Disponível *online* em: <https://www.newyorker.com/culture/the-new-yorker-interview/paul-thomas-anderson-on-what-makes-a-movie-great> Tradução de Julio Bezerra.

que nunca verei e de filmes de espionagem que não perderei; a multidão tagarela; os petiscos gigantes; os pisos adesivos. Nossa escolha para a noite foi *Licorice Pizza*, de Paul Thomas Anderson, um filme ambientado no Vale de San Fernando na década de setenta. É sobre a estranheza de ser jovem, a experiência de se tornar um ser humano e de moldar um eu. A narrativa fragmentada é sábia e astuta, mas também vitoriosa e sincera. Estivemos em uma longa pandemia e este foi um lembrete estimulante de como as coisas podem ser alegres.

Anderson tem 51 anos e faz filmes desde a adolescência. Ele é um garoto do Valley e nunca saiu daquelas ruas suburbanas. Seus primeiros longas-metragens - *Jogada de risco* (*Hard Eight*, 1996) e *Boogie Nights* (1997) - foram lançados quando ele tinha vinte e poucos anos e, desde então, ele tem sido o tipo de artista cujo novo trabalho é sempre um acontecimento. Philip Seymour Hoffman, Daniel Day-Lewis, Tom Cruise, Melora Walters, Julianne Moore e Joaquin Phoenix estão entre os atores veteranos que apareceram em seus melhores filmes, que incluem *Embriagado de amor* (*Punch-Drunk Love* 2002), *Magnólia* (1999), *Sangue negro* (*There Will Be Blood*, 2007), *O mestre* (*The Master*, 2012) e *Trama fantasma* (*Phantom Thread*, 2017).

Anderson raramente fala com repórteres. Lembrei-me disso quando fiz uma ligação de

Zoom com ele, um dia depois de ver seu filme. Seu quadrado não era indicado pelo nome, mas sim por “Mason & Dixon”, um sinal de sua admiração pelo recluso romancista Thomas Pynchon. (Anderson fez um filme a partir do romance *Vício inerente* de Pynchon.) Falei com Anderson para o *The New Yorker Radio Hour*; nossa conversa foi editada para maior extensão e clareza. Ele estava falando de sua casa no Vale. E, como ele colocou *Boogie Nights*, *Magnólia* e, agora, *Licorice Pizza* naquele território, comecei a conversa perguntando por que o lugar ressoa tão profundamente em sua obra.

Eu amo esse lugar. É simples assim. Lembro-me de quando era criança, quando pensava que, a certa altura, provavelmente na minha adolescência, eu acabaria indo embora. Ir embora significava algo para além da colina, não no Vale de San Fernando. Talvez fosse Los Angeles, talvez fosse Nova York, talvez fosse Londres, talvez fosse Xangai – fosse o que fosse, eu precisava sair dali.

Mas sou uma daquelas pessoas que adora fugir vinte e quatro horas e depois começo a sentir coceira e a pensar em casa. Eu só quero voltar para casa. Eu sou uma daquelas pessoas caseiras. Estou confortável aqui. Minha família está aqui, meus amigos estão aqui. É um lugar para onde sempre volto. Qualquer que seja a ambição por levantar voo, sempre me encontro voltando pra cá. Depois de Londres, quando está-

vamos fazendo *Trama fantasma* – era um sonho meu poder trabalhar lá – mas quando voltei para casa, fiquei muito emocionado. O Vale não é o lugar mais bonito do mundo, não é o lugar mais culto do mundo, é bem verdade, mas é o meu lar.

Quando eu era criança, ouvia rádio tarde da noite e assistia televisão tarde da noite, e todo mundo da Califórnia fazia piadas sobre o Vale. Eu não sabia o que era isso. Qual era a graça? O que é o Vale no sentido espiritual e na paisagem da sua juventude?

É engraçado – me pergunto se Johnny Carson pode ter contribuído para isso porque ele sempre dizia: “Como é lindo o centro de Burbank!” Pode não ser bonito. E não existe um centro de verdade. . . .

Quer dizer, o Vale de San Fernando – o que é? É um espaço plano entre as montanhas de San Gabriel e as montanhas de Santa Monica. Sua principal razão de existência, ao mesmo tempo, foram as terras agrícolas. E, notoriamente, há a história de *Chinatown* (1974), de Roman Polanski, sobre como a água foi desviada do Vale.

É um subúrbio. E os subúrbios pareciam sempre motivo de chacota. Não tenho certeza do porquê. Quando comecei a escrever *Boogie Nights*, ainda adolescente, havia uma história incrível no meu quin-

tal. Eu não precisei ir longe. Eu não tive que inventar coisas. Eu poderia fazer a pesquisa, aprendendo mais sobre essas pessoas do bairro. Era algo familiar pra mim. Em algum momento, provavelmente li que deveria “Escrever o que você conhece”. Aquele foi um bom lugar para começar. Este trabalho já é bastante difícil. Então, por que eu deveria lutar para tentar aprender algo que está além do meu alcance ou que não fala comigo?

Licorice Pizza gira em torno de dois personagens. Um deles é Gary Valentine, interpretado por Cooper Hoffman, um adolescente incrivelmente carismático para sua idade. Ele é um ator inexperiente. Ele abre um negócio de colchões d’água e depois um palácio de pinball. Sua tagarelice, sua bravata, são incríveis para alguém de quinze anos. Ele se apaixona por uma garota, Alana Kane, interpretada por Alana Haim. Ela é muito mais velha do que ele. Ela tem vinte e poucos anos, uma vida frustrada, mas uma inteligência interior que também é magnética. Como isso está enraizado em sua experiência? Se você está escrevendo o que conhece, qual é o germe da história da *Licorice Pizza* para você?

Eu fui o segundo de quatro [filhos], então tinha uma irmã mais velha e ela tinha amigos mais velhos. Ela é uns bons dois, três, quatro anos mais velha do que eu. E um amigo meu tinha uma irmã mais velha. Então, éramos meio que ignorados, e, quando tínhamos quatorze, quinze anos, essas meninas que estavam ao nosso redor – amigas de nossas irmãs – tinham dezoito, dezenove anos. E elas tinham carros! Então, ficávamos o tempo inteiro tentando fazer com que elas nos levassem a algum lugar! E, claro, a nossa intenção era tentar flertar com elas ou sair com elas ou ser notado por elas – que eu não fosse apenas um irmãozinho irritante.

Lembro-me de ter feito algumas amizades com algumas dessas garotas que conheci ao longo do caminho. Eram apenas amizades, mas eram fantásticas. Elas eram fantásticas só porque eram apenas amizades, sabe? Ter uma amizade com uma mulher um pouco mais velha, que não era sua irmã – eu tinha um relance do mundo adulto ou do que começou a parecer adulto só por causa do transporte que elas tinham.

Talvez a maior afirmação de poder e diferença de idade no filme não seja erótica, mas motriz. A certa altura, Alana não está dirigindo um carro, mas um caminhão, e em certo ponto ela está dirigindo para trás a toda velocidade, descendo uma colina até

o centro da cidade. [Gary é seu passageiro aterrorizado e emocionado.] Este é um grande drama. É melhor do que Grace Kelly dirigindo em alta velocidade por uma estrada montanhosa no sul da França com Cary Grant.

Essa sequência a que você se refere é uma espécie de resumo dos diversos episódios em que nos colocamos em perigo. E eles acontecem especialmente no sul da Califórnia porque se trata de uma comunidade muito dinâmica. Somos escravos dos nossos carros. Nós os amamos. Especialmente nessa idade – toda a sua vida é dedicada a conseguir um carro de alguma forma. E o tipo de problema em que você se metia era geralmente vasto; você olha para trás e pensa: não posso acreditar que consegui sair vivo. Então, essa sequência explora esses episódios. Na época, você simplesmente acha que a coisa não passou de uma diversão hilariante, mas com um pouco de distância você percebe que era realmente uma questão de vida ou morte.

Logo no início, vemos uma cartela que anuncia que esta produção é da Ghoulardi Film Company [produtora de Anderson]. Este nome é algo com um significado incrivelmente profundo para você e sua

família, e está enraizado em casa, no Vale de San Fernando.

Meu pai - o nome dele é Ernie Anderson e ele era originalmente de Boston. Depois da guerra, ele voltou e foi DJ de rádio em Vermont e acabou em Cleveland, Ohio. Ele estava lá envolvido nos primórdios de uma programação para a televisão local. Ele criou e foi o apresentador de um daqueles clássicos programas de terror noturnos. E o nome de seu personagem era Ghoulardi. [O programa foi exibido na WJW nas noites de sexta-feira, de 1963 a 1966, e influenciou todos, de Drew Carey aos Cramps.] Ele usava uma barba falsa à lá Van Dyke e óculos escuros com uma lente saltada. Seu trabalho era apresentar esses filmes de terror e divertir as crianças. Ghoulardi era um personagem incrivelmente popular em Cleveland. [Meu pai] acabou vindo para o sul da Califórnia, para San Fernando Valley, e trabalhou como locutor na ABC, ele fez muitos comerciais e se tornou o locutor do *The Carol Burnett Show*. Mas Ghoulardi sempre meio que o perseguiu sempre que ele viajava para Cleveland. A lista de fãs do personagem é surpreendentemente longa - havia pessoas incríveis que eram crianças em Ohio na época, de Chrissie Hynde a Jim Jarmusch.

