



UNIVERSIDADE
CATÓLICA
PORTUGUESA

O REFLEXO DE ROBERT ALTMAN E DE MARTIN SCORSESE
NO CINEMA DE PAUL THOMAS ANDERSON

Dissertação apresentada à Universidade Católica
Portuguesa para obtenção do grau de Mestre em Ciências
da Comunicação, Comunicação, Televisão e Cinema

Por

Gesiane Vieira Matos Gonçalves

Faculdade de Ciências Humanas

Fevereiro, 2022



UNIVERSIDADE
CATÓLICA
PORTUGUESA

O REFLEXO DE ROBERT ALTMAN E DE MARTIN SCORSESE
NO CINEMA DE PAUL THOMAS ANDERSON

Dissertação apresentada à Universidade Católica
Portuguesa para obtenção do grau de Mestre em Ciências
da Comunicação, vertente Comunicação, Televisão e
Cinema

Por

Gesiane Vieira Matos Gonçalves

Faculdade de Ciências Humanas

Sob orientação de Prof. Doutor Carlos Barroso
Capucho

Fevereiro, 2022

RESUMO

Na história do cinema podemos considerar, mesmo nos seus tempos mais primitivos, o pioneirismo de muitos realizadores que marcaram e modificaram a linguagem do cinema mundial. Desta forma, observamos no cinema contemporâneo a influência cinematográfica de muitas obras do passado, ainda que as possibilidades tecnológicas estejam completamente inseridas nas criações atuais. Dentro das mudanças ocorridas em todo o percurso do cinema, assim como todos os acontecimentos revolucionários que permitiram a evolução desta arte, a presença da influência artística levanta algumas questões sobre a originalidade e técnicas utilizadas na criação dos filmes. O realizador como artista utiliza a sua criatividade e ideias filmicas estruturadas de uma forma única num processo de união das partes que resulta em trabalhos inovadores.

O presente estudo tem como principal objetivo a reflexão do cinema como forma de arte e as linhas de influências artísticas do passado. Entretanto, refletir sobre a influência cinematográfica implica em perceber as referências inseridas em algumas obras como forma de seguir um padrão artístico ou de facto o cinema contemporâneo está assente na imitação. Este trabalho baseia-se em estudos bibliográficos, filmográficos e análise empírica e propõe a observação de registos filmicos provenientes de obras dos realizadores Robert Altman e Martin Scorsese contextualizadas no cinema do realizador norte-americano Paul Thomas Anderson.

A investigação assenta na existência da influência artística cinematográfica com base no argumento de E.H. Gombrich no livro *A História da Arte* (2006) que enfatiza os processos criativos dos artistas e suas influências, assim como no livro *Art and Illusion* (2000) do mesmo autor, que defende a influência artística como um esquema seguido de correção.

Palavras-chave: *Influência cinematográfica; Robert Altman; Martin Scorsese; Paul Thomas Anderson; cinema; realizadores; arte.*

ABSTRACT

In the History of Cinema we can consider, even in its most ancient times, the pioneering spirit of many directors who left their marks and changed the language of world cinema. Therefore, we observe in contemporary cinema the cinematographic influence of many past works, even if the technological possibilities are fully embraced in today's creations. The presence of the artistic influence, within the changes occurred in cinema, as well as all revolutionary events which allowed for the evolution of the seventh art, raises questions about originality and the techniques used in creation of motion pictures. The director as an artist, uses his or her creativity and ideas structured in an unique way, in a process of bringing together the parts which result in innovative works.

The main objective of this thesis is the reflection around cinema as an art form and the artistic influencing lines of the past. Nevertheless, reflecting about the cinematographic influence requires understanding the references inserted in some works as a way of following an artistic standard or considering the possibility that contemporary cinema is based on imitation. This thesis is based on bibliographic and cinematographic studies, and empirical analysis, and proposes the observation of film records from the works of Robert Altman and Martin Scorsese contextualised in the works of American director Paul Thomas Anderson.

This investigation takes support in the existence of cinematographic artistic influence as stated by E. H. Gombrich in his book *The Story of Art* (2006) which emphasises the creative processes of artists and their influences, as well as in the book *Art and Illusion* (2000) by the same author, who defends the artistic influence as a process followed by correction.

Keywords: *Cinematographic influence; Robert Altman, Martin Scorsese, Paul Thomas Anderson, cinema, directors, art.*

AGRADECIMENTOS

Este foi o maior desafio pessoal da minha vida. Estar longe das minhas raízes e dedicar-me à vida académica depois de uma longa pausa representou um despertar de novos horizontes repleto de desafios. Mas, no final, comprovei o que sabiamente disse Clarisse Lispector no livro *A legião Estrangeira* «E foi como se a miopia passasse e ele visse claramente o mundo. O relance mais profundo e simples que teve da espécie de universo em que vivia e onde viveria» (p. 81).

Talvez, nesta secção, não serei suficientemente justa com aqueles que contribuíram para a construção deste trabalho. No entanto, esta investigação não teria o menor sucesso sem o estímulo e compreensão do meu perspicaz filho Guilherme, meu pequenino parceiro de leituras e filho Fernando e, principalmente, o meu amado companheiro de vida Rui Jorge, a pessoa mais inteligente e incrível que o universo me presenteou. A vocês, minha família linda, dedico este trabalho que foi concebido com muito esforço e dedicação.

Agradeço ao meu orientador, Professor Doutor Carlos Capucho, por todos os ensinamentos e, principalmente, por avivar o meu amor pela arte cinematográfica com as suas aulas incríveis e memoráveis. Obrigada pela confiança e prestável apoio neste projeto.

Aos meus queridos pais aqui em Portugal, Deolinda e Delfim Gonçalves. Obrigada pela generosidade e confiança neste tão sonhado empreendimento.

Aos meus irmãos de alma e coração, Paulo Soares e Adelson Alves. Obrigada pelos conselhos e infinitas conversas e reflexões sobre a nossa amada sétima arte.

Por fim, registo aqui a minha profunda gratidão a todos os amigos e familiares que sempre emanaram boas energias e ânimo nos momentos em que tudo parecia inacabável. A todos apresento publicamente os meus sinceros agradecimentos.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	1
CAPÍTULO I – A visão do cinema como arte	4
1.1 A arte do cinema e a influência artística como um esquema de correção	4
1.2 Realização cinematográfica: criatividade, tecnologia e negócio.....	11
1.3 A originalidade e as ideias estilísticas dos realizadores	19
CAPÍTULO II – O cinema de autor e os reflexos da personalidade artística	22
2.1 O estilo e a forma fílmica	22
2.2 O cinema de Paul Thomas Anderson	28
2.3 A influência cinematográfica de Martin Scorsese e Robert Altman nas obras de Paul Thomas Anderson.....	36
2.3.1 O cinema de Robert Altman.....	38
2.3.2 O cinema de Martin Scorsese.....	41
CAPÍTULO III – Metodologia	47
3.1 Os caminhos da investigação.....	47
3.2 Objeto e problemática em estudo	48
3.3 Objetivo da pesquisa.....	49
3.4 Questões de investigação.....	50
3.5 Estratégia metodológica	51
3.6 Modelo de avaliação.....	53
3.7 Limitações da investigação.....	55
CAPÍTULO IV – Uma análise fílmica.....	56
4.1 A análise como ferramenta de compreensão fílmica.....	56
4.2 <i>Boogie Nights</i> , 1997 (Jogos de prazer).....	57
4.3 <i>Magnolia</i> , 1999 (Magnólia).....	68
4.4 <i>There Will be Blood</i> , 2007 (Haverá sangue).....	80

4.5 <i>Phantom Thread</i> , 2017 (Linha fantasma).....	96
4.6 Reflexões e resposta às questões de investigação	111
4.7 Pistas futuras para investigação	117
CONCLUSÃO.....	118
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	122
FILMOGRAFIA.....	129
ANEXO.....	133

INTRODUÇÃO

“O filme é uma das mais acessíveis formas de arte (...)”.

– Mark Cousins¹.

Surge no final do século XIX um expressivo entretenimento como forma de espetáculo em vários lugares do mundo. Mesmo limitado a uma junção de pequenas cenas rodadas em um único plano, o cinema apresenta na sua origem processos de inovações tecnológicas associadas à fotografia e ao simulacro do movimento que resulta no grande êxito denominado hoje como indústria cinematográfica.

Os primeiros anos da história do cinema foram extraordinariamente diversos e desafiadores. Ao considerarmos os aspetos culturais, sociais, económicos e políticos em que se deram os primeiros anos do cinema podemos compreender como a sua construção estava baseada no cinema de atrações, ou seja, era estabelecido apenas na forma de espetáculo para o entretenimento de um público com necessidades criativas menos exigentes. Contudo, a transição para um cinema com narrativas e estéticas mais elaboradas não demorou muito para acontecer. Logo, os filmes eram e continuam a ser idealizados para emocionar os seus espectadores (BORDWELL & THOMPSON, 2008). O processo de criação de um filme envolve muitos aspetos importantes e essenciais que devemos considerar ao analisarmos uma obra. As possibilidades tecnológicas são essencialmente determinantes para o cinema, principalmente, o cinema contemporâneo. No entanto, os elementos que estruturam e encaminham o trabalho fílmico, são completamente dependentes das soluções apontadas pelos realizadores. As questões de encenação, ponto de vista, ritmo, suspense, expectativas, passagem de tempo e densidade psicológica continuam necessariamente a precisar das decisões dos realizadores. (COUSINS, 2004).

No livro *A História da Arte*, E.H. Gombrich (2006) levanta algumas questões relacionadas à pintura, escultura e arquitetura. Questões sobre as técnicas disponíveis aos artistas, o desenvolvimento destas artes e como ocorreu a evolução em consequência das técnicas que estavam à disposição em cada época e movimento artístico. Da mesma maneira, podemos olhar para a arte cinematográfica e realizar a mesma reflexão, ou seja,

¹ COUSINS, Mark em *Biografia do Filme* (2004:7)

analisarmos as possibilidades técnicas disponíveis aos realizadores em seus respectivos períodos de trabalho e quais as consequências na evolução do cinema. Desta forma, este estudo aponta para a filmografia do realizador Paul Thomas Anderson que contextualiza nas suas obras uma forte influência dos trabalhos de Robert Altman e Martin Scorsese.

O tema do presente estudo assenta na motivação e interesse em compreender os contrastes e as ambivalências apresentadas pelos géneros cinematográficos de realizadores que são exemplos significativos dentro do ambiente artístico do cinema. O reflexo de Robert Altman e de Martin Scorsese no cinema de Paul Thomas Anderson indica uma forte ligação que alguns realizadores estabelecem com os seus antecessores. Efetivamente, a passagem de ideias estilísticas de um realizador para outro torna-se um elemento determinante e fundamental para compreendermos a originalidade e as inovações estabelecidas pelos autores em suas obras. Embora o reflexo do trabalho e a medida da originalidade de um realizador sejam os pontos fundamentais deste estudo, as observações da forma e estilo apresentados nas obras atuais são de crucial importância para responder aos diversos questionamentos que permeiam o mundo cinematográfico. A investigação corresponde ao interesse revisionista do cinema enquanto arte e a importância do papel do realizador na evolução filmica em termos narrativos e de linguagem própria. Estudar o estilo e as formas do cinema, baseados numa linha de influência artística, é fundamental para compreendermos a arte cinematográfica e as ideias que ela exprime. No âmbito dos estudos em comunicação o cinema, enquanto forma de expressão cultural, também contribui para a história. Desde que se tornou uma arte, o género documentário e os filmes históricos, sob forma de representação, originaram uma fonte crucial de registos para a sociedade (FERRO, 1992; LOPES, 2018).

Nos capítulos elaborados neste trabalho são abordados aspetos que estruturam os argumentos à respeito da importância da atuação dos realizadores nas suas obras e, como a influência cinematográfica permeia em alguns filmes considerados essenciais para a história do cinema. Obras que mantêm na sua estrutura ideias estilísticas de realizadores do passado e são refletidas em trabalhos de realizadores do presente. O primeiro capítulo apresenta-se com uma breve contextualização sobre a visão do cinema como uma importante arte e a contribuição da influência artística para o desenvolvimento e evolução do processo criativo cinematográfico. Apesar de seu surgimento recente - comparado com a pintura, dança e literatura - há pouco mais de um século, o cinema estabeleceu-se como

uma expressiva forma de arte (COUSINS, 2004). A visão do cinema como arte tornou-se uma questão de reflexão, uma vez que a arte é representada como uma linguagem específica que conecta a história, o autor e o público. Desta forma, a relação do espectador com o filme perpassa pela compreensão da obra a partir dos atores, personagens, fotografia ou até mesmo nas questões morais, políticas e sociais apresentadas. No entanto, a observação e apreciação do filme enquanto arte é algo discutível e que envolve a necessidade de análise dos elementos artísticos da obra, além dos aspectos económicos que constituem a indústria. Assim, torna-se importante a avaliação das referências e a existência de apropriações em alguns trabalhos considerando a utilização das técnicas digitais que influenciam diretamente na criação e construção filmica. Compreender a originalidade e os processos artísticos desenvolvidos e conduzidos pelos realizadores é algo crucial para os estudos em cinema.

No segundo capítulo pretende-se observar a linha de influência presente em algumas obras cinematográficas. O reflexo do trabalho dos realizadores Robert Altman e de Martin Scorsese no cinema de Paul Thomas Anderson será o ponto principal para analisarmos a existência da influência cinematográfica como forma de legado. O estudo sobre o cinema a partir de realizações significativas de autores, que recorrem às suas próprias ideias e às tecnologias do seu tempo, contribui para a percepção dos aspectos criativos que envolvem esta arte. Para estruturarmos o trabalho e assim aprofundarmos nas questões inerentes ao objeto de estudo e à pergunta de partida, o terceiro capítulo, descreve as estratégias metodológicas, ou seja, o processo de recolha de dados, o modelo de avaliação, assim como a relevância e toda a estrutura da pesquisa. Também se descreve neste capítulo as limitações à realização desta investigação.

O quarto e último capítulo apoia-se na análise filmica, onde são contextualizados e analisados alguns filmes dos realizadores que constituem o tema desta investigação. A partir desta análise observam-se os aspectos que envolvem a originalidade de uma obra cinematográfica, assim como o processo criativo e a linha de influência existente em algumas obras contemporâneas. Consequentemente, observa-se a evolução do cinema considerando as decisões criativas e estilísticas dos realizadores analisados. Ainda neste capítulo, após a análise e decomposição filmica, são sustentadas as teorias apontadas a partir do levantamento bibliográfico, assim como as reflexões das questões de investigação e pistas futuras.

CAPÍTULO I – A visão do cinema como arte

“O cinema é uma forma de arte com linguagem e estética próprias”.

Bordwell & Thompson.²

1.1 A arte do cinema e a influência artística como um esquema de correção

Podemos designar como arte qualquer atividade, desde que, a nossa compreensão assente na consideração que a arte possui uma variedade de significados a partir de épocas e lugares diferentes. Sabemos que em todas os lugares existem formas de arte e desde os primórdios que a pintura, escultura e arquitetura marcaram a história da humanidade. A arte grega e romana ensinou o homem a visualizar deuses e heróis através de técnicas que representavam suas belas formas. Todas as regiões do mundo foram influenciadas por essas técnicas, apesar de, algumas com alguma sutileza. Embora os aspetos religiosos, culturais e ambientais contribuíssem para a influência artística, os próprios artistas foram os principais influenciadores de outros artistas, independente de seus estilos, formas e épocas (GOMBRICH, 2006; DIDI-HUBERMAN, 2013). Desta forma, podemos compreender que, efetivamente, “A história da arte é descrita, por vezes, como a história de uma sucessão de vários estilos” (GOMBRICH, 2006: 387).

Muitos teóricos argumentavam que o cinema era uma arte comparada igualmente a outras artes por transformar o caos e a carência de significado do mundo numa estrutura e ritmo suficientemente fortalecidos. Entretanto, autores como Germaine Dulac, Abel Gance e Jean Epstein reforçaram o conceito do cinema como uma arte independente e singular. Essa singularidade tornou o cinema responsável por qualidades e formas de experiências únicas e transformadoras. Foram esses pilares que, na década de 20, sustentaram a base inicial da teoria poética do cinema que surgiu especificamente na França juntamente com os artistas vanguardistas da cinematografia, o expressionismo alemão e em seguida a Escola Estatal de cinema na Rússia. Nomes como Lev Kuleshov, Pudovkin, Dziga Vertov e Serguei Eisenstein participaram do centro de pensamento avançado sobre cinema e

² BORDWELL, David & THOMPSON, Kristin em *Film Art: An Introduction* (2008:47).

proporcionaram uma importante contribuição para firmar o cinema como um importante meio de expressão artística (ANDREW, 2002).

Reunida a tantas outras teorias, a forma e a função no cinema foram idealizados pelo teórico Hugo Munsterberg que utilizou a psicologia e filosofia para explicar que a experiência de vivenciar uma história cinematográfica prova que o cinema é uma arte, uma vez que, tem o objetivo da arte. Para Munsterberg, o objeto de arte deve isoladamente atingir o recetor com toda a sua singularidade de forma a pressionar a sua mente e depois relaxá-la. Munsterberg com uma forte raiz kantiana explica que a realidade é caracterizada pelas ordens primárias de tempo, espaço e causalidade. Contudo, o realizador tem a possibilidade de organizar a forma do filme independente da ordem de experiência, e assim transportar o espectador para um objeto de imaginação (ANDREW, 2002).

O autor Rudolf Arnheim defende que o filme não pode ser arte quando se limita somente ao papel de veículo da realidade. Arnheim afirma que o artista não deve apenas representar a realidade e concentrar o que foi representado como foco principal do recetor, neste caso, o filme não teria valor estético, pois se direciona ao objeto e não a forma. Alguns elementos básicos do cinema fornecem aos filmes recursos artísticos, como a projeção de sólidos numa superfície bidimensional, a redução de profundidade, o tamanho absoluto da imagem, a iluminação e ausência de cor, o enquadramento da imagem, a ausência da continuidade espaço-temporal e a ausência dos sentidos. É através desses elementos irrealis que adquirimos os princípios da arte cinematográfica e confirmamos que o filme não é apenas uma reprodução débil e mecânica da vida real (ARNHEIM, 2007).

Encontramos algumas similaridades nas teorias dos autores Rudolf Arnheim e Hugo Munsterberg, pois entende-se que o filme não resulta apenas de relatos da realidade. É o resultado específico de um conjunto de aspetos irrealis que tem como principal efeito o despertar de sentimentos profundos em relação a realidade. Entretanto, as compreensões sobre cinema defendidas por Serguei Eisenstein são mais complexas e amplas. A partir do movimento denominado construtivismo, Eisenstein considerou que o realizador deveria transformar a realidade em material útil para ser moldado. No processo chamado de neutralização, o realizador decompõe a realidade em blocos ou unidades com o objetivo de tornar os elementos básicos disponíveis para combiná-los, pois quando combinados ao mesmo tempo ocorre uma sinestesia ou experiência multissensorial (ANDREW, 2002). Para Eisenstein o realizador tem a capacidade de construir cada experiência vivida pelo

espectador a partir da matéria-prima extraída da vida real. A montagem é o alicerce principal que dá significado aos planos. Através do método da organização criativa das sequências podemos compreender o poder criativo da arte cinematográfica, pois a junção de fragmentos isolados resulta no conjunto cinemático vivo. “A arte da cinematografia não está na seleção de um enquadramento extravagante ou em captar algo por um surpreendente ângulo de câmara. A arte está no facto de cada fragmento de um filme ser uma parte orgânica de um conjunto organicamente concebido.” (EISENSTEIN, 2002: 95).

Perante o reconhecimento da maioria dos teóricos formalistas de que a captura de fragmentos da realidade é a principal matéria-prima para a construção da arte fílmica podemos analisar as considerações do autor Béla Balázs como cruciais para a compreensão do cinema como arte. Assim como Arnheim, Balázs propôs os estudos das formas de cinema e defende que a arte não retrata a realidade puramente, mas expõe para o mundo significações próprias e profundas. Apesar do artista fazer uso da realidade, cada evento é transformado a partir do veículo e aspetos que lhe são atribuídos. Observar uma fotografia ou até mesmo uma filmagem em estúdio não nos proporciona a mesma sensação que ver um filme projetado no cinema. A visão do realizador, seu criativo trabalho artístico e a expressão de sua personalidade pode ser vista apenas no resultado final de uma obra cinematográfica (BALÁZS, 1970).

Para além das teorias formativas encontramos também, de forma menos exploradas, as teorias do realismo do cinema, o que contrapõe toda a compreensão da utilização dos aspetos da realidade apenas como fio condutor para a criação fílmica. Apesar da forte tendência das teorias formativas presentes nas primeiras décadas do cinema surge uma contracorrente, nomeadamente o realismo, que originou o início da tradição fotográfica ou realista. Os teóricos que fundamentaram de forma mais ampla a teoria do realismo foram Siegfried Kracauer e André Bazin. Segundo esses teóricos, o cinema é o veículo com um processo que mistura temas, matéria-prima e técnicas cinematográficas, porém a realidade não deve ser manipulável. No processo de construção o cinema não deve projetar um mundo abstrato ou imaginário, mas sim um mundo material e fiel a realidade. Ao contrário das outras artes, o cinema tende a expor a vida como ela é, e assim retratar assuntos que despertam a sociedade como questões políticas, religiosas e culturais (ANDREW, 2002).

No cinema o realizador pode utilizar a matéria-prima e aplicar os elementos básicos e assim extrair resultados extraordinários do modo formativo, como pode optar por uma

construção fiel a realidade. Os filmes documentários são exemplos de suma importância para a história cinematográfica. Mesmo ao retratar a vida real com a iluminação, o ângulo da câmara, os sons e a narrativa que são desenhados, o realizador faz da construção fílmica um processo único e inquestionavelmente artístico. A arte é o produto de uma organização. Certamente, não terá forma única, pois mesmo a linha mais simples expressa um significado visível e, portanto, é simbólica. Não oferece abstrações intelectuais, porque não há nada mais concreto do que cor, forma e movimento. Não se limita ao inconsciente humano. Na arte não há distinções entre o mundo externo e o interno. Cada estilo é apenas uma forma válida de olhar para o mundo. Nem o padrão formal e nem a matéria-prima são o conteúdo final da obra de arte. Ambos são instrumentos de forma artística. Eles servem para dar corpo a um universo invisível (ARNHEIM, 2009).

No âmbito das Belas Artes o cinema foi denominado como sétima arte através do “Manifesto das sete artes” escrito por Ricciotto Canudo em 1923 (a partir da sua primeira publicação em 1911) quando considerou o cinema como fonte de inspiração para poesia, teatro, pintura e fotografia, além do seu valor como uma autônoma forma de arte moderna, dinâmica e visualmente poderosa (ABEL, 2005). Alguns movimentos artísticos voltados para artes como a pintura também influenciaram o cinema. O surrealismo do pintor espanhol Salvador Dalí³ alcançou uma significativa dimensão no campo cinematográfico, a exemplo do filme *Un Chien Andalou*, 1929 (Um Cão Andaluz) do realizador Luis Buñuel que apresenta características imaginativas e perspectivas de cunho surreal. De facto, o filme idealizado por Buñuel tornou-se um exemplo distintivo na história do cinema.

O expressionismo alemão surgiu como um movimento artístico e cultural que abrangeu diversos campos da arte. Expressar os sentimentos do artista de forma subjetiva e deturpar a realidade foram características do movimento adotadas também no cinema, e assim passou a ser considerado um marco na história da arte cinematográfica. Efetivamente, encontramos a arte a influenciar novas possibilidades artísticas. Assim como acontece a influência artística em diversas artes, no cinema muitos realizadores buscam referências nos trabalhos dos seus antecessores e desta forma sustentam uma linha de referências substancialmente notável em suas filmografias. Entretanto, as possibilidades técnicas e a forma do cinema não existem de maneira atemporal e igualmente acessíveis

³ Importante pintor espanhol do século XX, ativo do movimento surrealista, conhecido pela dimensão onírica empregada em seus trabalhos. Além da pintura, também trabalhou com cinema, fotografia e esculturas.

para alguns realizadores, o que leva a reflexão sobre o que motivou o desenvolvimento do cinema como arte e como a influência artística se sobrepunha aos diferentes contextos impostos nas transformações ocorridas no meio. Desta forma, ao analisarmos estes contextos é fundamental observarmos as tendências e movimentos de diferentes períodos no decorrer da história cinematográfica (BORDWELL & THOMPSON, 2008).

O cinema é um meio que não necessita ser produzido para ser essencialmente um resultado artístico. A projeção de uma película não é simplesmente uma arte. Porém, para se compreender a natureza da arte cinematográfica é necessário o entendimento que o filme não é apenas um processo mecânico e toda a sua construção está relacionada as perspectivas e sentimentos de cada indivíduo. Em suma, na arte se transmite as sensações das coisas tal como elas são percebidas (ARNHEIM, 2007; ANDREW, 2002). Logo, compreendemos que a forma artística está intrinsecamente relacionada a expressão da realidade em contraponto ao simbólico numa tentativa de equilíbrio construído a partir do olhar de um realizador. Fortemente ligada a um contexto social, político e cultural a arte cinematográfica nos encaminha a vivenciar histórias complexas comunicadas através de uma fusão de sons e imagens. Entretanto, o realizador no seu processo criativo busca inspiração e observa o trabalho de outros realizadores e assim insere alguns aspetos referenciais em seus filmes. Certamente, uma inserção ajustada as novas possibilidades técnicas e do esquema original. Desta forma, os trabalhos seguintes são marcados pela existência das linhas de influência dos seus antecessores, mesmo que o esquema seja modificado e encaminhado numa nova direção (COUSINS, 2004).