Uma vez, voltei para Cleveland com meu pai - eu devia ter uns sete ou oito anos - e descemos do avião e dois passos depois ele foi assediado por pessoas

que o reconheceram. Era incrível ver seu pai, que não era famoso de forma alguma na minha vida aqui [no Vale], ser esse superastro da televisão de Cleveland.

Sempre pensei que escrever é algo que qualquer um pode fazer, ou se imaginar fazendo, simplesmente porque tem um lápis e um pedaço de papel. É muito mais difícil do que isso, mas você tem os instrumentos para fazê-lo. Você tem o eu para fazer isso. E nada mais é necessário além de gênio ou talento. Para fazer cinema não se pode ser São Francisco de Assis. Você tem que ser um general de campo de alguma forma. E ainda assim você começou a fazer filmes quando era muito jovem. Você tinha vinte e seis anos quando *Jogada de risco* foi lançado, vinte e sete quando *Boogie Nights* estreou. Como você sabia que poderia fazer isso? Como você se formou?

Minha mãe gosta de dizer que não comecei a dirigir quando tinha vinte e seis ou vinte e sete anos – comecei a dirigir quando tinha quatro ou cinco anos. Ela conta essas histórias sobre como eu reunia todo mundo e organizava esses *shows*.

Eu adorava fazer filmes sempre que pudesse. Tive a sorte de querer fazer filmes quando ficou muito mais

fácil porque a filmadora, a câmera de cinema caseira, apareceu. Steven Spielberg era uma estrela ascendente, mas ele estava trabalhando em Super 8, então você está realmente cortando o filme, emendando-o ou cimentando-o. Eu tinha esse dispositivo, essa câmera de filme caseiro. Era enorme e complicada, mas você podia ver imediatamente os resultados. Você poderia imediatamente montar algo. Você poderia aprender rapidamente. Você poderia fazer um filme horrível um dia e um outro não tão ruim no dia seguinte e depois outro e depois outro. Você conseguia continuar praticando.

Eu era muito jovem quando fiz meu primeiro filme, mas estava incrivelmente constrangido e preparado. Eu estava preparado porque sabia que era a pessoa mais jovem do *set* e não queria decepcionar todo mundo. Havia muitas pessoas ao meu redor que faziam isso há dez, quinze, até vinte anos. Eu realmente não queria ser a razão pela qual desaceleraríamos. Eu já tinha trabalhado como assistente de produção em muitos *sets* de filmagem, então eu estava ciente do que fazia um bom *set* de filmagem funcionar e o que não funcionava. Sempre era uma questão de comunicação. Eu era a pessoa que estava ajudando a pegar o café, sabendo que ninguém sabe o que estava acontecendo. Todo mundo está esbarrando uns nos outros. Um *set* de filmagem pode ficar assim. Pude ver exemplos de por que algo estava funcionando bem; há uma

boa linha de comunicação. Você não precisa estar gritando. Sim, existe um ditador, mas pode ser um ditador benevolente. Não requer esse tipo de coisa mitológica, gritante, usando polainas e megafone. É apenas uma questão de organização e comunicação. Você pode se divertir fazendo isso e ser gentil e fazendo-o.

Você leu sobre Hitchcock, que tinha tudo mapeado, *storyboard*, todas as cenas preparadas. Meticuloso. Seus filmes estavam sempre quase pré-editados. Há também aqueles que, como Jean-Luc Godard, que estão sempre improvisando, escrevendo o roteiro do dia naquela manhã, e há ainda uma maneira meio aleatória, ou aparentemente aleatória, de fazer isso. Seus filmes sempre têm voz. Corro para vê-los porque sempre sei que estou ouvindo você da maneira mais pessoal, quer o filme se passe em Londres ou no Vale de San Fernando – histórias de tipos radicalmente diferentes. Quanto disso sai da escrita? A escrita é o elemento mais crucial do processo criativo para você?

Tudo começa e termina com a escrita. Isso é um exagero, mas meu objetivo é dizer que, se o roteiro for

bom, você tem boas chances de fazer um bom filme – ou tem boas chances de ganhar o dia. Você tem alguma clareza em relação ao que está fazendo e onde está entrando. Essa clareza vem do fato de que quando você escreve uma cena que não funciona, você geralmente gasta muito tempo tentando fazê-la funcionar. Você gasta muito tempo refilmando, reescrevendo, testando centenas de maneiras diferentes. E então você percebe que aquilo não pertence ao filme.

Eu adoro escrever. É a parte mais importante para mim. Porque se for bom e estiver acontecendo, fico muito mais confortável no *set* ou muito mais confortável acordando todos os dias e pensando, Ótimo, estou ansioso para filmar a cena.

E você sabe disso logo de cara?

Na maioria das vezes, você sabe. Às vezes você pensa: esta é a melhor cena que temos neste filme. E então algo lhe diz: não, você não precisa disso. Quero dizer, esse é o truque. É como se, depois de tantos anos, você pensasse que seria capaz de identificá-lo mais rápido. Na verdade, desta vez tive algumas cenas que escrevi que simplesmente não estavam funcionando. E eu dizia a Alana e a Cooper: “E se vocês não dissessem nada desse diálogo idiota que escrevi e apenas andassem e olhassem um para o outro em silêncio?” E foi ótimo. Tínhamos por vezes essa coisa mágica.

E se tratava de um exemplo clássico de diálogo em demasia - chega de escrever!

Cooper Hoffman é filho do falecido Philip Seymour Hoffman. Alana é Alana Haim, que até agora é mais conhecida pelo HAIM, sua banda, com suas duas irmãs, Este e Danielle. Há uma certa audácia em escolher esses dois como atores principais de um grande filme. Até agora, conhecíamos Cooper Hoffman principalmente como “filho de” e Alana Haim como musicista. Por que você os escolheu?

Juro que se você estivesse no meu lugar, a pergunta seria: como você poderia não escolhe-los? Acontece que eu os conheço. Eu sabia que Alana certamente tinha o talento e a competência de seus anos como intérprete. Eu sabia que Cooper tinha coração e alma. Não estava claro se ele realmente conseguiria - você nunca sabe se alguém terá esse tipo de talento diante de seus olhos. Ou quando você liga uma câmera de cinema e ele se torna, tipo, Pee-wee Herman em *A Grande Aventura de Pee-wee* quando ele está olhando para a câmera ou pronunciando a fala da outra pessoa. Quer dizer, é sempre possível - acredite. Mas quanto mais líamos o roteiro juntos e saímos juntos e realmente investigávamos isso como uma possibili-

dade real, mais parecia-me uma escolha muito menos complicada do que você pode imaginar. Procurávamos duas pessoas autênticas e genuínas que não conseguem esconder as suas emoções. E aqui estão eles, bem na minha frente, e querem aprender, e querem se esforçar muito, e não querem me decepcionar. Eles não querem se decepcionar. Como poderíamos não fazer isso juntos? Seria, na melhor das hipóteses, uma experiência maravilhosa para todos nós.

Então, essas foram as escolhas desde o início? Não houve audições?

Não houve testes para o papel de Alana. Era o que eu havia decidido...

Você fez videoclipes com ela.

Sim, muitos, muitos. Trabalho com ela e suas irmãs há vários anos. Entrei em contato com elas porque gostei da música e ofereci meus serviços. E tenho uma colaboração que vai além dos videoclipes. Eu as amo como uma família. Eu amo a música delas. E então, estamos muito interligados dessa forma.

Na verdade, a experiência que tive fazendo os videoclipes realmente informou o tipo de filme que eu queria que *Licorice Pizza* fosse. Estávamos sempre correndo pelas ruas do Vale. Não tínhamos dinheiro.

Não tínhamos muito tempo. Normalmente tínhamos cerca de dez pessoas na equipe – por vezes, haviam apenas cinco. E foram os dias mais felizes que tive filmando – tão imediatos. E eles são ótimos colaboradores; eu me alimento da energia deles. E era essa energia que estava entrando no roteiro de *Licorice Pizza*.

Houve um processo de seleção de elenco tradicional para o personagem Gary, aquele que Cooper interpreta, provavelmente porque, bem, é assim que se faz. Acho que estava jogando pelos números. Talvez haja uma criança por aí e eu possa encontrá-la. Isso durou bastante tempo, sem sucesso. Mencionei o nome de Cooper para Alana, Danielle, Este, as três irmãs [Haim]. Elas conversam o tempo todo, essas irmãs. Elas estão sempre conversando umas com as outras. E quando eu sugeri aquilo, todas elas pararam de falar e meio que olharam para mim e disseram: “Talvez seja uma boa ideia”. Eu chamei a atenção delas. E então começamos esse processo, de certa forma, de testar o Cooper.

Como elas o conheceram? O que ele trazia para a festa?