Para compreendermos a influência cinematográfica e a passagem de ideias de um realizador para outro podemos observar a influência artística como um esquema seguido de correção. Existe uma evolução artística no momento em que não se copia a imagem original, mas são construídas outras imagens ajustadas e repensadas de acordo com uma nova realidade (GOMBRICH, 2000). Neste sentido, a forma de arte passa por um processo de observação dos ritmos, de esquemas e da correção. Através desses experimentos acontece a aprendizagem gradual para se ajustar à forma que deve ser reproduzida. Quando falamos na linguagem da arte é necessário compreender que mesmo para descrever o mundo visível em imagens precisamos de um sistema desenvolvido de esquemas. Logo, todo artista precisa conhecer e construir um esquema antes de ajustá-lo às necessidades de representação (GOMBRICH, 2000).

Dentro do contexto e das perspectivas sobre a influência artística apresentadas por Gombrich (2000), existem elementos no processo criativo que dependerá das relações estabelecidas entre a forma e a função. Conseqüentemente, a análise do observador na resolução das ambigüidades encontradas no objeto artístico determinará os limites da similaridade e da influência. O resultado imposto pelo meio e o esquema, certamente, tornará plausível a afirmação que a arte tem uma história, não apenas com base na formação de imagens, mas pela participação do ambiente em que o artista está inserido.

Conforme o modelo sistêmico de criatividade (figura A) desenvolvido pelo autor Mihaly Csikszentmihalyi, a criatividade acontece num processo cíclico e ambiental, onde o indivíduo absorve as informações de três subsistemas, a cultura, sociedade e a envolvente familiar. Posteriormente, o indivíduo modifica essas informações de forma a ser selecionada pelo próximo campo, e assim, desencadeará um prenúncio para as próximas gerações. Centralizado a esses subsistemas está a criatividade que recebe as influências a partir do fluxo de elementos relacionados à sua volta.

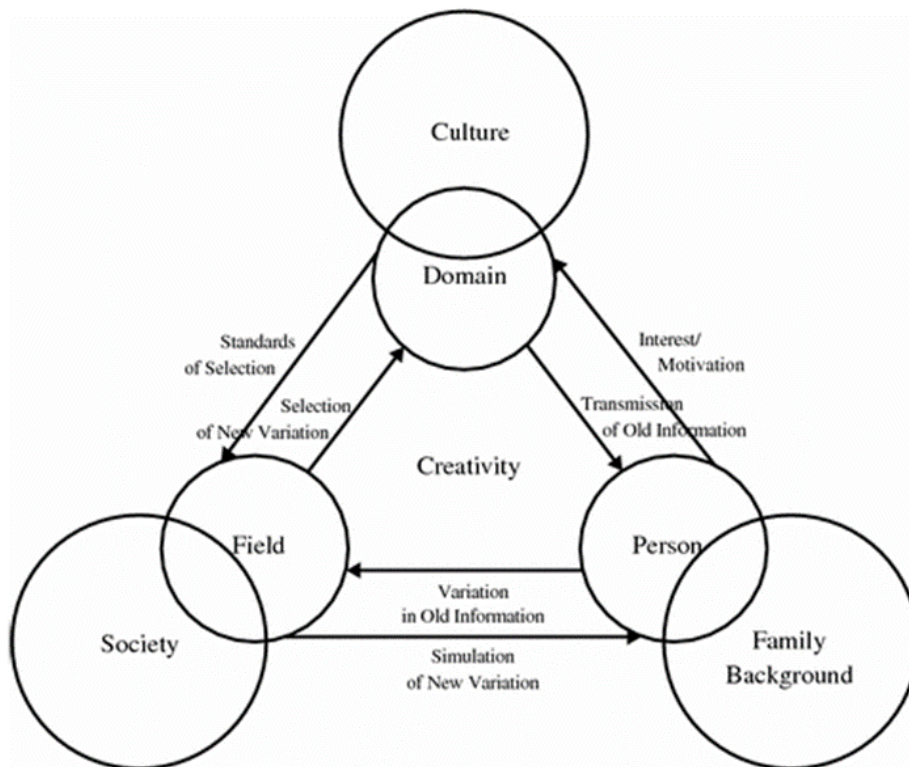


Figura A: Modelo sistêmico de criatividade (Csikszentmihalyi, 2014).

O indivíduo inserido numa estrutura cultural, social e familiar recorre as suas experiências para construir um esquema criativo, ou seja, as variações são construídas ou adaptadas dentro das condições impostas pelo ambiente social e da vida pessoal e, assim, são instituídas de forma acessível e atemporal. A influência pode ser considerada como um fator especial de contribuição para o processo evolutivo da criação. No âmbito da arte cinematográfica observamos alguns exemplos em que alguns realizadores seguem um esquema de um trabalho realizado anteriormente e fazem as adaptações ou correções para atender aos seus objetivos nas narrativas dos filmes. É o caso do realizador Martin Scorsese no filme *Goodfellas*, 1990 (Tudo bons rapazes), onde o personagem Tommy DeVito (Joe Pesci) olha diretamente para a câmara e dispara com uma arma. O mesmo acontece no filme *The Great Train Robbery*, 1903 (O grande assalto ao comboio) de Edwin S. Porter com o personagem Sheriff (Alfred C. Abadie). Ver figuras 4 e 5.

O artista deve ter um ponto de partida, um padrão comparativo para iniciar um processo de construção de refazer uma ideia e uma reflexão crítica dos trabalhos dos seus antecessores. Desta forma, o esquema e correção pressupõe um ritmo constante na observação de uma obra artística já existente que permite a construção de uma nova obra e assim modificá-la à luz da experiência do artista (GOMBRICH, 2000). Para ilustrar de uma forma mais esclarecedora o argumento de Gombrich sobre a influência artística, nomeadamente “esquema seguido de correção”, o autor Mark Cousins utilizou a palavra “variações” para traçar uma linha de influência e explicar este esquema. Se o filme A se apresenta como original e altera o esquema habitual, então os filmes C, D, E e F deverão mostrar essa influência. No entanto, se o filme E utiliza as ideias de A e as modifica e encaminha numa nova direção, influenciando G, H e I, os filmes A e E terão um significado maior na análise da influência artística (COUSINS, 2004). Em suma, para compreendermos o cinema como arte é necessário a observação dos processos e técnicas utilizados na produção fílmica, as ideias e estilos que influenciam os realizadores e, principalmente, compreender que a arte cinematográfica, diferentemente das outras artes, depende das tecnologias, ferramentas, mecanismos e a colaboração de uma equipa bem estruturada. Estes fatores promovem a necessidade da observação e compreensão também dos aspetos económicos que estão envolvidos e se apresentam de forma imprescindível para o processo e o resultado fílmico (BORDWELL & THOMPSON, 2008).

1.2 Realização cinematográfica: criatividade, tecnologia e negócio

Diversas obras de arte resultantes da produção de imagens em movimento foram abrangentes e de extrema significação e contribuição para a história da sétima arte. Muitas ganharam destaque nas grandes cinematografias americanas e também europeias. Na história do cinema muitas obras cinematográficas reinventaram os mecanismos da produção fílmica, ao utilizar outros sistemas de capturas e explorar ligações entre as imagens e os sons, e não apenas da narrativa clássica. Inovações e contribuições de realizadores vanguardistas, que desenvolveram habilidades e expandiram suas técnicas, foram cruciais para o desenvolvimento da indústria. Logo, esses artistas descobriram como controlar os aspetos do cinema e proporcionar experiências surpreendentes ao público. (PARENTE, 2013; BORDWELL & THOMPSON, 2008).

Sobre a realização cinematográfica a autor André Parente recorre ao termo “cinema de artista” para identificar realizadores que entenderam o cinema como forma de arte. “Todo cineasta é sem dúvida um artista, mas há uma diferença muito grande entre um cineasta cujas obras são reconhecidas no circuito da arte ou no circuito do cinema de sala”. (PARENTE, 2013: 11). No entanto, mesmo com o seu fundamental papel, as atribuições da realização cinematográfica não se restringem apenas ao realizador. Existe um grande esforço e organização de um grupo de pessoas que se dedicam ao processo de produção.

Todas as questões relacionadas as realizações fílmicas se mostram complexas quando passamos a distinguir o cinema como arte e o cinema como entretenimento. Trata-se de duas formas de compreensão do cinema. O entretenimento normalmente está relacionado as produções direcionadas a grandes bilheterias, ou seja, uma audiência de massa. Enquanto filmes considerados artísticos são direcionados para festivais e para um público mais seletivo. Porém, ambos fazem parte da compreensão do cinema como arte porque possibilitam valiosas experiências independente do tamanho ou características do público (BORDWELL & THOMPSON, 2008).

Para compreendermos de facto como a arte cinematográfica se posiciona diante da indústria, é necessário entendermos que a realização fílmica está ligada a uma rede complexa de produção tecnológica e criativa, uma questão completamente dependente de financiamentos. No início do século XX, a indústria cinematográfica tornou-se efetivamente mais popular, com uma grande adesão em massa e assim surgiram as salas

permanentes. Em resposta a todas essas transformações surge a visão do cinema como um negócio, uma característica originária de Hollywood. Sobretudo, pelo seu grande empenho e elaborado sistema de produção e distribuição que servem de modelo para a maioria dos polos da indústria cinematográfica desde sempre. Os primeiros filmes produzidos em Hollywood já possuíam uma estrutura narrativa de fácil compreensão objetivando apenas o entretenimento do espectador. Logo, a indústria cinematográfica americana, já estava organizada ao nível de exibição, distribuição e produção (VIVEIROS, 2003). No período do colapso econômico americano, especificamente no *Crash de Wall Street*⁴, ocorreram diversas mudanças culturais e o cinema tornou-se a forma mais popular de entretenimento. Os realizadores praticaram novas técnicas, utilizaram temas e questões do cotidiano das pessoas, além de questões reflexivas sobre a vida, ciência e o futuro. Desta forma, perceberam as possibilidades de transformar o cinema em algo mais complexo e dinâmico, e assim expandir suas capacidades criativas, inovadoras e estilísticas (COUSINS, 2004).

Conforme observamos na história do cinema, a indústria americana se organizou rapidamente, expandiram as produções e desenvolveram as dinâmicas de distribuição. Conseqüentemente, se transformaram no maior polo da indústria cinematográfica mundial (BERTETTO, 2019). A princípio, parte do desenvolvimento e expansão do cinema de Hollywood foi atribuído aos gêneros. Assim, o trabalho desenvolvido em torno dos gêneros constituiu e consolidou uma arquitetura narrativa extremamente estável. Principalmente pelos efeitos diretos da industrialização no modo de produção. Desta forma, Hollywood estabelece o gênero como um eficiente instrumento de padronização e de diferenciação. Instrumentos utilizados pelos grandes estúdios que sustentaram os vários níveis de orçamentos, assim como a qualidade e a evolução dos processos criativos pertencentes a cada gênero (NACACHE, 2012).

A partir dos anos 1950 houve um declínio na produção de filmes de gêneros dos grandes estúdios em consequência da concorrência com a televisão e o aparecimento geracional de realizadores com ideias inovadoras. No entanto, as estéticas de alguns gêneros permaneceram com expressiva presença até os dias de hoje. Foram vários os fatores que contribuíram para as mudanças ocorridas no cinema americano. A evolução dos modos de representação, a influência europeia sobre os realizadores americanos, além

⁴ Refere-se a crise de 1929, quando ocorreu a quebra da Bolsa de Valores de Nova Iorque. O *crash* desencadeou a mais complexa crise econômica da história dos Estados Unidos.

de razões económicas. Atualmente, os realizadores não se dedicam exclusivamente aos géneros, eles revisitam as produções passadas como uma busca de recordação de um período expressivo (NACACHE, 2012).

Dentro desta visão, na história da realização cinematográfica, os autores europeus também contribuíram de forma completamente decisiva para a economia do cinema. Muitos realizadores migraram da Europa e ofereceram à Hollywood uma visão e estilo de cinema extremamente diverso e transformador. Hollywood exprime uma natureza singular assente primordialmente no negócio. Assim, suas características relacionadas ao estilo e aos géneros se misturam de tal forma que os filmes são originais sem origem e o destaque principal são os imperativos económicos (GRILO, 2017). Atualmente a indústria do cinema, principalmente, o americano adquiriu muito mais experiência em permanecer lucrativa, claramente, impulsionada pelas tecnologias, soluções digitais e pelo sistema económico predominante da indústria de entretenimento. Contudo, o fortalecimento da produção industrial organizado com base no sucesso de bilheterias não significa que os grandes realizadores deixaram de existir. Existem muitas personalidades que ainda desenvolvem um cinema complexo e com significação (BERTETTO, 2019).

É evidente que a tendência do cinema contemporâneo assenta nas possibilidades tecnológicas e no universo digital. Habitualmente a construção do cinema atual recorre aos efeitos especiais para criar elementos que dentro do estúdio não seriam possíveis de se obter. As técnicas digitais ganham cada vez mais espaços significativos na elaboração fílmica, principalmente, nos filmes de ficção científica, terror e guerras, além de revolucionar o género animação. Entretanto, há de se observar que o advento do digital pode trazer impactos positivos ou negativos com as suas intervenções. Basta voltarmos a análise do cinema de atrações do início onde a ilusão cinematográfica direcionava o espectador unicamente ao espetáculo, e assim as questões significativas e históricas não eram valorizadas (BERTETTO, 2019). Certamente, os avanços tecnológicos e a digitalização confrontam os grandes estúdios na medida em que existem dificuldades em controlar a duplicação e cópias não autorizadas. Porém, a capacidade de transformar e manipular os filmes através de computadores permite aos estúdios uma exploração comercial mais rentável (EPSTEIN, 2008). Em suma, a fronteira do digital envolve conflitos culturais e históricos. Apesar do cenário que compõe a indústria cinematográfica possuir grande base no entretenimento e nos aspetos comerciais, o cinema ainda carrega

em sua composição uma linguagem única, com significação, intervenções críticas e reflexivas.

A grande maioria dos filmes exibidos nos cinemas, especificamente, os filmes americanos são comercializados e divulgados com grandes campanhas e trailers repletos de efeitos especiais. Filmes com movimentos extravagantes e grandes explosões. De acordo com Bordwell, alguns estudiosos sugerem que as produções nos EUA, desde os anos 60, entraram para um período “pós-clássico”, diferentemente da era do *studio system*⁵. De facto, existem algumas mudanças importantes nas técnicas de filmagens que impactaram na narrativa visual. Os métodos de comercialização aparecem cada vez mais diversificados com a massificação das plataformas digitais. Isso resultou num cinema de incoerências narrativas e estilísticas. Embora as formas de comercialização e distribuição na indústria tenham passado por modificações e adaptações necessárias aos dias que correm, ainda se recorre as técnicas estilísticas que eram utilizados em décadas passadas. Certamente os avanços tecnológicos e as formas digitais de construção filmica estabelecem uma limitação criativa na medida em que o realizador tenciona impactar o espectador com uma profundidade emocional (BORDWELL, 2002).

Para além das técnicas filmicas proporcionadas pelos avanços tecnológicos e todas as adaptações que ocorreram, e ainda ocorrem, no ambiente cinematográfico é importante observar como Hollywood e o cinema independente convergiram. A intensificação dessa relação originou a palavra "*Indiewood*" para identificar e refletir sobre a forma como a indústria se adaptou às novas tendências, independência de produção e a liberdade criativa. Essa nova abordagem caracterizou os filmes independentes ("indies") americanos e tornou-os rapidamente uma categoria industrial e um produto com uma identidade distinta que pode ser comercializado facilmente e distribuídos de forma controlada, e além de ser economicamente rentável (TZIOUMAKIS, 2013).

O cinema americano é um excelente exemplo na indústria cinematográfica mundial pela sua capacidade empreendedora de renovação e resoluções económicas no mercado. A história do cinema vivenciou diversos momentos necessários na procura de alternativas económicas e artísticas. Na passagem das décadas de 20 e 30 o mundo inteiro vivia as consequências do pós-guerra. Entretanto, a indústria de cinema americano consegue

⁵ Processo de produção e distribuição de filmes organizados por estúdios de *Hollywood* (Paramount, MGM, Fox, Warner Brothers e a RKO).

erguer-se e criar elevadas melhorias nas produções e distribuições de forma duradoura e abundante pelos próximos anos. A chegada da década de 70 trouxe um certo alívio, pois a década anterior foi marcada pela necessidade de um cinema novo devido a oposição aos modelos narrativos impostos por Hollywood, além das adversidades políticas do período.

O início dos anos 70 ainda existia uma vagarosa reconquista do mercado, mesmo com o surgimento de uma nova geração de realizadores, nomeadamente os “*movie brats*”⁶. Porém, no decorrer dos anos os efeitos económicos causados pela chegada dessa nova geração foram significativamente positivos. Assim, diferentemente da Europa e no resto do mundo, a indústria americana testemunha a recuperação económica de Hollywood com a produção de filmes de êxito e de grandes lucros. Entre os nomes dos realizadores mais destacados neste período estão Steven Spielberg, George Lucas, Martin Scorsese, Brian De Palma, William Friedkin e Peter Bogdanovich (FERREIRA, 1995-1996).

Nas décadas de 80 e 90 a indústria cinematográfica reafirma a centralidade e hegemonia de Hollywood devido ao sucedido do sistema de produção e distribuição dos filmes. Contudo, as produções passam por importantes mudanças estilísticas e assumem similaridade com o cinema clássico, características já introduzidas pelos “*movie brats*” desde a década anterior. Assim, muitos realizadores com seus peculiares talentos criaram a Nova Hollywood contribuindo para o ressurgimento de grandes produções comerciais e melhorias em termos de estilos e narrativa. Efetivamente, esses realizadores estavam focados na recuperação da narrativa com mais fluidez e coerência, na escolha de géneros mais populares e intensos, na utilização de efeitos especiais e tecnologias digitais como novos recursos (BERTETTO, 2019; BORDWELL & THOMPSON, 2008).

Outras questões importantes dos anos 80 e 90, foram as manobras controladoras das companhias de produção, realizadas por grupos financeiros, que favoreceram o grande êxito no contexto económico na indústria cinematográfica mundial. A movimentação de compras e vendas de estúdios, tanto na Europa como nos EUA, beneficia o ingresso americano em novos mercados. Assim, as novas técnicas e recursos impulsionaram a criatividade e também aumentaram as possibilidades de inovação apresentando uma nova perspectiva cinematográfica ao mundo (FERREIRA, 1995-1996; BERTETTO, 2019).

Segundo o autor Edward Epstein a lógica económica de Hollywood consiste no

⁶ Nome atribuído a um grupo de jovens que chegam ao cinema vindo de cursos universitários. Suas referências além de académica, são também dos programas de TV dos anos 50.

lucrativo comércio da pipoca. Nos anos do *studio system* os cinemas eram controlados pelos estúdios que tinham como principal objetivo o sucesso das bilheterias. Entretanto, as cadeias de multiplexes⁷ assumiram o controle das salas de exibição com um modelo de negócio um pouco diferente dos estúdios. Os multiplexes exercem três tipos de negócios: a concessão das vendas de guloseimas, pipocas e refrigerante; a exibição dos filmes – neste caso, pagam aos distribuidores uma percentagem das receitas arrecadadas dos bilhetes; e a venda de espaços publicitários. Contudo, o negócio mais rentável dos multiplexes está nas vendas das pipocas por se tratar de um produto que traz um grande retorno em relação ao custo que tem. O relacionamento nos negócios dos estúdios com as cadeias de multiplexes também interfere nos resultados das bilheterias, uma vez que há um estímulo monetário para se manter os filmes por mais tempo em exibição (EPSTEIN, 2008).

Embora a economia da indústria cinematográfica esteja assente nas estratégias de vendas e nos esquemas voltados a rentabilidade do negócio, as tecnologias e as produções de filmes elaborados a partir do digital parecem contrapor essa lógica econômica, principalmente, no cenário hollywoodiano. A facilidade de distribuição dos filmes através de meios digitais favorece as mudanças de negócios dos estúdios. A digitalização possibilita a transmissão do filme através de computadores, televisores e até mesmo no telemóvel. Efetivamente, os avanços tecnológicos facilitam a elaboração dos elementos pró-fílmicos minimizando situações que necessitam de investimento financeiro. Entretanto, a forma fílmica e a criatividade do realizador entram em constantes conflitos, pois os processos digitais e os efeitos artificiais que são explorados através de um computador não contribuem para uma construção ideológica e uma dinâmica narrativa de forma natural, conforme observamos nos elementos básicos que constituem a criação cinematográfica (BERTETTO, 2019; BORDWELL & THOMPSON, 2008).

Comumente observamos uma distinção entre os tipos de filmes apresentados pela indústria cinematográfica. Existe o cinema voltado para festivais ou para um público mais restrito. Em contraponto, existe o cinema comercial direcionado para o êxito das bilheterias. É neste sentido que, certamente, o entretenimento e a arte ficam em posições contrárias quando se analisa o público-alvo escolhido pelas produtoras. Muitos realizadores almejavam a criação de filmes artísticos e com características no estilo dos filmes europeus. Porém, questões econômicas do negócio influenciará sempre nas decisões

⁷ Cinemas que têm no mínimo seis salas contíguas com ampla oferta de filmes.

criativas. Primordialmente, a arte do cinema ainda se sobrepõe as demandas comerciais. Os questionamentos sobre filmes como obra de arte e o que de facto faz do filme um objeto artístico ainda estão presentes nos estudos sobre cinema. O cinema é uma arte por possibilitar experiências consentidas pelo espectador e principalmente por seu lugar de origem. Os filmes são oriundos da imaginação criativa dos realizadores e de um conjunto complexo de máquinas que capturam e reproduzem imagens, além de toda tecnologia e indivíduos envolvidos na sua construção. (BORDWELL & THOMPSON, 2008).

O autor John Belton destaca que alguns estudiosos ressaltam as modificações ocorridas nas práticas cinematográficas impulsionadas pelas novas tecnologias. São alterações que modificaram significativamente a narrativa fílmica e, por consequência, a experiência do espectador. O impacto das técnicas digitais no cinema resultou num mundo completamente novo para as produções dentro e fora dos estúdios (BELTON, 2002). O cinema, desde os primórdios, apresenta em seu historial inúmeras evoluções técnicas. Teve em seu advento imagens simples e em seguida complementado com textos e legendas. Depois foi adicionado música orquestrada. Mais tarde alterou-se do mudo para o sonoro. As narrativas simples deram lugar às histórias complexas. Surgiram as cores e tantos outros progressos e melhorias. Tantos os aspetos formais como os tecnológicos continuam evoluindo dia após dia, o que contribui para a evolução cinematográfica (IZZO, 2009).

Para além das possibilidades proporcionadas pela tecnologia digital no processo da produção cinematográfica existem ainda as questões facilitadoras do consumo por parte dos espectadores. Atualmente, com o consumo da internet de forma corriqueira e também para sanar algumas necessidades do quotidiano, o espectador modificou sua forma de acesso ao cinema. O formato *streaming*⁸ surgiu a pouco mais de uma década e transformou a experiência cinematográfica em algo menos clássico, como o visionamento fora das salas de exibição. A facilidade em consumir conteúdos fílmicos a partir de casa e em qualquer momento levou o público a aderir plataformas digitais. Certamente, uma rutura para a indústria do cinema e o mundo do entretenimento (SALGADO, 2019). A popularização das transmissões via internet e o consumo das mídias digitais criaram novos hábitos para os espectadores, mas também por parte dos estúdios que utilizam a tecnologia digital para promover uma distribuição de baixo custo. Não obstante, alguns canais de *streaming*, além

⁸ Tecnologia de transmissão de conteúdo digital de forma contínua, onde não há necessidade de realizar *download* do arquivo e pode ser visto por diversos meios, como TV, computador, tablet, telemóvel, etc.

de transmitir os conteúdos, também os produzem. Desta forma, existe um grande investimento na produção de conteúdos originais, inclusivamente, com participação de grandes realizadores. São mudanças complexas que tornam a economia da indústria em constante movimento, intensifica o consumo cinematográfico e modifica a forma de experienciar o cinema tradicional (BUCHANAN, 2019).

É importante ressaltar a influência cultural que o cinema transmite à sociedade. São características que os realizadores contextualizam em seus trabalhos. Ideias estilísticas são moldados dentro de um contexto social e político e na maioria das vezes criam significados e definições que entendemos pertencer a cultura de determinada sociedade. Hollywood é um exemplo bastante considerável de como alguns filmes são construídos para criar estereótipos sobre algumas realidades e com isso gerar uma volumosa bilheteria. Filmes sobre terrorismo, por exemplo, normalmente relacionam o tema a religião, facto que pode ser ou não verídico. São temáticas que podem ressaltar atos que realmente aconteceram, porém, contados de uma forma adaptada, o que implica deixar o assunto perpetuado de forma incorreta. Há também a questão da percepção da realidade, o filme tem o poder de moldar as imagens e os sentimentos das pessoas. Certamente, podemos considerar que uma grande indústria resulta numa grande influência cultural e também numa colossal fonte lucrativa (EPSTEIN, 2008; SERDOUK, 2021).