Elas o conhecem porque eu o conheço. Sou o mais próximo possível dele, considerando o fato de que moro em Los Angeles e ele em Nova York. Elas foram apresentadas a ele há cinco ou seis anos. Ele

veio para a cidade e eu estava cuidando dele e tive que sair e cuidar de alguma coisa. Então eu disse: “Cuidem dele. Saiam com ele por um minuto. E elas o fizeram. E elas ficaram tão impressionadas com ele, como todo mundo que o conhece, essa pessoa incrivelmente gentil, charmosa, empática e única.

Nos últimos quatro filmes anteriores a este, você trabalhou com Daniel Day-Lewis, duas vezes, e Joaquin Phoenix, duas vezes – dois atores surpreendentes e experientes. Eles sabem o que estão fazendo, para dizer o mínimo. Suas estrelas aqui são excelentes, mas são relativamente novatas. Como isso muda a maneira como você trabalha com eles?

Bem, é diferente, com certeza. É diferente em alguns dos aspectos mais bobos e básicos. Alguém que já faz isso há muito tempo sabe como controlar o ritmo físico e emocional ao longo de sessenta e cinco dias. Teria sido muito natural – e eu pude ver a quantidade de nervosismo, concentração e energia que eles estavam investindo nisso – que eles pudessem ter se esgotado facilmente.

Tive que conduzi-los em cada etapa do processo e dar-lhes tempo suficiente para se prepararem. Eu dizia: “Você tem que aprender esse roteiro por dentro

e por fora, porque não haverá tempo para aprender o roteiro enquanto estivermos no meio dele. Será como se estivéssemos descendo uma montanha esquiando a 160 quilômetros por hora.”

Você precisa se preocupar com as coisas básicas, especialmente com Cooper – ele tem dezesseis, dezessete anos. Você tomou café da manhã? Você já comeu um lanche? Você está cansado? Você realmente tem que cuidar deles dessa maneira.

Você teve que levar uma máquina de suco para o set?

Exatamente! Aqui está uma máquina de suco e um pouco de queijo ralado! Mas era muito mais sobre as peças pragmáticas do que significa ir trabalhar todos os dias durante um período de tempo. As partes emocionais, as palavras e os personagens que eles interpretavam, estavam lá. Estava claro para eles. Uma das coisas mais bonitas de se observar foi a diferença entre o primeiro dia e o terceiro dia, a diferença entre o dia três e o quinto dia.

Você trabalhou com o falecido Philip Seymour Hoffman, pai de Cooper. Hesito em fazer essa pergunta porque pode ser de alguma forma estranha ou vulgar, mas eles

se parecem de alguma forma? Tanto como pessoas quanto como artistas, como atores.

Há uma semelhança física, claro. Mas o que eu acho legal é que Cooper é realmente ele mesmo. Ele tem os olhos de sua mãe e o sorriso de sua mãe. E de vez em quando ele vira a cabeça e se parece muito com o pai. Mas trabalhar com Phil foi como trabalhar com Daniel ou Joaquin. Eles faziam isso há tanto tempo que já dominavam o ramo da atuação no cinema.

O personagem dele é bem malandro, estimulante e adorável. E você tem isso em outros filmes seus – lutadores carismáticos e moralmente complicados como William H. Macy ou Tom Cruise em *Magnólia*, Daniel Day-Lewis em *Sangue negro* ou *Trama fantasma*. O que te atrai a personagens como esse, esses tipos intrigantes?

É engraçado. Só quando você termina de escrever o filme, de fazer o filme e sai para promovê-lo é que ele é enquadrado dessa forma. E, de repente, você devolve: eu sou atraído por estes tipos?

Eu não sei se sei. Não estou apenas sendo bobo. Acho que é apenas uma gravidade natural em relação aos personagens que, por sua natureza, irão fornecer boas situações dramáticas, de preferência situ-

ações cômicas também. O que é bom na ambição de Gary é que ela é a ambição de um adolescente, que é muito, muito grande, mas dura apenas quinze ou vinte minutos. Então, trata-se de um prato cheio com boas possibilidades dramáticas e cômicas.

Não consigo imaginar uma cerimônia do Oscar no próximo ano sem ver Alana Haim como uma figura central. Seu desempenho é um arraso e, novamente, ela está fazendo isso pela primeira vez. Sim, ela é uma performer, uma musicista. Ela esteve no palco um milhão de vezes. Mas como isso acontece?

Acho que a resposta é que algumas pessoas têm um dom. Daniel Day-Lewis tem um dom. Joaquin Phoenix tem um dom. Phil tinha um dom. Algumas pessoas podem fazer as palavras explodirem em uma tela de cinema, de modo que pareça que elas acabaram de ser formuladas em sua mente e em seu coração. E elas podem fazer tudo isso enquanto andam e conversam, sabe? É estranho. Sinto-me atraído por pessoas que conseguem fazer isso bem, porque é um certo tipo de truque de mágica.

E então você diz: Bem, espere. É mágico? Ou é apenas um presente inconsequente? Fiquei muito preocupado porque há uma longa história de dire-

tores de cinema que pensaram que estavam vendo alguma performance brilhante diante de seus olhos quando, na verdade, estavam cegos por alguma luz ou algo assim e algum componente crucial faltava. Eu constantemente conversava com os caras com quem estava trabalhando perto da câmera. Eu dizia coisas do tipo, “Você está vendo o que estou vendo? Eu sabia que ela seria boa, mas ela é tão imprevisível e tão assustadora, tão sedutora. Ela é todas essas coisas ao mesmo tempo.”

Você não está fazendo filmes da Marvel, não está fazendo filmes da franquia *Velozes e Furiosos*; por outro lado, você também não está fazendo filmes independentes de baixo orçamento. Você está fazendo filmes para adultos com um orçamento médio. Hollywood está te tratando bem? Como você vê o panorama do *show business* atualmente?

Rapaz, me aquece o coração poder dizer que me sinto mais feliz do que nunca trabalhando neste ramo. Tenho meu cantinho na caixa de areia e trabalho com pessoas que admiro muito, como na MGM. Estou incrivelmente feliz agora. Mas sou eu. Não há fim para o tipo de questões avassaladoras que sempre cercam os filmes e o que vai acontecer.

Obviamente ficou ainda mais complicado com o *streaming* e com a superabundância de filmes de super-heróis. A maioria das coisas eu não levo muito a sério. Quer dizer, parece que há uma certa preocupação com filmes de super-heróis. Eu gosto deles. Parece ser algo popular hoje em dia imaginar se eles arruinaram o cinema e tal. Eu simplesmente não me sinto assim. Quer dizer, olha, estamos todos nervosos com a volta das pessoas ao cinema, mas você sabe o que vai trazê-las de volta aos cinemas? Homem Aranha. Então, é melhor ficarmos felizes com isso.

Eu vi filmes desse tipo quando era criança e ainda assisto, mas me pergunto: se você tivesse 27 anos fazendo seus primeiros filmes agora, estaria em melhor forma neste ambiente? O ambiente da Netflix e do *streaming* e todo o resto, ou o ambiente em que você cresceu?

Essa é uma ótima pergunta. E tenho pensado um pouco sobre isso ultimamente. Há muito dinheiro disponível agora para as pessoas fazerem filmes. Quando comecei a fazer filmes, havia muito dinheiro disponível para um período de tempo, e era dinheiro para vídeos caseiros. Se você pudesse fazer um filme por, digamos, um milhão e meio, dois milhões de dólares,

mantê-lo abaixo de três, e tivesse alguns elementos de gênero, havia o componente de vídeo caseiro para fazer um filme que precisava ser alimentado. Que é essencialmente o mesmo que o *streaming* - chame de vídeo doméstico, VHS, como quiser. É algo que entra na sua casa e te dá entretenimento, certo? Então o campo de jogo não mudou tão drasticamente, sabe? Há algum dinheiro lá fora.

Agora é difícil encontrar o que você procura. Porque há tantas coisas. Sou daquelas pessoas que fica uma hora olhando o cardápio e depois fica exausto.

E você acaba assistindo os Dodgers.

Certo. Vou assistir os Dodgers. Tipo, eu sabia que havia três títulos que me foram recomendados, digamos, por um crítico que eu respeito, e acredito que eu realmente deveria vê-los. Mas na hora H, fico tão perdido no menu que me frustrro e digo: dane-se. Mas é necessária a participação do espectador para se levantar do sofá e ir procurar essas coisas. Acho que o público também ficou bastante preguiçoso. Eles estão jogando toneladas e toneladas de merda em nós o tempo todo. Então, não sabemos mais onde procurar. Mas, novamente, o público agora está ficando preguiçoso. Eles estão dizendo: “Não sei mais quando é importante que eu levante do sofá - vocês tornaram impossível que eu descubra”.

Eu sei que provavelmente há pelo menos dez filmes que não vi este ano e que quero ver. Os filmes de outono chegaram e eu simplesmente não encontrei tempo ou simplesmente não fiz o máximo esforço que poderia. Dediquei seis horas a *Get Back* de Peter Jackson neste fim de semana e fiquei grato por isso. É incrível. E ainda tenho mais duas, mais três horas pela frente.