Em suma, a realização cinematográfica tende a convergir significativamente com as decisões comerciais estabelecidas pelos estúdios, pois ambos se interligam em todo o processo da construção fílmica. Dentro do âmbito do negócio atual deve-se sublinhar a presença dos canais de *streaming*, que transformou a experiência do visionamento de filmes em algo mais corriqueiro e também modificou algumas dinâmicas económicas da indústria. Para além das dinâmicas de distribuição, algumas produções independentes ainda conseguem obter parte da sua liberdade criativa. No entanto, estão também sujeitas às possibilidades estratégicas da comercialização que deverão ser planeadas ainda no processo de financiamento do projeto. Desta forma, um conjunto complexo de decisões serão tomadas pelos realizadores, decisões que influenciará nos resultados de forma orgânica. O sentido artístico do filme, a audiência da bilheteria, a aprovação da crítica especializada, os financiamentos e o sucesso do negócio em geral, serão sempre resultados completamente dependentes das deliberações e escolhas artísticas feitas pelos realizadores.

1.3 A originalidade e as ideias estilísticas dos realizadores

“A medida da originalidade de um artista, nos termos mais simples, é a dimensão na qual a sua ênfase seletiva se desvia das normas convencionais e estabelece novos padrões de relevância”

Arthur Koestler⁹

Todas as grandes inovações, movimentos ou escolas consistem em súbitas mudanças para a atenção e ênfase de qualquer experiência vivida no passado, muitas vezes negligenciado e ofuscado pelo cotidiano individual ou social. Os pontos de inflexão decisivos na história de cada forma de arte são consequências dos parâmetros característicos de descobertas. Esses parâmetros nos mostram que sempre existiram e que são revolucionários, ou seja, destrutivos e construtivos. Normalmente, no ato criativo reavaliamos os nossos valores em conjunto com experiências anteriores impomos um novo conjunto de regras, e assim nos desviamos das normas convencionais e fixamos a originalidade (KOESTLER, 1989).

A criatividade está relacionada a conexão que fazemos com as dimensões estabelecidas a partir de experiência anteriores. Desta forma, nos permite atingir um nível superior de evolução mental. Em termos gerais, a originalidade é o componente principal que faz de uma criação uma arte específica, invulgar e única. Um artista emprega em seu trabalho características pessoais e uma idiossincrasia que o torna distinto dos demais artistas, mesmo que pertençam a uma mesma corrente ou movimento. A habilidade e sensibilidade de um artista nos permite desfrutar de paisagens, objetos e registros de momentos que certamente imaginamos pertencer ao próprio artista. Aceitamos o que vemos como um registro fiel do que o artista viu, ou até mesmo acreditamos que estamos diante de uma realidade traduzida em imagens. Entretanto, o artista expõe sua imaginação sintonizada com diferentes estilos e ajustadas a diferentes momentos históricos, sociais ou políticos independentemente da realidade ou ficção (GOMBRICH, 2000).

No âmbito da cinematografia a originalidade converge muito com o estilo e forma artística aplicado ao trabalho. Assim como na maioria das artes, o ato de trabalhar os

⁹ KOESTLER, Arthur. *The Act of Creation*. (1989: 306)

sentimentos e os aspetos abstratos do quotidiano parece ser a receita infalível para comover o observador. O realizador atribui às paisagens, por exemplo, a tarefa de expressar os sentimentos da alma, a chuva representa o sentido melancólico, a solidão se associa aos mares e no drama encontramos a tempestade (XAVIER, 2018). Mesmo quando se segue um esquema ou modelo artístico cada realizador se empenha para deixar suas ideias estilísticas nos seus trabalhos, e assim criar uma representação identitária. Trata-se de uma abordagem intencional, para expressar uma linguagem única, onde o autor impõe ao mundo um discurso sobre suas críticas e perspectivas sociais e culturais.

A força expressiva das obras cinematográficas acompanha o modo pessoal e intransferível de seus respectivos realizadores. As ideias manifestadas nos trabalhos cinematográficos são comumente associadas ao modo de reflexão filosófica sobre determinado tema. Entretanto, a filosofia tem seu próprio conteúdo e não está relacionada a criação fílmica. Para que existam as ideias e o ato da criação é preciso que o realizador tenha a necessidade de refletir sobre o cinema e como organizar as questões que lhes são necessárias exprimir. O realizador através do processo de criação constrói blocos de movimento-duração que são específicos da criação cinematográfica. O surgimento de uma ideia dentro do âmbito cinematográfico é algo particular. São ideias que certamente não teriam o mesmo impacto se aplicadas em outros campos. As ideias estilísticas no cinema seguem um processo único que as mantêm destinadas ao cinema exclusivamente. Em suma, ter uma ideia cinematográfica é, sobretudo, fazer a disjunção do visual e do sonoro para posteriormente chegar a um resultado. Isto é algo específico do cinema, nos falar de alguma coisa e nos fazer ver outra (DELEUZE, 1999).

Para além das ideias e expressões artísticas o trabalho do realizador também reúne a dimensão social. Certamente, todos os envolvidos numa obra fílmica se esforçam para manter um equilíbrio e criar um material com manifestações culturais e artísticas, além de um produto comercialmente rentável. De igual modo, existe o esforço para manter a obra com responsabilidade social, afinal o cinema também é um meio de comunicação. Com objetivo de manter a obra dentro de um contexto social em que a história se desenvolve, os realizadores empregam na narrativa o modo de vida e o comportamento quotidiano das pessoas. Muitos realizadores entendem que o cinema tem a capacidade de influenciar, provocar reflexões e trazer a realidade social de muitas comunidades que necessitam do olhar mais atento do restante do mundo. O cinema é de facto uma poderosa fonte de

educação e não está somente focado no âmbito económico imposto pela indústria a que pertence (CODINA, 2001; TUDOR, 2014).

Dentro das possibilidades criativas e da originalidade, a compreensão sobre o papel do realizador é de suma importância para os estudos cinematográficos. Na história do cinema observamos a diversidade de estilos e formas de realização. Alguns realizadores fazem parte de correntes de estéticas mais profundas, enquanto outros agarram-se em trabalhos isolados e voltados para temas mais corriqueiros. Efetivamente, algumas obras cinematográficas levam o espectador a reflexões e interpretações mais complexas, outras obras apenas satisfazem um momento de entretenimento superficial e de socialização. Essa natureza de proporcionar experiências diversas que o cinema possui é completamente incentivadora do interesse em entender o contexto autoral. Buscar teorias que elucidam os princípios e práticas da criação cinematográfica, certamente, é a forma mais correta para compreender as dimensões criativas assentes no realizador. A teoria do cineasta contém as ideias e os fundamentos empregados no cinema de vários autores. Compreende diversos ângulos analíticos e reflexivos sobre todas as dimensões fílmicas e abrange as vertentes reflexivas sobre a consciência, estilo, o abstrato, o próprio cinema, política e o universo pessoal do próprio realizador (NOGUEIRA, 2010; XAVIER, 2018; AUMONT, 2011).

É possível observar dentro das várias filmografias existentes estilos específicos de realizadores. Sua personalidade e referências marcam completamente os seus trabalhos. O perfil criativo é um aspeto importante para imergir no universo autoral da realização cinematográfica. Ao acompanhar a cronologia fílmica de alguns realizadores identificamos a evolução e mudanças ocorridas ao longo do tempo. Provavelmente, para alguns o carácter se manterá por toda a vida profissional, assim como as influências absorvidas de trabalhos anteriores (NOGUEIRA, 2010). Entretanto, as possibilidades técnicas disponíveis em cada época também influenciam nos estilos e na forma fílmica. É certo que, muitos realizadores possuem suas preferências e as suas criações artísticas são acompanhadas de influências, assim como estarão sempre expostos às observações e também aos reflexos de outros realizadores e das suas respectivas obras (GRAÇA *et al*, 2015). Conforme se constata, as ideias estilísticas são as principais fontes de avaliação das convicções e teorias aplicadas nos trabalhos dos realizadores. É através do seu estilo que conseguimos relacionar o autor com suas técnicas e temas. As ideias estilísticas utilizadas nas suas obras são ferramentas que rompem as convenções e estabelece a originalidade (NOGUEIRA, 2010).

CAPÍTULO II – O cinema de autor e os reflexos da personalidade artística

“Porque apenas o cinema pode utilizar, como a base estética de sua dramaturgia...um diapasão infinitamente mais amplo, que reflete o movimento abrangente e os sentimentos e pensamentos variados do homem”
Sergei Eisenstein¹⁰

2.1 O estilo e a forma fílmica

A contribuição que algumas obras cinematográficas oferecem à história do cinema e como são compreendidas revela a forma como os indivíduos classificam os filmes baseados na sua própria concepção. Entretanto, os aspetos visuais são os principais elementos observados pelo espectador. Alguns elementos são cruciais para a estruturação das obras. Sobretudo, quando percebemos o reflexo do trabalho de um realizador na obra de um outro realizador e compreendemos que a forma e o estilo definem o contexto mais profundo dos seus filmes. É através da forma e do estilo que o filme nos convida para um envolvimento definitivo, assim como uma música, uma peça de teatro ou um romance (BORDWELL & THOMPSON, 2008).

No âmbito cinematográfico todos os processos são desenhados e executados a partir da criatividade artística que se aplica ao principal elemento-chave do trabalho, o realizador. Através dos movimentos da câmara, montagem e texturas sonoras, inúmeros realizadores conseguiram recursos e possibilidades artísticas que proporcionaram novos caminhos para o desenvolvimento do cinema. O espectador procura vivenciar fragmentos da vida narrados no filme, certamente, uma experiência que envolve uma história, atores, fotografia, sons e um conjunto de técnicas que fazem parte essencialmente das decisões do realizador. As resoluções encontradas e a forma como se constrói a história são pontos fundamentais para a relação com o espectador e a experiência vivenciada. Portanto, o planeamento, as estratégias e os mecanismos escolhidos na narrativa serão a base que apoiarão a história até chegar ao resultado final do trabalho, a depender da impressão e emoção que o realizador pretende promover (ÁLVAREZ, 2005; BORDWELL & THOMPSON, 2008).

¹⁰ EISENSTEIN, S. et al. A forma do filme. (2002: 168).

Para além da construção narrativa o trabalho do realizador consiste no planeamento geral e nas decisões acerca dos recursos e ferramentas técnicas que serão utilizadas para a estrutura e produção de todos os elementos que definirão o discurso, assim como as imagens e as tomadas. Desta forma, com os elementos escolhidos e planeados, o realizador conseguirá contar uma história com abordagens definidas a partir do objetivo principal. E neste caso, o objetivo será sempre proporcionar ao espectador uma experiência envolvida num universo de emoções e reflexões. Dentro dos aspetos narrativos uma história é capaz de transcender de um sentido individual para se transformar num discurso coletivo, o que torna a história completamente empática para o espectador. Entretanto, na linguagem cinematográfica é necessário buscar também uma construção formal, pois a forma é uma ferramenta determinante para o resultado fílmico (ÁLVAREZ, 2005; TARÍN, 2006).

Uma imagem ou um espaço pode provocar o fascínio do observador por causa do tema e também pela complexidade formal que existe. A criação artística implica em encontrar um equilíbrio e dar forma a um tema significativo. Neste contexto, o realizador tende a encaminhar a história que se encontra num emaranhado de hipóteses para uma ordem e simplicidade, independente dos elementos utilizados na sua construção. É certo que a compreensão dos elementos cinematográficos de um filme depende muito do ponto de vista do observador. A velocidade subjetiva, por exemplo, intensifica a perceção de profundidade se observada a partir de uma câmara em movimento. Isto acontece porque a velocidade, distância e movimento determinam as definições das imagens. Para além das propriedades físicas e materiais, a forma também é determinada pela reprodução de uma cultura ou pelas ideias estilísticas de um artista (ARNHEIM, 2009).

Embora a arte cinematográfica se mostre complexa na sua construção podemos analisar as possibilidades técnicas para compreender a importância da forma fílmica e a composição dos elementos fílmicos. Quando o realizador nos fornece detalhes simples e discretos para percebermos uma história, certamente, estes detalhes não foram deixados perceptíveis à nossa compreensão por um acaso. De facto, são alguns elementos que compõem o processo narrativo e de construção da obra. Portanto, no trabalho do realizador existe uma forma, ou seja, um sistema composto por várias partes que se relacionam entre si e dão origem aos elementos que identificamos nos filmes. Efetivamente, a forma de um trabalho artístico cria uma relação com o observador. No cinema acontece o mesmo e existe um envolvimento entre a forma do filme e o espectador, pois naturalmente o

indivíduo tende a se envolver nos padrões estabelecidos no processo de construção e criar suposições sobre a história em que lhe foi exposta (BORDWELL & THOMPSON, 2008).