Você tem interesse em fazer coisas para a televisão?

Eu não diria não, mas não saberia por onde começar. Tive esta conversa com Quentin [Tarantino]: Acho que nenhum de nós tem problemas em escrever material. Às vezes o problema pode ser o corte do material, sabe? Às vezes você está escrevendo algo e tem muito mais do que precisa e pensa: bem, talvez isso devesse ser um programa de TV, sabe? Essa não é a solução. A solução não é apenas usar muito material B e fazer algo mais longo. A solução seria cortar, pegar o seu bom material, contar sua história corretamente e fazer um filme. Então, nunca pensei nisso de uma forma muito séria. Eu não assisto muito, então não sei exatamente como funciona. A estrutura é algo que eu teria que aprender, você sabe. Não quero parecer um idiota. É claro que já vi episódios de televisão, mas há um ritmo nessa escrita e uma estruturação de como

você desenrola uma história em vários episódios, o que neste ponto seria uma enorme curva de aprendizado. As pessoas que fazem isso fazem-no incrivelmente bem. Acho que me sentiria um pouco como um turista tentando entrar nisso.

Não posso deixar de perguntar:
qual foi o último filme que você viu e
que adorou?

Oh meu Deus. Você está me colocando em uma situação difícil. Eu vi tantas coisas. Qual foi o último filme? Finalmente vi *A crônica francesa* (The French Dispatch, 2021), de Wes Anderson, do qual gostei muito.

Eu tenho um para você! Eu não posso acreditar nisso. Encontrei um filme chamado *A boa fada* (The Good Fairy), um longa de Margaret Sullavan que Preston Sturges escreveu. Uma comédia romântica de 1935, dirigida por William Wyler. Por mais que eu ame fazer esse trabalho e adore filmes, nunca tinha ouvido falar dele até algumas semanas atrás.

Essas são ótimas recomendações. Espero que você fique feliz em saber que os melhores filmes do ano de Richard Brody acabaram de ser lançados e que seu filme e *A crônica francesa* foram os dois primeiros.

Acabei de ler a crítica de Richard sobre nosso filme e ainda estou processando tudo. Recebi boas críticas na minha época, mas esta pode levar a melhor sobre o que o filme significa para mim e como ele escreveu sobre ele. Um velho coração negro e frio como o meu meio que esquentou um pouco. É muito bom.

Acabei de ler o diálogo entre Alfred Hitchcock e François Truffaut, uma entrevista do tamanho de um livro, na qual Truffaut fazia perguntas a Hitchcock. Existe um cineasta tão importante para você com quem você gostaria de ter esse diálogo?

Você já viu o documentário de Kevin Brownlow chamado *Hollywood*? Foi feito em 1980 e é uma série de várias partes sobre a era do cinema mudo. E o que é surpreendente é que, em 1980, a maioria dessas pessoas ainda estava viva. Ele filmou todo mundo, desde diretores de cinema até dublês e estrelas de cinema, lembrando o começo, o verdadeiro começo, tipo 1917. Eu estava lendo a autobiografia do diretor de fotografia Billy Bitzer recentemente; ele falava sobre sair de Nova York com D. W. Griffith e começar. Esse tipo de coisa realmente tem me deixado emocionado. Eu sabia um pouco sobre isso, mas você percebe que poderia passar a vida inteira dedicado a isso e ainda assim não saber muita coisa. Penso em qualquer um

daqueles cineastas da era do cinema mudo, seja D. W. Griffith ou Raoul Walsh; até Howard Hawks começou no cinema mudo. Portanto, conversar com qualquer pessoa que estivesse no limite, entre o silêncio e o som, seria interessante. Eu adoraria ouvir essas histórias, ter essas conversas.

4.

FILMOGRAFIA COMENTADA

JOGADA DE RISCO

HARD EIGHT 1996 102 MIN EUA

DIREÇÃO Paul Thomas Anderson	metragem <i>Cigarettes & Coffee</i> , de 1993)	MONTAGEM Barbara Tulliver	John C. Reilly, Gwyneth Paltrow, Samuel L. Jackson
ROTEIRO Paul Thomas Anderson (baseado no seu curta	PRODUÇÃO Robert Jones, John Lyons	TRILHA SONORA Jon Brion, Michael Penn	
	FOTOGRAFIA Robert Elswit	ELENCO Philip Baker Hall,	

SINOPSE: John (John C. Reilly) perdeu todo o seu dinheiro. Ele está do lado de fora de uma lanchonete quando Sydney (Philip Baker Hall), um jogador veterano, aparece. Ele compra café para John e, em seguida, o leva para apostar em cassinos, ensinando-o tudo sobre como se tornar um apostador profissional. Tudo corre bem para os dois, até que John se apaixona por Clementine (Gwyneth Paltrow), uma garçonete e, às vezes, prostituta.

Sydney, um homem mais velho e cheio de classe, aproxima-se de John, jovem em desespero. O motivo dessa aproximação misteriosa só descobriremos nos minutos finais de *Jogada de risco*, longa de estreia de Paul Thomas Anderson. O que acompanhamos até lá é a união dessas duas figuras em torno das mesas de jogos de Reno, dos quartos de hotéis e dos pequenos macetes para se dar bem na jogatina. A relação de pai e filho entre eles é forte, mas se torna ameaçada por duas outras pessoas que orbitam esse ambiente:

a prostituta Clementine, vivida por Gwyneth Paltrow, e o segurança Jimmy, papel de Samuel L. Jackson, já gozando de um estrelato após *Pulp Fiction* (1994), de Quentin Tarantino. Esses dois marginais escapam à norma cuidadosamente estabelecida por Sydney, com sua classe de jogador veterano, seus ternos caros e modos aristocráticos. A direção alterna os momentos de virtuosismo que farão a marca do cineasta com uns planos mais arrojados, câmera na mão acompanhando os atores pelos espaços fechados e geralmente noturnos. A ambição do diretor aparece aqui de forma meio desengonçada, o que dá certo charme ao filme. Também há um algum maneirismo. Logo no início, quando John e Sydney conversam na lanchonete, há um plano típico de Wes Anderson, com a simetria da mesa e da janela e os carros passando como se cronometrados, numa coreografia de desenho animado, na estrada ao fundo. Uma bela estreia, sem dúvida.

– Sergio Alpendre

BOOGIE NIGHTS: PRAZER SEM LIMITES

BOOGIE NIGHTS 1997 155 MIN EUA

DIREÇÃO
Paul Thomas
Anderson

ROTEIRO
Paul Thomas
Anderson

PRODUÇÃO
Lloyd Levin, John
Lyons, Paul Thomas
Anderson, JoAnne
Sellar

FOTOGRAFIA
Robert Elswit

MONTAGEM
Dylan Tichenor

TRILHA SONORA
Michael Penn

ELENCO
Mark Wahlberg,
Julianne Moore,

Burt Reynolds,
Don Cheadle, John
C. Reilly, William
H. Macy, Heather
Graham, Nicole
Parker, Philip
Seymour Hoffman

SINOPSE: Eddie Adams (Mark Wahlberg), um lavador de pratos, transforma-se em Dirk Diggler, a estrela mais famosa do mundo pornô do final dos anos 70 graças ao diretor Jack Horner (Burt Reynolds). Mas a súbita fama pode ter seu preço. Em um constante clima de festa, com drogas e música *disco*, os personagens vivem seus dramas, como a história da atriz veterana Amber Waves (Julianne Moore), que disputa a guarda de seu filho na justiça, e do próprio diretor, que sonha em fazer cinema de arte, mas percebe a mediocridade de seu trabalho. O filme acompanha a ascensão e a queda dessas figuras e o mundo turbulento em que vivem, com humor sarcástico, personagens humanos e complexos.

Na comparação com *Jogada de risco*, *Boogie Nights*, segundo longa de Paul Thomas Anderson, é ao mesmo tempo mais fragmentado e menos tortuoso que o primeiro. Com elipses que permitem avanços de

cerca de sete anos da trama, do filme pornô em seu auge à decadência do videocassete, o diretor mostra uma decadência causada por diversos fatores, da mudança de formato que deixou tudo mais precarizado ao consumo incontrolável de drogas pesadas, mas também por crises pessoais de seus protagonistas. O longa é rigorosamente dividido em dois, os anos 1970 e os anos 1980, com uma passagem localizada bem em seu miolo, que é a passagem de uma década a outra e de um estado de coisas a outro: o personagem de Philip Baker Hall tenta convencer o de Burt Reynolds, no último dia de 1979, que o futuro do pornô é o vídeo; o doidão vivido por Philip Seymour Hoffman se declara para o astro vivido por Mark Wahlberg, tentando lhe arrancar um beijo; o personagem de William H. Macy instala no filme a dúvida moral, matando a esposa adúltera e o amante, tirando sua própria vida depois, na frente dos convidados e nos primeiros segundos de 1980. É como se os anos 1980 precisassem terminar à força, eliminando os vestígios dos loucos anos 1970, do apogeu da *disco music* e seu culto ao corpo. Por ser menos tortuoso, ou seja, com uma forma mais cuidada, fica mais evidente a derivação de Scorsese, com algo de Robert Altman, que Anderson seguiria mais de perto em *Magnólia*. A derivação é a pedra no sapato do cineasta, mas seu talento não é apagado no processo.

– Sergio Alpendre

MAGNÓLIA

1999 188 MIN EUA

DIREÇÃO

Paul Thomas
Anderson

ROTEIRO

Paul Thomas
Anderson

PRODUÇÃO

JoAnne Sellar, Paul
Thomas Anderson

FOTOGRAFIA

Robert Elswit

MONTAGEM

Dylan Tichenor

TRILHA SONORA

Jon Brion

ELENCO

Jeremy Blackman,
Tom Cruise, Melinda
Dillon, Philip Baker
Hall, Philip Seymour

Hoffman, Ricky

Jay, William H.

Macy, Alfred Molina,

Julianne Moore,

John C. Reilly, Jason

Robards, Melora

Walters

SINOPSE: Um dia em San Fernando Valley, na Califórnia, nos arredores da rua Magnólia, as vidas de nove personagens são interligadas através de um programa de televisão em que um grupo de três crianças desafia três adultos. O filme acompanha um pai à beira da morte, uma jovem esposa, um enfermeiro, um filho perdido, um policial apaixonado, um menino gênio, um ex-gênio, o apresentador do programa e uma filha afastada, cujas histórias se cruzam por coincidências do destino.

1999 é o ano de lançamento deste filme. Uma década após a queda do Muro de Berlim. O apogeu da televisão como realidade consumada no molde sensível das classes médias urbanas. É claro que a essa altura não faltariam os críticos que bradassem os muitos fins de era. O fim do espectador mais distanciado de um cinema político em extinção. O fim da história como promessa de alguma alternativa ao capitalismo. No centro disso tudo, é claro, o espetáculo

como norte das formas de vida desde as ações mais íntimas. Paul Thomas Anderson, filmando na Califórnia com recursos industriais, não se esquivava, mas mergulha com profundidade em todo esse caldo cultural de um mundo já sem nenhum pudor aparente de ser pautado pelo consumo. O filme se passa em um dia, nos arredores da rua Magnólia, em Los Angeles, atravessando em mosaico as vidas de nove personagens. Na linguagem, a velocidade do videoclipe é incorporada e uma mesma música pode atravessar todos os universos com indiferença. Um menino em um *reality show* é estimulado pelo pai a mostrar sua inteligência para gerar fama e lucro para a família apesar de qualquer humilhação. Um homem forte (Tom Cruise), filmado diante de uma plateia, apresenta o lema “seduzir e destruir”, defendendo uma masculinidade viril mesmo que destrua as mulheres. Um policial, seguindo a doutrina da virilidade, apaixona-se por uma mulher viciada em cocaína absolutamente vulnerável. Depois do fim de tudo, o que ainda pode chocar? Uma chuva de sapos, talvez?

– Maria Bogado

EMBRIAGADO DE AMOR

PUNCH-DRUNK LOVE 2002 95 MIN EUA

DIREÇÃO

Paul Thomas
Anderson

PRODUÇÃO

JoAnne Sellar, Daniel
Lupi, Paul Thomas
Anderson

MONTAGEM

Leslie Jones

TRILHA SONORA

Jon Brion

ELENCO

Adam Sandler, Emily
Watson, Philip
Seymour Hoffman,
Luis Gusmán

ROTEIRO

Paul Thomas
Anderson

FOTOGRAFIA

Robert Elswit

SINOPSE: Barry Egan (Adam Sandler) é um pequeno empresário que passa por dificuldades financeiras. Tendo sido criado ao lado de 7 irmãs, a infância de Barry foi difícil e repleta de abusos, deixando-o com medo de amar. Até que entra em sua vida Lena Leonard (Emily Watson), uma misteriosa mulher por quem Barry se apaixona. Mas para ficar ao lado de sua amada Barry precisará viajar para o Havaí e enfrentar uma quadrilha de mafiosos.

Comédia romântica escrita para o astro Adam Sandler, *Embriagado de amor* foi um movimento fora da curva na obra que Anderson desenvolvia até então. É, em comparação aos primeiros longas do diretor, um filme que está mais imerso no universo de cinema, voltado mais para os curtos-circuitos dos procedimentos criativos do que as apropriações (até a inevitável referência a Robert Altman, no uso incessante da faixa “He Needs Me”, da trilha sonora de *Popeye*, num remix de Jon Brion que reforça o efeito dissonante). Ao contrário de outros filmes de autor que Sandler

protagonizou, em *Embriagado de amor* ele interpreta uma versão bem reconhecível do homem infantilizado e raivoso que primeiro o popularizou em filmes como *Billy Madison* (1995), de Tamra Davis, e *Um maluco no golfe* (Happy Gilmore, 1996), de Dennis Dugan. Um homem irritado e bastante alienado do mundo, e o filme se dividindo entre uma trama paranoica na qual ele sofre golpe de um serviço de disque-sexo e seu romance com uma amiga da irmã. O filme apenas desloca este personagem para um espaço completamente diferente. É uma comédia romântica em que tudo a começar pelo casal improvável Sandler e Emily Watson parece existir com uma autoconsciência que o filme ao mesmo tempo procura impregnar de um sentimento genuíno. É uma fantasia de salvação muito masculina (e a crítica mais óbvia ao filme é de que ele tem bem pouco interesse na personagem de Watson, apesar da atriz ajudar bastante a disfarçar isso), mas o experimento envolve o quanto as bases dele têm uma dor genuína por trás que rompe as superfícies do filme. Um experimento em que as autorreferências cinéfilas são usadas menos pela segurança da familiaridade, mas para aumentar os seus riscos.

– Filipe Furtado

SANGUE NEGRO

THERE WILL BE BLOOD 2007 158 MIN EUA

DIREÇÃO Paul Thomas Anderson	no romance <i>Oill</i> , de Upton Sinclair)	FOTOGRAFIA Robert Elswit	ELENCO Daniel Day-Lewis, Paul Dano, Kevin J. O'Connor, Ciarán Hinds, Dillon Freasier
ROTEIRO Paul Thomas Anderson (baseado	PRODUÇÃO JoAnne Sellar, Paul Thomas Anderson, Daniel Lupi	MONTAGEM Dylan Tichenor	
		TRILHA SONORA Jonny Greenwood	

SINOPSE: Virada do século XIX para o século XX, na fronteira da Califórnia. Daniel Plainview (Daniel Day-Lewis) é um mineiro de minas de prata derrotado, cuja obstinação quase lhe custou a vida, consegue finalmente achar uma pepita de ouro que o ajuda a financiar sua entrada no ramo da extração de petróleo. Um dia ele descobre a existência de uma pequena cidade no oeste onde um mar de petróleo está transbordando do solo. Daniel decide partir para o local com seu filho, H.W. (Dillon Freasier). O nome da cidade é Little Boston, sendo que a única diversão do local é a igreja do carismático pastor Eli Sunday (Paul Dano). Daniel e H.W. se arriscam e logo encontram um poço de petróleo, que lhes traz riqueza mas também uma série de conflitos.

Sangue negro é o primeiro dos filmes de Paul Thomas Anderson que se apresenta como um painel histórico. É um épico cuja grandiloquência é evidente desde o primeiro plano do filme. Das

imagens elaboradas e sempre cheias de ação, a trilha de Jonny Greenwood e a atuação meticulosa e bastante externalizada de Daniel Day-Lewis, tudo no filme chama muita atenção. Baseado livremente num romance de Upton Sinclair, o filme descreve o avanço do capital pelo petróleo e se divide entre as relações exploratórias que o empreendedor de Day-Lewis tem com o filho adotivo e um pastor local não menos ganancioso (por poder). O filme é muito impressionante quando está em constante expansão e usa seu escopo e as habilidades formais de Anderson para sugerir o impulso do personagem de Day-Lewis em acumular cada vez mais divisas. Perde um pouco na segunda metade do filme, porque o trabalho com os personagens é muito mais esboçado, e quando o filme precisa ser mais íntimo, nem sempre se sustenta. *Sangue negro* ocupa um lugar na obra de Anderson parecido ao de *Fargo* (1996) na dos Irmãos Coen, um filme realizado por um jovem realizador excitante e abusado cujo misto de controle e ambição mudou a percepção que se tinha dele. Também mudou como Anderson encara o seu trabalho. Exceção feita a *Trama fantasma*, todos os seus filmes posteriores são similares panoramas históricos sobre a sua Califórnia natal e o que vai sendo deixado para trás na marcha do progresso dos norte-americanos, e parece que ele pretende burilar e desenvolver ainda mais este estudo a cada

filme. Em *Sangue negro*, isto se dá numa espécie de filme de horror que casa a religião e o capital, num pesadelo materialista grandiloquente.