A maioria dos realizadores defendem que as ideias estilísticas e formais possuem objetivos específicos e pré-determinados na construção fílmica. Muitos trabalham de forma intuitiva e menos planeada. Enquanto outros, seguem técnicas já utilizadas em outros trabalhos e que foram bem-sucedidas. No entanto, haverá sempre necessidade de algumas mudanças e adaptações baseados no contexto, no tempo e nas técnicas disponíveis para o desenvolvimento do filme. O resultado caracteriza o estilo artístico do realizador. A soma das estratégias narrativas, guião, fotografia, interpretação dos atores e a conceção visual serão sempre os resultados de um complexo trabalho desenvolvido a partir de uma ideia criativa e artística (ÁLVAREZ, 2005; BORDWELL & THOMPSON, 2008).

A linguagem cinematográfica possui técnicas formais e estilos específicos do meio. O cinema possibilita a reflexão sobre diversas realidades e consegue transmitir mensagens que, certamente, outros meios teriam maiores dificuldades. Chegar até o espectador e fazê-lo refletir profundamente sobre a sua própria realidade é algo significativo e de grande proporção. O filme fala diretamente com cada espectador e estabelece uma ligação, uma vez que há identificação com a trama e os personagens. Existem mecanismos específicos na linguagem audiovisual e no planeamento de um filme que permitem ao realizador manter a coerência e continuidade espacial, temporal, e da iluminação. Desta forma, o espectador naturalmente reconhece essa linguagem e familiariza-se facilmente com a leitura do discurso fílmico (BORDWELL & THOMPSON, 2008; XAVIER, 2018).

Dentro do complexo conjunto de técnicas utilizadas na construção fílmica, a forma e o estilo que se utiliza tornam-se uma decisão complexa para o realizador. A recepção do filme estará sempre sujeita às interpretações do espectador e por isso a importância de uma abordagem coerente com um argumento estruturado e bem planeado. Muitos realizadores utilizam os princípios formais básicos intuitivamente ou intencionalmente. Há também realizadores mais experimentais que acreditam em alternativas pouco exploradas na arte cinematográfica. Independentemente de como foram ou são utilizadas, as técnicas formais são de extrema importância para o desenvolvimento criativo (ÁLVAREZ, 2005).

Os estilos cinematográficos foram construídos na medida em que as técnicas se desenvolveram e criaram possibilidades e tendências em toda a história do cinema. É comum revisitarmos em alguns filmes estilos de realizadores do passado. Embora, com

ideias trabalhadas de maneira a distanciar-se daquilo que foi anteriormente. Efetivamente, o estilo e a forma são resultados das escolhas dos realizadores. Sobretudo, a partir de técnicas de encenação, representação, iluminação, enquadramento, edição de som, ambientação, foco, controles cromáticos, montagem e todos os aspetos que envolvem a estrutura do filme. Compreender a estética do cinema assenta na percepção do estilo cinematográfico, na forma individual (o estilo específico de determinado realizador), ou até mesmo o estilo coletivo, como por exemplo, o cinema soviético ou o cinema europeu. Contudo, as ideias estilísticas estão completamente relacionadas as características técnicas de encenação e filmagem (BORDWELL, 2013).

Segundo o autor Fernando Mascarello, no livro *História do Cinema Mundial*, muitos historiadores de cinema especificamente do estilo cinematográfico focaram a maior parte dos seus estudos nas técnicas de montagem. Entretanto, a importância da encenação e suas técnicas, também foram abordadas para uma melhor compreensão das ideias e aspetos estilísticos cinematográficos. Naturalmente, no decorrer da história muitos realizadores fomentaram uma interação de esquemas e revisão de estilos. Provavelmente, baseados em fatores sociais, culturais e ideológicos. Contudo, obras de grande êxito foram elaboradas e construídas a partir de processos estilísticos mais tradicionais. Entretanto, inúmeras mudanças de estilos ocorreram em diversos períodos ao longo do tempo. Da encenação em profundidade a montagem. Na indústria cinematográfica era comum uma diferenciação estilística dos americanos e os europeus, facto que ainda permanece até os dias de hoje. As tendências estéticas de qualquer época foram marcantes para a evolução dos artistas, seja da pintura, escultura ou de qualquer outra arte (MASCARELLO, 2015).

Ao revisitarmos os primórdios do cinema observamos as significativas evoluções ocorridas a partir dos elementos formais empregados na construção filmica de cada período. O cinema das atrações, por exemplo, foi predominante até os anos 1908 e antecedeu a modalidade do cinema de integração narrativa que permaneceu até os anos de 1915, o que significou uma importante mudança na relação com o espectador, uma vez que a atração deixa de ser exibida diante do público com contacto direto e passa a ser construída num universo narrativo apoiado pela ilusão da continuidade. Até a chegada do cinema narrativo clássico ocorreram diversas transformações de extrema complexidade. O modelo narrativo criado para envolver o espectador no íntimo da história e torná-lo cúmplice dos personagens foi um importante contributo do realizador David Wark Griffith.

Com o interesse em construir uma forma homogénea e contínua a partir dos enquadramentos, Griffith construiu um trabalho sistemático e de aperfeiçoamento dos recursos linguísticos. As estruturas formais desenvolvidas por Griffith tinha o objetivo de tornar a complexidade narrativa mais acessível ao espectador e também introduzir no cinema as responsabilidades morais e ideológicas (BERTETTO, 2019).

Dentro dos aspetos narrativos e da construção fílmica o cinema, ainda nos seus primórdios, mesmo quando não se tinha uma identidade definida já se destacava como uma forma de espetáculo muito popular. Entretanto, a arte teatral já se fazia presente como um espaço importante da representação. As várias experimentações, as técnicas de luzes e sombras, assim como os espetáculos sustentados pelo ilusionismo que ocorriam no teatro foram elementos inspiradores para a sétima arte. O surgimento do sonoro marcou a relação entre o teatro e o cinema visto que a tendência teatral estava muito presente na forma e processo de construção fílmica. A linguagem na representação exagerada já era perceptível desde o cinema mudo e até mesmo após o advento sonoro. O teatro tem como elemento principal o completo domínio do espectador, ou seja, manter o espectador inteiramente concentrado no ato de ver. Foi exatamente esse princípio elementar que o cinema clássico adotou. Neste sentido, a forma clássica de construção fílmica visava garantir a atenção exclusiva do espectador de maneira cômoda e sem ambiguidades (AUMONT, 2008).

O encenador e teórico Bertolt Brecht desenvolveu alguns estudos e experimentos sobre as equivalências teatrais na linguagem cinematográfica. Para Brecht, efetivamente, o cinema soviético estabeleceu uma influência na liberdade cénica e impulsionou uma ruptura no modo linear em que a narrativa tradicional estava estabelecida. O interesse pelas possibilidades estéticas e políticas que poderiam ser desenvolvidas no cinema impulsionou Bertolt Brecht a colaborar com diversos trabalhos relacionados a arte cinematográfica. Um projeto marcante que Brecht participou e influenciou outros trabalhos posteriores foi o filme *Kuhle Wampe Oder: Wem Gehört die Welt?*, 1932 (Quem é o dono do mundo?) do realizador Slatan Dudow, no qual Brecht escreveu o argumento. O filme expressava abertamente aspetos políticos e ideológicos do partido comunista alemão e, mesmo com as fortes exigências da censura, manteve dentro da narrativa fílmica questões importantes como o desemprego, um facto importante naquele período, pois nos anos de 1929 a crise económica dos EUA afetou seriamente o governo alemão e deixou diversas famílias desempregadas. A realidade sombria vivida pela sociedade diante de uma crise económica

que afetou vários países foi exposta na narrativa do filme de maneira clara e verossímil, o que resultou em a vários caminhos interpretativos de cunho social, religioso, político e, principalmente, ideológico (RAMOS, 2006).

A influência de Brecht no cinema está fortemente ligada às práticas e tendências que estabelecem uma importante relação entre o palco e a plateia. O envolvimento que a narrativa proposta por Brecht proporciona é, efetivamente, tornar o espectador parte ativa na ação, ou seja, transcender a contemplação apenas e romper com a ilusão que aproxima o espectador ao personagem, o que resulta numa identificação superficial. Bertolt Brecht criou diversos recursos teatrais que se distanciava dos elementos utilizados comumente. O encenador trabalhava com a junção entre o tema político e o experimentalismo formal, um elemento atípico para a maioria dos artistas que, normalmente, optam pelo conteúdo e desconsideram a forma. Para Brecht, utilizar a ilusão era uma maneira ultrapassada de fazer teatro, ao contrário, sugere uma forma não-linear de fazer teatro e uma consciência crítica dos espectadores (ESSLIN, 2004). O teatro dialético ou épico de Brecht propõe uma ruptura com a narrativa clássica e estabelece uma influência imprescindível na forma de construção fílmica. Alguns realizadores utilizaram as estratégias reflexivas de Brecht, a exemplo de Jean-Luc Godard que era favorável a intertextualidade e a ruptura do cinema convencional e inseriu em seus trabalhos elementos anti-ilusionistas, além de fortes críticas sociais e à própria estética do cinema. Com essas dimensões desconstrutivas no cinema narrativo clássico Jean-Luc Godard, influenciado por Brecht, assim como outros realizadores produziram efeitos de estranhamento e contribuíram para novos caminhos de reflexividade (MILLER & STAM, 1999).

Evidentemente, alguns realizadores buscaram possibilidades inovadoras e caminhos pouco explorados, ou simplesmente, utilizaram referências de obras passadas. Portanto, na existência de estilos e formas já trabalhados no passado e que surgiram como um problema na época, a solução fica disponível para todos de maneira atemporal. Em suma, o processo formal ao ser aplicado numa obra passa a ter o estilo próprio do artista. Há semelhanças nos esquemas de criação dos filmes e, por isso, as ligações entre forma e estilo tornarão a arte disponível e proporcionarão uma ligação transcendente com as ideias estilísticas dos seus autores (XAVIER, 2018; BORDWELL, 2013).

2.2 O cinema de Paul Thomas Anderson

Para além das observações sobre a forma e o estilo do cinema é importante compreender o papel do realizador e sua atuação artística. Neste sentido, a teoria do autor contextualiza o papel do realizador como o principal responsável por todo o processo da construção filmica. Estudos sobre o cinema de autor foram desenvolvidos primordialmente em França nos anos 1950 e defendem que o realizador tem o total protagonismo na elaboração da obra. Além da complexidade do tema e da narrativa, da originalidade nas formas expressivas e do desempenho no enriquecimento cultural, o estilo único que o realizador insere nas suas obras também caracteriza o cinema autoral. Para alguns autores o filme está relacionado à personalidade do realizador e as reflexões sobre autoria permitem compreender a sua origem e essência criativa (BERTETTO, 2019; LIMA, 2012).

Embora o cinema de autor tenha ganhado maior atenção nas décadas de 1950 e 1960 com as constatações dos críticos franceses e americanos, o cinema contemporâneo ainda oscila a sua atenção entre grandes produções e filmes independentes. Existe uma recuperação no conceito do cinema de autor sobretudo quando se observa os festivais mais conceituais voltados para a descoberta de obras que foram idealizadas fora dos objetivos comerciais determinados pela Indústria. Podemos considerar que o conceito de cinema de autor trouxe mais liberdade criativa para os realizadores, uma vez que a busca por novos caminhos e o interesse pela autoexpressão resultou em grandes obras que marcaram a história da arte cinematográfica (ANDREW, 2002; PEIXOTO, 2009; BERTETTO, 2019).

Nos anos 1950 o cinema francês ficou marcado pelos novos caminhos que se deram com o surgimento do revolucionário movimento denominado *Nouvelle Vague*¹¹. A sua origem advém das iniciativas de realizações de filmes concebidos por jovens realizadores que, na sua maioria, eram críticos da revista *Cahiers du Cinéma*. Realizadores como François Truffaut, Éric Rohmer, Jean-Luc Godard, entre outros. A forma consistente de trabalho, as técnicas de produção e a exclusão do conjunto de ferramentas utilizadas nos antigos métodos, além das novas formas de escrita, impulsionaram um novo panorama de ideias e formas de fazer cinema. O realismo e os progressos estéticos assumiram a posição central das novas criações e debates sobre o desenvolvimento do cinema. E assim, a

¹¹ Movimento francês dos anos 1950 a 1960 que resultou da adoção de novas formas de produção na realização de longas-metragens de realizadores que eram críticos da revista *Cahiers du cinéma*.

valorização da autoria dos filmes ficou fortemente marcada e inspirou discussões à respeito do papel do realizador (CAPUCHO, 2008; BERTETTO, 2019).

O cinema da *Nouvelle Vague* proporcionou aos filmes narrativos todas as possibilidades revolucionárias que jovens realizadores poderiam oferecer. Muitas tentativas filmicas fugiam do convencional e da generalização. O movimento francês trouxe um cinema com tendência experimental que incorporou outras perspectivas para o universo cinematográfico. Com importantes consequências históricas, a *Nouvelle Vague* implementou mecanismos de produção voltados para os baixos custos com procedimentos simples. Os espectadores são iniciados na arte cinematográfica francesa a partir das obras de Truffaut, Godard, Jacques Rivette, entre outros autores. Também não se deve passar despercebido o contributo para as novas formas de representação, uma vez que as novas exigências declamativas se distanciavam das modalidades clássicas e se mostravam mais flexíveis para a improvisação. A *Nouvelle Vague* foi, de facto, uma revolução estética com criações únicas e enriquecedoras para o cinema francês e mundial (MARIE, 2010).

Os temas abordados e críticas contempladas na revista *Cahiers du Cinéma* foram fundamentais para designar a chamada *politique des auteurs*. Uma política que definiu o conceito de cinema do autor, onde se defendia a atribuição autoral de toda a construção filmica apenas ao realizador. Neste sentido o argumentista, por exemplo, fornecia apenas matéria-prima ao autor. Além disso, existia uma seletividade baseada em julgamentos de valores e nem todos os realizadores eram considerados autores. Efetivamente, a política de autores tem um sentido provocativo e paradoxal, pois recusa o carácter coletivo de qualquer processo de criação cinematográfica (MARIE, 2010).

Os editores da *Cahiers du Cinéma* tiveram um papel fundamental para as novas tendências estéticas e técnicas da *Nouvelle Vague*. Na verdade, formaram o grupo de autores que revolucionaram o cinema do período em questão. Inicialmente, afirmaram-se como críticos da revista e posteriormente alguns se tornaram importantes realizadores com uma nova concepção de cinema. Uma das características mais relevantes dos autores da *Nouvelle Vague*, aqueles ligados ao grupo da *Cahiers du Cinéma*, foi a revisitação no cinema do passado, além da função que exerciam como críticos, desenvolvida antes de se tornarem realizadores. Certamente, a junção entre a teoria e prática, provocou nos realizadores um olhar minucioso para os aspetos cinematográficos. Deste modo, cria-se

uma estrutura de preferências inspiradas sobretudo, pelas teorias propostas por André Bazin que também integrava os *Cahiers du Cinéma* (MARIE, 2010; BERTETTO, 2019).

A política dos autores se estruturou na compreensão da forma de construção, nos procedimentos e no uso dos meios técnicos-formais. O incentivo para o experimento tornou o ambiente cinematográfico vasto e bastante fértil e, sobretudo, provocou uma motivação para escapar dos aspetos obrigatórios da narrativa. Apesar das opiniões do público e do olhar rigoroso da crítica os jovens autores buscaram mudanças radicais e estratégicas para afirmar suas origens e pertenças no movimento *Nouvelle Vague*, e desta forma comprovar a originalidade estética que tanto defendiam. Os aspetos estilísticos ficaram marcados na filmografia de cada jovem realizador daquele período comprovando que o cinema tende a superar os velhos hábitos e regras para se modificar e seguir novos rumos (MARIE, 2010).

A originalidade no cinema assenta no desenvolvimento de um estilo próprio do realizador e na sua capacidade de se reinventar. Independentemente de narrativas que enfatizam a realidade ou até mesmo narrativas imaginativas voltadas para questões oníricas e do inconsciente. Muitos realizadores seguem o caminho dos filmes de géneros, enquanto outros seguem percursos a desenvolver trabalhos mais complexos e fora do território do cinema clássico. Primordialmente, os realizadores são motivados por suas experiências, questões complexas e ambivalentes, acontecimentos impactantes, factos dramáticos e diversos que marcam a história de uma sociedade. Entretanto, nos seus processos criativos, independente da fonte, suas inspirações também são oriundas das obras de outros realizadores. “Sejam quais forem os seus sonhos e as suas ideias, os cineastas raramente o fazem isoladamente. Eles observam o trabalho uns dos outros e aprendem a ligar o seu trabalho ao que já foi feito anteriormente” (COUSINS, 2004: 10).

É certo que muitos realizadores criam uma relação com o cinema do passado como fonte de inspiração. Neste contexto, ao observarmos o cinema do realizador Paul Thomas Anderson identificamos ideias estilísticas fortemente ligadas as mudanças geracionais ocorridas no cinema norte-americano dos anos 1970. Neste período surgem novos realizadores com um grande desejo reformista e de liberdade de expressão com trabalhos extremamente flexíveis e mais independentes. Aparentemente, nota-se uma presença mais vincada dos realizadores Robert Altman e Martin Scorsese nas obras de Anderson, especificamente pelo estilo e formas narrativas. São referências de histórias descentradas

com percursos múltiplos e repletas de incidentes, cujos os temas são estruturados em personagens casualmente ligados e com relações complexas sustentadas pela frustração e uma insuperável solidão (BERTETTO, 2019; TOLES, 2016).

O realizador Paul Thomas Anderson nasceu em 1970 em Studio City, uma área suburbana ao norte de Los Angeles, no leste de San Fernando Valley. Viveu com sua família bastante numerosa composta por seus pais Ernie e Edwina Anderson, três irmãs e mais quatro meias-irmãs. Seu pai trabalhava num programa televisivo noturno em Cleveland o que contribuiu para o contacto de Anderson, desde muito cedo, no mundo dos shows e celebridades da época. Desde muito jovem começou a realizar gravações de filmes no aparelho de vídeo cassete (V.C.R) que pertencia ao seu pai. Com o objetivo de seguir carreira como realizador matriculou-se na Academia de Cinema de New York (*New York Film Academy*). Entretanto, teve uma passagem rápida nos estudos, pois acreditava que o visionamento de bons filmes era suficiente para lhe trazer o conhecimento necessário. Em seguida, realizou seu primeiro curta-metragem *Cigarettes & Coffee* (1993), bastante significativo para sua carreira, porém nada rentável. Anderson também trabalhou como assistente de produção em programas e videoclipes até conseguir realizar seu primeiro longa-metragem *Hard Eight*, 1996 (Passado sangrento), este sim, com um resultado razoável e bem visto pela crítica o impulsionou e lhe abriu portas para o grande êxito *Boogie Nights*, 1997 (Jogos de prazer).¹²

Paul Thomas Anderson é um dos realizadores que protagonizam a vitalidade do cinema contemporâneo. Conhecido como um dos principais realizadores da geração dos “V.C.R” (*Video Cassette Recorder*) ou “*Video Store*” (locadoras de vídeo), decidiu que escreveria e realizaria filmes sobre as pessoas do seu convívio e do lugar em que nasceu. Os realizadores dessa geração não passaram por escolas de cinema. Eles acreditavam nas suas experiências oriundas dos conhecimentos adquiridos a partir do visionamento de filmes. No que diz respeito a filmografia de Anderson o interesse por filmes de alguns realizadores do passado lhe proporcionou uma excelente formação criativa e estilística. Anderson cimentou em seu trabalho muitas referências de realizadores reconhecidos como verdadeiros artistas do cinema. No entanto, carrega uma complexidade e um estilo único que advêm do seu próprio historial de vida (TOLES, 2016; MONTERO, 2011).

¹² Fonte: IMDB: https://www.imdb.com/name/nm0000759/bio?ref_=nm_ov_bio_sm

A afirmação que os anos vividos em “The Valley” contribuíram para a formação da sua personalidade artística está ligada ao facto de que alguns filmes de Anderson foram rodados em Valley. E por isso, o realizador fez do lugar em que nasceu, um cenário misterioso e digno de fábulas aplicados em suas obras. No cenário encontramos uma completa periferia social repleta de personagens excêntricos, imbuídos de um entusiasmo fervilhante e arrastados pelas crises existencialistas. Naturalmente, mas de forma ambiciosa, Paul Thomas Anderson imprimiu em sua filmografia um estilo próprio assumindo uma posição autónoma e aberta a experimentações. Seus personagens simbolizam as contradições da alma e o desejo de viver uma liberdade que perpassa por caminhos repletos de frustrações. Efetivamente, toda a sua construção filmica reflete uma manifestação artística de revelar uma inquietação à respeito de sentimentos enraizados na sua própria história. Seu estilo cinematográfico transmite uma extravagância específica e uma oposição às narrativas comuns do cinema americano. Ao mesmo tempo em que expõe o lado sonhador dos seus personagens que nos direciona para as perspectivas e o comportamento fantasioso comumente estereotipados nos americanos (TOLES, 2016).

Paul Thomas Anderson tem como características na sua forma filmica planos longos e sequências acompanhadas de sons, maioritariamente com músicas de sentido profundo e envolvente (muitas vezes a música substitui os textos dos personagens). O uso da iluminação para criar um ambiente enigmático e cenas filmadas de forma quase interrompida também caracterizam o trabalho de Anderson. Entretanto, o que mais distingue o seu trabalho é primordialmente o guião. O argumento é elaborado pelo próprio realizador, o que inclusive, lhe proporcionou algumas nomeações em importantes festivais. É completamente construído a partir de situações complexas que se esquivam da tradicional lógica narrativa e se mantêm sustentado por um teor religioso e moralista incomum. Efetivamente, o realizador desenvolveu uma carreira promissora e bastante coerente no cinema americano com sua abundante inteligência no estilo narrativo e estético. Suas ideias estilísticas conceberam alguns dos filmes mais ambiciosos e surpreendentes das últimas décadas. As inserções de elementos e complexidade formal, além da densidade temática aplicados em seus filmes proporcionou à sua carreira um destaque significativo (MONTERO, 2011).

Para o autor George Toles (2016), no trabalho de Paul Thomas Anderson existem grandes conflitos internos do próprio realizador explorados de forma subliminar nos seus

filmes. Há sempre algo por resolver nas relações pai e filho dentro das suas narrativas e até mesmo a ausência de algum familiar. A relação com sua mãe também parece ser interpretada de forma dramática através de alguns personagens ou sinais ocultos que aparecem em seus filmes. Toles enfatiza que nas diversas entrevistas concedidas por Anderson permaneceu um insistente incômodo e silêncio sobre sua relação familiar, principalmente com a sua mãe. Contudo, é notável a figura paternalista nos seus filmes e talvez a ausência do seu pai durante a sua infância seja o principal motivo. É provável uma exploração autobiográfica da relação conturbada entre o realizador e os seus familiares.

Há uma solidão intrínseca no cinema de Paul Thomas Anderson. Uma solidão que fora muitas vezes inseridas intencionalmente nas suas narrativas. O estado de profunda solidão parece ser algo característico no estilo cinematográfico do realizador. Seu trabalho intrigante e ambicioso transmitido através de personagens estagnados em conflitos internos e de todo o discurso fílmico sugere uma declaração de Anderson ao povo americano. Uma forma de lhes mostrar a sua visão sobre uma nação solitária. Uma sociedade movida pelo desejo de fama e sucesso que, certamente, estão disfarçados inconscientemente no sonho de liberdade. Anderson explora um mistério narrativo sobre os pais (reais e substitutos). Os personagens que protagonizam a maioria dos seus filmes carregam uma ausência e solidão insuperável que, na maioria das vezes, está relacionado ao passado vivenciado com um familiar. O realizador deixa transparecer em alguns dos seus filmes alguns fragmentos da relação vivida com a sua própria mãe. Enquanto que, em outros filmes aparecem figuras de homens incapacitados e quase marginalizados, aprisionados em conflitos mentais e pela insegurança. Provavelmente uma maneira sutil de reintegrar sua relação materna e as vezes paterna no seu quotidiano (TOLES, 2016; MONTERO, 2011).

É possível existir uma interpretação, mesmo que psicanalítica, sobre o facto de Anderson inserir de forma recorrente a relação conturbada pai e filho em seus filmes. O que a maioria dos autores e críticos afirmam ser uma relação de cunho autobiográfico. Entretanto, o mundo do entretenimento aparece comumente nos filmes de Anderson, seja em cenas em que aparece o aparelho de televisão ou cenas de casinos. Uma forma que o realizador encontrou para introduzir o argumento sobre a valorização da aparência e o que está por trás dela, além da busca pelo sucesso e também o fracasso que a acompanha. A maioria dos seus filmes vão crescendo e evoluindo com um ritmo emocional. São os

sentimentos e a emoção que encaminham a história. Desta forma, torna-se perceptível também o envolvimento emocional do próprio realizador (TOLES, 2016).