– Filipe Furtado

O MESTRE

THE MASTER 2012 138 MIN EUA

DIREÇÃO

Paul Thomas
Anderson

PRODUÇÃO

JoAnne Sellar, Daniel
Lupi, Paul Thomas
Anderson

MONTAGEM

Leslie Jones, Peter
McNulty

ELENCO

Joaquin Phoenix,
Philip Seymour
Hoffman, Amy Adams,
Laura Dern

ROTEIRO

Paul Thomas
Anderson

FOTOGRAFIA

Mihai Malaimare Jr.

TRILHA SONORA

Jonny Greenwood

SINOPSE: Ao término da Segunda Guerra Mundial, o marinheiro Freddie Quell (Joaquin Phoenix) tenta reconstruir sua vida. Traumatizado pelas experiências em combate, ele sofre com ataques de ansiedade e violência, e não consegue controlar seus impulsos sexuais. Um dia, ao acaso, ele conhece Lancaster Dodd (Phillip Seymour Hoffman), uma figura carismática e líder de uma organização religiosa conhecida como a Causa. Reticente no início, ele se envolve cada vez mais com este homem e com suas ideias, centradas na ideia de vidas passadas, cura espiritual e controle de si mesmo. Freddie torna-se cada vez mais dependente deste estilo de vida e das ideias de seu Mestre, a ponto de não conseguir mais se dissociar do grupo.

É amplamente conhecido, entre os críticos de cinema, o paradigma fundamental da passagem do cinema clássico ao cinema moderno, concebido por Gilles Deleuze. Se o primeiro é conhecido pelas ações e reações em sucessão linear a partir de ligações lógicas, o segundo apresenta planos longos e rare-

feitos que não permitem um encadeamento plenamente contínuo. O filósofo destaca justo a Segunda Guerra Mundial como marco histórico que exige uma errância das formas de narrar. Com a descrença nas noções ocidentais de progresso, o cinema reage ao se deixar levar por uma maior imersão na imprecisão do presente. Paul Thomas Anderson, em *O mestre*, filma precisamente este estado de espírito. O protagonista Freddie Quell (Joaquim Phoenix) chega da guerra com a memória abalada e sem a força de um projeto de futuro. Sua racionalidade dá lugar a uma expressão bem direta de seus desejos sexuais e fantasias amorosas. Um Mestre que prega a razão não faz mais do que proporcionar uma imersão cada vez mais profunda nos afetos e na embriaguez. Se Freddie não encontrará projeto algum que o redima, PTA, em pleno lar do cinema clássico, precisa construir planos que nos deixem sentir a presença de sua errância. É notório, nesse sentido, o uso do travelling – que seria elogiado até mesmo por Bazin – justo nos momentos em que a narrativa parece “avançar”: quando acompanha o Freddie fugindo de camponeses em uma plantação ou no momento em que sai de moto pelo deserto até abandonar o Mestre.

– Maria Bogado

VÍCIO INERENTE

INHERENT VICE 2014 148 MIN EUA

DIREÇÃO

Paul Thomas
Anderson

ROTEIRO

Paul Thomas
Anderson (baseado
no romance de
Thomas Pynchon)

PRODUÇÃO

JoAnne Sellar, Daniel
Lupi, Paul Thomas
Anderson

FOTOGRAFIA

Robert Elswit

MONTAGEM

Leslie Jones

TRILHA SONORA

Jonny Greenwood

ELENCO

Joaquin Phoenix,
Josh Brolin, Owen

Wilson, Katherine
Waterston, Reese
Witherspoon, Benicio
del Toro, Martin
Short, Jena Malone,
Joanna Newsom

SINOPSE: Em uma comunidade litorânea da Califórnia, o solitário detetive particular Larry “Doc” Sportello costuma lidar com os seus casos através da fumaça de um cigarro de maconha. Um dia, ele recebe a visita inesperada da ex-namorada Shasta, por quem ainda sente algo. Shasta precisa da ajuda de Larry para encontrar seu amante, Mickey Wolfmann, um bilionário do mercado imobiliário, que desapareceu misteriosamente. Aparentemente, a esposa de Mickey está tentando interná-lo em um hospital psiquiátrico.

O filme é baseado em um livro de mesmo título, de Thomas Pynchon, que apresenta o declínio do Flower Power. A trama do livro se dá em uma Califórnia que, no final dos idealizados anos 1970, mostra a complexidade de surfistas e amantes de jazz envoltos em angústias de dívidas, experiências limite de crimes e assassinatos radicais. Essa atmosfera já não tão “paz e amor”, suspende a obviedade do trânsito entre o banal e o extraordinário, a neurose e a paranoia, a sobriedade

e a embriaguez. A escolha por esse contexto de crise, que marca justo o declínio da utopia, parece ser uma marca de Paul Thomas Anderson, um estranho estadunidense capaz de mobilizar recursos da indústria dos sonhos sempre em prol de situações e personagens que desestabilizam os clichês. Larry “Doc” Sportello (Joaquin Phoenix) é um detetive particular que investiga justo o desaparecimento de Shasta (Katherine Waterston), sua ex-namorada, e do milionário Michael Z. Wolfmann (Eric Roberts), amante da sua amada. O filme começa e termina apresentando o encontro do detetive com a namorada desaparecida. É do impossível da conexão com o que já não está presente que emana a fantasmagoria que permeia todos os encontros reais. O desafio da linguagem do filme é deixar que a realidade se impregne de tal maneira pelo desejo e pela paranoia que os limites entre real e fantasia comecem a se diluir não só para o protagonista mas afetando toda a atmosfera que o circunda.

– Maria Bogado

TRAMA FANTASMA

PHANTOM THREAD 2017 130 MIN EUA

DIREÇÃO

Paul Thomas
Anderson

ROTEIRO

Paul Thomas
Anderson

PRODUÇÃO

JoAnne Sellar, Paul
Thomas Anderson,
Megan Ellison, Daniel
Lupi

FOTOGRAFIA

Paul Thomas
Anderson (não
creditado)

MONTAGEM

Dylan Tichenor

TRILHA SONORA

Jonny Greenwood

ELENCO

Daniel Day-Lewis,
Lesley Manville,
Vicky Krieps

SINOPSE: Década de 1950. Reynolds Woodcock (Daniel Day-Lewis) é um renomado e confiante estilista que trabalha ao lado da irmã, Cyril (Lesley Manville), para vestir grandes nomes da realeza e da elite britânica. Sua inspiração surge através das mulheres que constantemente entram e saem de sua vida. Mas tudo muda quando ele conhece a forte e inteligente Alma (Vicky Krieps), que vira sua musa e amante.

Trama fantasma é uma espécie de espelho invertido de *Embriagado de amor*. Trata-se dos dois romances da carreira do diretor e eles são os filmes menos interessados no mundo exterior aos personagens centrais, mais ocupados com os solipsismos particulares que os tomam e certos de que a emoção por trás dos gestos mais do que os justificam. Estes são também os dois filmes mais engraçados de Anderson, e, apesar de *Trama fantasma* ser raramente descrito como uma comédia, trata-se de um romance masoquista em que o equilíbrio entre as partes vem através da dor. Uma situação levada a sério pelo filme que,

ao mesmo passo, extrai humor da típica seriedade britânica. É também o oposto dramático do filme de 2002, ali uma história de ascensão de um homem salvo pelo amor e agora um sujeito pomposo que se abre à entrega, de joelhos e diante de uma refeição envenenada. Os filmes de Anderson se mostram cada vez mais tomados pela ideia do caos como um elemento criativo e *Trama fantasma* traz isso para dentro da ação em si, dramatizando a derrota do alfaiate de Day-Lewis no embate com a esposa, ele não controlando a relação deles como faz com seu ofício. É o único filme que Day-Lewis fez neste século em que existe mais como dueto do que um solo. Com Vicky Krieps servindo não só de ponto de vista, mas dominando frequentemente a cena, ele se mostra um ator muito mais dinâmico neste contexto dramático. As diferenças também se explicam na distância entre um filme sobre paixão e outro sobre casamento.

– Filipe Furtado

LICORICE PIZZA

2021 133 MIN EUA

DIREÇÃO

Paul Thomas
Anderson

ROTEIRO

Paul Thomas
Anderson

PRODUÇÃO

Sara Murphy, Adam
Somner, Paul Thomas
Anderson

FOTOGRAFIA

Michael Bauman,

Paul Thomas
Anderson

MONTAGEM

Andy Jurgensen

TRILHA SONORA

Jonny Greenwood

ELENCO

Alana Haim, Cooper
Hoffman, Sean Penn,
Tom Waits, Bradley
Cooper, Benny Safdie

SINOPSE: *Licorice Pizza* é a história de Alana Kane (Alana Haim) e Gary Valentine (Cooper Hoffman) crescendo, correndo e se apaixonando no Vale de San Fernando, 1973. Os dois iniciam vários negócios, flertam, fingem que não se importam um com o outro e, inevitavelmente, se apaixonam por outras pessoas para evitar se apaixonarem um pelo outro. Mas há um detalhe entre os dois: ela tem 25 e ele 15. Eles se conhecem em um dia de foto na escola de Gary, onde Alana está ajudando os fotógrafos.

Um menino de 15 anos que parece adulto em muitas coisas. Uma garota bem jovem, que mente sobre sua idade, o que indica, entre outras coisas, que ela é bem mais nova do que diz ser. A atriz, Alana Haim, tinha 19 anos enquanto filmava. Sua personagem homônima parece ter a mesma idade. A atriz tem uma banda de *indie-pop* com suas irmãs, chamada Haim. Toda sua família aparece no filme. Com a relação entre esses dois jovens, Paul Thomas Anderson,

que dirigiu vários videoclipes para as Haim, realiza um filme cheio de leveza e graça, mais do que qualquer outro que realizou. Não à toa, *Licorice Pizza* parece um recomeço, e é seu trabalho de maior força após o começo com *Jogada de risco*. Na estreia comercial, houve quem reclamasse do romance entre uma maior de idade e um menor, e da naturalização do empreendedorismo de uma criança de 15 anos. Bom, estamos em 1973, quando garotos de 15 anos eram mais amadurecidos que os garotos de 20 de hoje, descontando o fato, que o filme mostra muito bem, que algo da infância sempre permanece nos homens. Quem reclamou disso não percebeu o tom de fábula do filme, em que os jovens correm por uma Los Angeles onde todos só se movimentam em carros; em que personagens folclóricos como os de Sean Penn, Tom Waits ou Bradley Cooper invadem a trama como fantasmas de uma outra era; em que uma menina dirige um caminhão cheio de crianças na parte de trás, sem gasolina, descendo de ré pelas ladeiras das colinas que margeiam a cidade. Em 1973, Paul Thomas Anderson tinha apenas 3 anos. Este filme obedece ao ponto de vista de uma criança dessa idade. Talvez esteja nisso a maior razão de seu frescor.

– Sergio Alpendre

5.

SESSÃO DE FOTOS











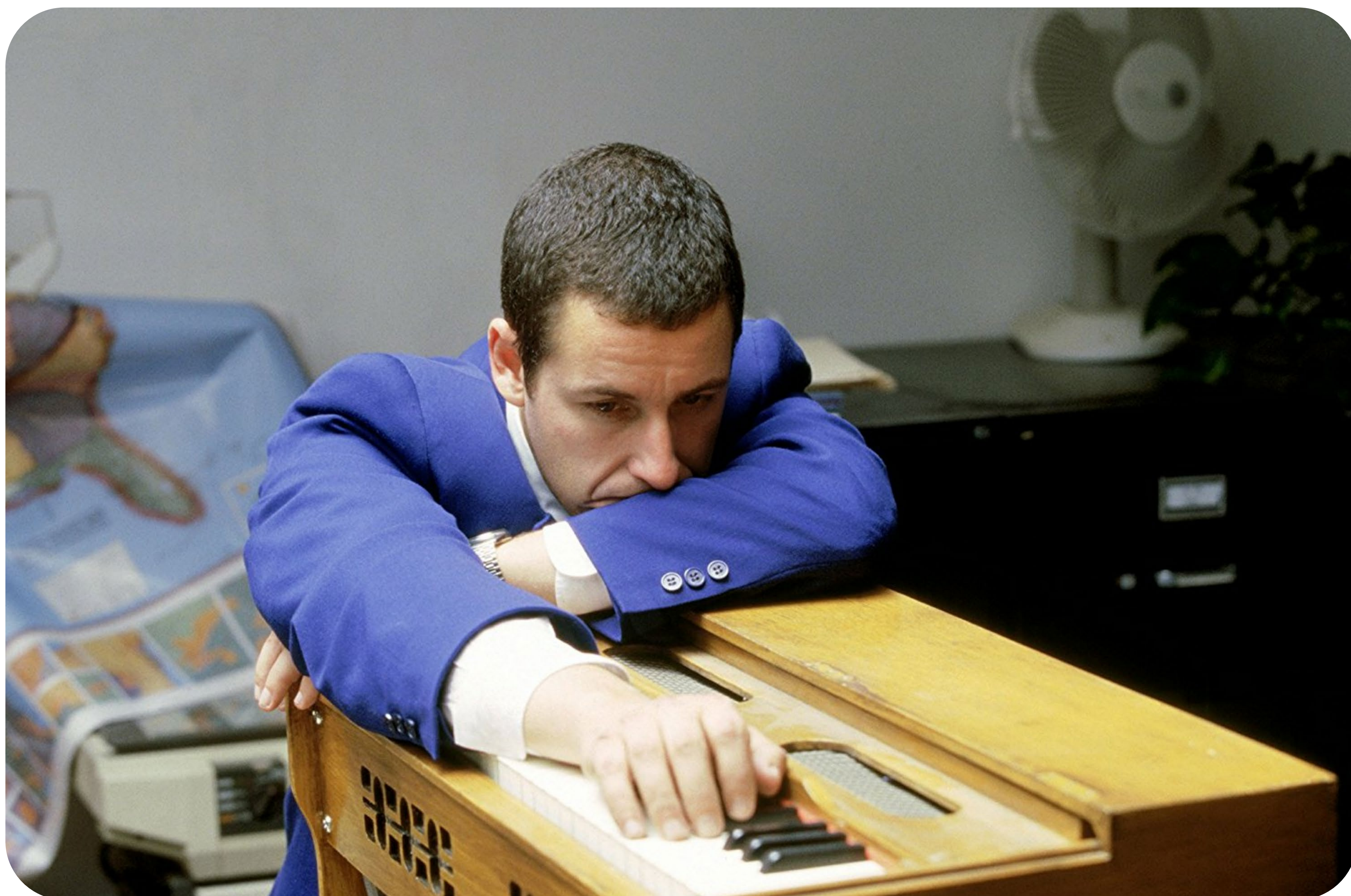






































SOBRE OS AUTORES

SERGIO ALPENDRE é crítico de cinema, professor, pesquisador, curador e jornalista. Escreve na *Folha de S. Paulo*, onde tem mais de 400 textos sobre cinema publicados, e no site *Leitura Fílmica*. Doutor em Comunicação/Cinema pela Universidade Anhembi-Morumbi, com bolsa da CAPES (incluindo bolsa sanduíche em Portugal). Mestre em Meios e Processos Audiovisuais pela ECA-USP, com bolsa da CAPES. Editor do blog de cinema *sergioalpendre.com*. Já escreveu para veículos de imprensa como *UOL*, *Contracampo*, *Teorema*, *Cineclick*, *Foco*, *MOVIE*, *Taturana*, *Cinequanon*, *Revista E*, *Bravo*, *Aventuras na História e Filme Cultura*. Fundou e editou a Revista *Paisà* (impressa) e a Revista *Interlúdio* (online).

MARIA BOGADO é doutora em Comunicação Social, com tese sobre cinema brasileiro contemporâneo, pela UFRJ, onde leciona cinema como professora substituta desde 2023. Como crítica, escreve para diversas revistas e catálogos de mostras e festivais de cinema. Realizou pesquisa sobre epistemologias femi-

nistas, com publicações no livro *Explosão Feminista* (Companhia das Letras, 2018). *Fazemos da Memória Nossas Roupas* (2020), exibido no Cine Esquema Novo, Semana de Cinema e Pivô Arte e Pesquisa, é seu primeiro filme.

GWENDOLYN AUDREY FOSTER é uma prolífica cineasta e pesquisadora de cinema com foco nos seguintes temas: gênero, raça, ecofeminismo, sexualidade queer, eco-teoria e estudos de classe no cinema. Foi co-editora junto com Wheeler Winston Dixon da *Quarterly Review of Film and Video*. Em 2016, foi nomeada Willa Cather Professor de Inglês na Universidade de Nebraska.

FILIPE FURTADO é crítico de cinema. Atualmente, é um dos responsáveis pela Revista *Abismu*. Ex-editor das revistas *Cinética* e *Paisá*. Contribuiu para espaços como *Contracampo*, *Filme Cultura*, *Folha de São Paulo*, *Cine Imperfeito*, *Teorema*, *La Furia Humana*, *Lumiere*, *Rouge*, *Sabzian* e *Sight and Sound*. É membro da Abbracine e mantém o blog *Anotações de um Cinéfilo*.

KENT JONES é crítico de cinema, cineasta e escritor. Trabalhou na New Video, a primeira locadora de vídeo de Manhattan, antes de escrever profissionalmente como crítico de cinema. Foi correspondente da *Cahiers du Cinéma* e suas críticas seriam posteriormente publi-

cadras na *Bookforum*, *Artforum* e *Cinema Scope*. Foi diretor-geral do New York Film Festival e editor-chefe da *Film Comment*. Uma coleção de seu trabalho foi publicada posteriormente como *Physical Evidence: Selected Film Criticism* (Wesleyan University Press, 2007). Seus documentários incluem *A Letter to Elia* (2010), codirigido com Martin Scorsese, e *Hitchcock/Truffaut* (2015). Estreou na ficção com o aclamado *Diane* (2018).

PEDRO JORGE é bacharel em Cinema pela Universidade Anhembi Morumbi. Dirigiu e roteirizou curtas-metragens como *Diamante, o Bailarina* (2016) e *A navalha do avô* (2013), exibidos no Brasil e no exterior em mais de 150 festivais. Dirigiu e roteirizou documentários, séries e programas de TV para diversos canais como GNT, ESPN, Bandsports e MTV. De 2015 a 2021, lecionou direção na Academia Internacional de Cinema (AIC), e, de 2019 a 2021, lecionou roteiro e montagem cinematográfica no Instituto de Cinema (INC). Atualmente se prepara para filmar a 2ª temporada da série *O dia em que a minha vida mudou* para o Gloob/Globoplay. Seu trabalho pode ser conferido no site: www.pedro-jorge.net

PAULO SANTOS LIMA é jornalista, crítico, pesquisador, curador e professor de cinema. Colaborador para os jornais *Folha de S. Paulo* e *Valor Econômico*, já escre-

veu para a *Revista Cinética*, *Revista Bravo* e *Jornal da Tarde*, entre outros. Colaborou com textos para catálogos de mostras como *Scorsese* e *Cidade em chamas: O cinema de Hong Kong*, além de participar em mesas no Festival de Tiradentes e nas mostras *Francis Ford Coppola*, *o Cronista da América*, *Scorsese* e *Frank Capra*. Assinou a curadoria de mostras como *Easy Riders: O Cinema da Nova Hollywood* e *De Niro* (CCBB). Ministrou cursos sobre Werner Herzog (CCSP), Paul Newman (Minas Tênis Club), Orson Welles (Sesc Belenzinho), Clint Eastwood (Sesc Belenzinho), Leon Hirszman, Martin Scorsese, John Cassavetes, Wong Kar-wai, contracultura e cinema paulista (estes últimos para o CineSesc).

ADRIAN MARTIN é um crítico australiano de cinema e arte radicado em Malgrat de Mar (Espanha). É autor de dez livros sobre cinema, incluindo *Mysteries of Cinema* (University of Western Australia Publishing, 2020). Mantém um site/arquivo, cobrindo 45 anos de escrita: <http://www.filmcritic.com.au>

DAVID REMNICK é editor da *The New Yorker* desde 1998 e redator da equipe desde 1992. Escreveu centenas de artigos e perfis para a revista, incluindo os de Barack Obama, Bill Clinton, Katharine Graham, Mike Tyson, Bruce Springsteen, Ralph Ellison, Philip Roth, Benjamin Netanyahu, Leonard Cohen e Mavis Staples.

Também atua como apresentador do programa de rádio nacional e *podicast* da revista, *The New Yorker Radio Hour*. É autor de *O rei do mundo* (Companhia de Bolso, 2011), *O túmulo de Lênin* (Companhia das Letras, 2017) e *Dentro da floresta* (Companhia das Letras, 2006), entre outros.

EUGENIO RENZI é crítico de cinema. Foi editor da *Cahiers du Cinéma* e diretor artístico da Printemps du cinéma français em Roma. Colaborou com variadas revistas, como *Vertigo*, *Les Lettres Françaises*, *Ciak* etc.

JOHN H. RICHARDSON é jornalista e professor. Trabalhou no *Albuquerque Tribune*, no *The Los Angeles Daily News*, na *Premiere Magazine*, na *New York Magazine* e na *Esquire*. Lecionou na Universidade de Columbia, na Universidade do Novo México e no Purchase College. Entre os seus livros estão, *The Vipers' Club* (Hardcover William Morrow & Co, 1996) e *My Father the Spy: An Investigative Memoir* (HarperCollins, 2009).

BRUNO YUTAKA SAITO é jornalista e editor-assistente de cultura do jornal Valor Econômico. Atuou em cargos como repórter, redator, crítico e editor-assistente nos jornais Folha de S.Paulo e O Estado de S.Paulo. Tem Pós-Graduação em Cinema Documentário (lato sensu) na Fundação Getulio Vargas.

ETHAN WARREN é membro da Sociedade de Críticos de Cinema de Boston. Possui mestrado em redação criativa pela Universidade da Carolina do Norte. Contribui para a plataforma *Bright Wall/Dark Room* desde 2016, dirigiu o filme *West of Her* (2016) e publicou o livro *The Cinema of Paul Thomas Anderson: American Apocrypha* (New York: Columbia University Press, 2023).

REALIZAÇÃO

Sesc São Paulo

PRODUÇÃO

Firula Filmes

CURADORIA

Paulo Santos Lima e Pedro Jorge

COORDENAÇÃO DE PRODUÇÃO

Marina Pessanha

PRODUÇÃO EXECUTIVA

José de Aguiar

**PESQUISA E PRODUÇÃO DE
CÓPIAS**

José de Aguiar e Marina
Pessanha

CÓPIAS E REPRODUÇÕES

Diótima Filmes

EDIÇÃO VINHETA

Jaiê Saavedra

PRODUÇÃO LOCAL

Francisco Miguez

IDENTIDADE VISUAL

Pablo Blanco

REVISÃO DE CÓPIAS

Débora Brutuce

TRÁFEGO DE CÓPIAS NACIONAL

Airtime Transportes

LC Express

CATÁLOGO

IDEALIZAÇÃO E ORGANIZAÇÃO

Paulo Santos Lima e Pedro Jorge

PRODUÇÃO EDITORIAL

José de Aguiar

Julio Carlos Bezerra

Marina Pessanha

AUTORES

Adrian Martin

Bruno Yutaka Saito

David Remnick

Eugenio Renzi

Ethan Warren

Filipe Furtado

Gwendolyn Audrey Foster

John H. Richardson

Kent Jones

Maria Bogado

Paulo Santos Lima

Pedro Jorge

Sergio Alpendre

TRADUÇÃO

Ana Moraes

Joana Negri

José de Aguiar

Julio Bezerra

REVISÃO

Ana Moraes

PROJETO GRÁFICO

Pablo Blanco

SESC - SERVIÇO SOCIAL
DO COMÉRCIO
Administração Regional no
Estado de São Paulo

PRESIDENTE DO
CONSELHO REGIONAL
Abram Szajman
DIRETOR DO DEPARTAMENTO
REGIONAL
Luiz Deoclecio Massaro Galina

SUPERINTENDÊNCIAS

Técnico-Social
Rosana Paulo da Cunha

Comunicação Social
Ricardo Gentil

Administração
Jackson Andrade de Matos

**Assessoria Técnica e de
Planejamento**
Marta Raquel Colabone

Assessoria Jurídica
Carla Bertucci Barbieri

GERÊNCIAS

Ação Cultural Érika Mourão
Trindade Dutra **Estudos e
Desenvolvimento** João Paulo
Leite Guadanucci **Artes
Gráficas** Rogério Ianelli **Centro
de Produção Audiovisual**
Wagner Palazzi Perez **Difusão
e Promoção** Lígia Morelli **Sesc
Digital** Fernando Amodeo Tuacek
CineSesc Simone Yunes

EQUIPE SESC

Adriana Moniz Pimenta, Aline
Ribenboim, André Coelho
Mendes Queiroz, André Leite
Coelho, Cecília de Nichile, Danilo
Cava, Desiane Pereira da Silva,
Fabiola Larissa Tavares Milan,
Graziela Marcheti, Humberto
Mota, Jefferson De Almeida
Santanielo, João Cotrim, Jose
Gonçalves da Silva Junior, Kelly
Cecilia Teixeira Ferrari, Marina
Reis, Moara Zahra Iak, Regina
Salette Gambini, Rodrigo Gerace,
Sabrina Tengan, Silvia Hirao,
Silvio Basilio, Solange dos
Santos Alves Nascimento.

AGRADECIMENTOS

Charles Pessanha, Elina
Pessanha, Rachel Alves de
Lima Aguiar, Rodrigo Moraes,
Santiago Jorge, Thaís Medeiros,
William Basilio, Cahiers de
Cinema, Warner Brasil.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Mostra Paul Thomas Anderson (livro eletrônico)
/ coordenação editorial Paulo dos Santos Lima,
Pedro Jorge; produção editorial José de Aguiar,
Julio Bezerra, Marina Pessanha. – 1. ed. – Rio de Janeiro:
Firula Filmes, 2024.

Bibliografia.

ISBN 978-85-68159-11-8

1. Cineastas - Estados Unidos - Biografia 2. Cinema -
Apreciação 3. Crítica cinematográfica I. Lima, Paulo dos
Santos. II. Jorge, Pedro. III. Aguiar, José de. IV. Bezerra,
Julio. V. Pessanha, Marina.

24-218368 CDD-791.43

Índices para catálogo sistemático:

1. Cineastas norte-americanos: Apreciação crítica

Aline Grazielle Benitez - Bibliotecária - CRB-1/3129

Este livro foi composto nas fontes da família Vanila, de Flora de Carvalho, durante o inverno de 2024.

**MOSTRA
PAUL THOMAS
ANDERSON**

25 A 31 DE JULHO
CINESESC
SESC DIGITAL

2024

PRODUÇÃO

FIFULA

REALIZAÇÃO

Sesc