Anderson faz parte de um contexto de realizadores independentes dos anos 1990. Porém, possui uma forte ligação e referências mais importantes com artistas de gerações anteriores. Em algumas entrevistas e declarações sobre suas preferências cinematográficas é notório a sua relação com realizadores da *Nouvelle Vague* entre os anos 1950 e 1960, e mais tarde com a geração dos “*movie brats*”. Quando começou efetivamente sua carreira profissional como realizador havia alguns realizadores contemporâneos interessantes que ganharam notoriedade da crítica como Spike Jonze, Quentin Tarantino, M. Night Shyamalan, Todd Haynes, Wes Anderson, Alexander Payne, Todd Solondz, entre outros. Neste período, essa nova geração de realizadores que buscavam novos caminhos e possibilidades a serem exploradas precisavam encontrar uma forma extraordinária para superar a amplidão do sucesso de *Star Wars*, 1977 (Guerra das estrelas) de George Lucas. Assim, observamos o empenho e dedicação dessa geração para construir novas perspectivas técnicas e artísticas. No caso de Anderson, o realizador se destaca pela coerência formal e extrema complexidade na construção narrativa e estética (MONTERO, 2011).

No cinema de Paul Thomas Anderson fica evidente a utilização de mecanismos de produção e escolhas estilísticas que estão fortemente entrelaçadas nas tramas e no modelo narrativo que sensivelmente traz vestígios do cinema clássico. Certamente essa liberdade criativa está associada a boa relação que alguns realizadores independentes estabeleceram com a indústria cinematográfica. No caso de Anderson, o realizador conseguiu através da sua abordagem temática manter a produção de seus filmes conforme seus objetivos, não se submetendo à indústria, mas utilizando-a quando necessário. Outra explicação para o sucesso da carreira de Paul Thomas Anderson é o facto de o realizador escrever o próprio guião dos seus filmes. O valor estético das suas obras tem origem em grande parte na ligação íntima dos processos de escrever e rodar a cena. Escrever uma história e depois concretizá-la em imagens possui uma conotação criativa espetacular para um realizador, além de efetivar a sua autoria cinematográfica que é tão questionável nos dias atuais (MONTERO, 2011).

A escrita de Anderson deixa perceptível duas tendências que naturalmente estão presentes no trabalho autoral de alguns realizadores. A primeira consiste no desejo de escrever com uma estrutura clássica sem fugir do modelo formalista. A segunda tendência

é a forma dispersa de escrever, e assim evidenciar a destruturação narrativa. Nos filmes de Anderson as duas tendências aparecem de forma simultânea, o que esclarece a relação conturbada do autor com os personagens. A caracterização dos personagens, a escrita do guião e a direção dos atores em cena resultam na intensidade que o filme atinge e se revela para o público. O trabalho com atores conhecidos e de forma recorrente também é algo comum na carreira do realizador Paul Thomas Anderson. A escolha de um elenco mais popular está relacionada ao resultado comercial que se espera do filme. A seleção ocorre a partir do gosto cinéfilo do realizador e também para manter o orçamento relativamente baixo. Atores como Daniel Day-Lewis, Philip Seymour Hoffman e Philip Baker Hall possuem elevado prestígio no mundo cinematográfico, além da boa relação com Anderson, o que os tornam disponíveis para os projetos do realizador (MONTERO, 2011).

O trabalho do realizador Paul Thomas Anderson tem muito a ser explorado, pois a sua filmografia ainda está a ser construída. Entretanto, com seus conhecimentos fílmicos e experiências pessoais se arrisca e propõe caminhos inexplorados e de possibilidades expressivas. Anderson possui um olhar inteligente sobre as profundezas do ser humano e escreve discursos ríspidos e muito pouco convencionais, no qual se percebe uma preocupação latente com o povo americano. Ainda assim, Anderson se mostra um realizador de personalidade ambiciosa e de postura arbitrária. Essa postura pode ser uma arma defensiva para combater as imposições estabelecidas por Hollywood, ou até mesmo uma maneira de impingir suas ideias complexas e padrões arrebatadores. De facto, Anderson tem um lado austero e intrigante no seu trabalho que o mantém dentro das perspectivas incomuns, algo que no futuro pode ser positivo ou negativo para a sua carreira. Entretanto, vale a reflexão sobre as formas de expor a alma criativa? (THOMSON, 2014).

Contudo, através da sua filmografia, Anderson comprova uma identidade única com uma fusão entre o tradicional e o inovador. A sua formação cinematográfica está relacionada a suas preferências cinéfilas e, conseqüentemente, ligada à realizadores do passado. Apesar de declarar um gosto profundo pelo cinema de género e o cinema europeu as influências mais vincadas em seu trabalho está no cinema americano. Anderson insere algumas referências fílmicas em suas obras inspiradas declaradamente no cinema dos realizadores Robert Altman e Martin Scorsese. Essas referências cinéfilas contribuem para enriquecer significativamente o trabalho de Anderson. Embora, todos os seus trabalhos obtiveram sucesso justamente pela sua construção genuína (MONTERO, 2011).

2.3 A influência cinematográfica de Martin Scorsese e Robert Altman nas obras de Paul Thomas Anderson

A influência cinematográfica está presente nas filmografias de muitos realizadores sejam de épocas anteriores ou nos dias atuais. Efetivamente, alguns realizadores declaram sua admiração por outros realizadores através de referências em seus filmes. Embora as influências artísticas possam estar conectadas ao ato criativo, a relação com as dimensões de experiências anteriores também possibilita a existência de uma visão inovadora e uma evolução mental. Sobretudo, permite chegar ao caminho da originalidade. Portanto, os realizadores aprenderam uns com os outros, expandiram e aprimoraram a partir das opções disponíveis, e assim desenvolveram habilidades que se tornaram a base dos seus filmes como forma de arte (KOESTLER, 1989; BORDWELL & THOMPSON, 2008).

Conforme já referido neste trabalho a análise da filmografia do realizador Paul Thomas Anderson assenta na compreensão da existência de uma linha de influência artística originária de algumas obras cinematográficas de décadas passadas ou até mesmo contemporâneas. Neste sentido, uma observação mais profunda das ideias estilísticas dos realizadores Robert Altman e Martin Scorsese possibilitará um entendimento mais esclarecedor sobre os elementos aplicados na estrutura fílmica dos trabalhos de Anderson. O facto de Anderson adquirir experiências assistindo filmes durante muitos anos na sua juventude não é um fator excludente da sua genuína e particular criatividade. Ao reunir um conjunto diversificado de referências, somados a sua personalidade estruturou uma filmografia coerente e única (MONTERO, 2011; BORDWELL & THOMPSON, 2008).

Na história do cinema, Robert Altman e Martin Scorsese são considerados grandes realizadores que contribuíram significativamente para o desenvolvimento cinematográfico. São realizadores com estilos próprios que modificaram as perspectivas artísticas do cinema desde o final dos anos 1960, mesmo diante das possibilidades tecnológicas da época. Um bom exemplo das suas convicções, tanto Robert Altman quanto Martin Scorsese, não apreciavam a substituição automática de diálogos (*Audio Dialog Replacement*) que é um processo de substituição dos diálogos originais por gravações em estúdio acusticamente controlado, a utilização se fazia necessária quando as gravações captadas em cena apresentavam ruídos ambientais indesejáveis. Altman e Scorsese, normalmente, utilizavam boa parte do diálogo original gravado no próprio *set* de filmagens. Evidentemente, alguns

realizadores carregam consigo uma forma e estilo único de fazer filmes, características fundamentais para o cinema enquanto arte, além da influência que permanece de forma continuada no cinema contemporâneo (BORDWELL & THOMPSON, 2008).

Os filmes do realizador Paul Thomas Anderson são considerados um reflexo dos conflitos existenciais vividos pela sociedade contemporânea fomentados por uma cultura focada no consumo e o excesso da midiatização (SPERB, 2013). Entretanto, existem mais alguns elementos que caracterizam o cinema de Anderson e o aproxima dos realizadores Robert Altman e Martin Scorsese. A ambientação dos anos 1970 está presente na maioria dos filmes de Anderson, certamente, um exemplo sutil da sua admiração e ligação com o cinema da época. A estrutura da trama com um elenco numeroso e a conexão entre os personagens faz lembrar o estilo de Altman. Assim como a utilização de longos planos-sequências, os movimentos da câmara e principalmente a fotografia, remete ao estilo de Scorsese. No entanto, o cinema de Paul Thomas Anderson está estruturado no seu próprio universo com seus próprios traços estilísticos (MONTERO, 2011).

No universo filmográfico de Anderson o estilo do realizador Robert Altman é uma das principais referências apontadas pelos autores e críticos de cinema. A similaridade consiste maioritariamente nas múltiplas inserções dos personagens e das conexões entre as histórias estruturadas nos filmes. As estratégias narrativas também são ferramentas que ambos utilizam de forma concisa e dinâmica, de modo a possibilitar um fluxo de história mais disponível ao improvisado. Robert Altman tem como base na maioria dos seus filmes noções de variações de espetáculo e representação. Também deixa perceptível a repetição de personagens, especificamente, na performance narrativa. A busca pelo sucesso vivida pelo indivíduo americano é um tema que aparece em algumas obras de Altman, característica também trabalhada no cinema de Anderson. Ambos exploram as questões das aparências, personagens ilustrativos e metáforas dentro da trama (MONTERO, 2011).

Para uma compreensão mais aprofundada sobre o trabalho cinematográfico de um realizador é necessário conhecer suas origens e algumas questões da vida pessoal. Uma vez que muitos realizadores referenciam alguns factos vivenciados na sua particularidade, e curiosamente adquirem significados importantes para a sua filmografia. Contudo, o historial do realizador é de fundamental importância para a análise fílmica. É comum encontrarmos semelhanças nas histórias de personagens com alguns acontecimentos da própria história do realizador. E principalmente, influências religiosas, culturais, políticas,

das relações familiares e do ambiente em que nasceu e viveu. Estas considerações nos encaminham para a observação de uma breve biografia dos realizadores que refletiram uma considerável influência no cinema do realizador Paul Thomas Anderson.

2.3.1 O cinema de Robert Altman

O realizador norte-americano Robert Altman nasceu em 1925 numa família importante da cidade de Kansas City no estado de Missouri. Estudou em escolas católicas e aos 20 anos alistou-se no exército militar das Forças Armadas dos EUA onde tornou-se piloto. Logo após sua dispensa do exército, Altman casou-se e juntamente com sua esposa mudou-se para Los Angeles. Seu primeiro contacto com o mundo cinematográfico desencadeou uma paixão avassaladora pela arte. Consequentemente, tentou carreira como ator, compositor e escreveu alguns guiões, porém não obteve muito sucesso. Em seguida aventurou-se na direção de anúncios publicitários, mas com passagem rápida. Robert Altman começou de facto sua carreira em 1950 quando foi contratado pela produtora de filmes Calvin Company para escrever e editar filmes, e mais tarde trabalhar com realização. Foi na realização de alguns documentários e pequenos filmes institucionais que Altman adquiriu um grande conhecimento cinematográfico. Após a sua permanência na Calvin Co., começou a trabalhar em Hollywood com a produção e direção de vários programas de televisão. Passou por várias experiências até chegar ao seu primeiro grande sucesso *M.A.S.H.* (1970), um filme impactante em formato de crônica sobre as dificuldades de um grupo de médicos militares em meio à guerra da Coreia. Com uma extensa filmografia e uma extraordinária carreira, Altman realizou seu último filme *A Prairie Home Companion*, 2006 (Bastidores da rádio) para o qual, por questões de saúde que o impediam de dedicar-se totalmente à produção, convidou o realizador Paul Thomas Anderson para acompanhá-lo nas filmagens e assumir a co-realização. Cinco meses após o término das filmagens Robert Altman faleceu¹³.

Robert Altman deixou de ser católico ainda jovem e atravessou sua juventude com um certo comportamento rebelde. Tinha duas irmãs e era o filho mais velho de uma família rica. A forma como lidava com sua vida financeira e emocional sugere a influência do seu pai que frequentava lugares abundantes em jogos e bebidas. O facto de Altman ter servido

¹³ Fonte: https://www.imdb.com/name/nm0000265/bio?ref_=nm_q1_1

como piloto nos últimos dias da Segunda Guerra Mundial, possivelmente trouxe algumas inspirações para seus filmes. O realizador Robert Altman tinha como principal lazer o visionamento de filmes. *Brief Encounter*, 1945 (Breve encontro) de David Lean e *Ladri di Biciclette*, 1948 (Ladrões de bicicletas) de Vittorio de Sica, eram os seus favoritos e lhe despertaram o interesse em cinema. Altman era um realizador considerado excêntrico e de difícil convivência. Porém com um ar divertido sempre gostou de piadas nas narrativas e na instância visual. O filme *M.A.S.H.* (1970) estabeleceu o realizador como um autor, uma vez que Altman explorou todas as características do cinema autoral. Muitos aspetos como a atuação homogênea, improvisação, a narrativa suave e fora do formato tradicional, além da trilha sonora de múltiplas camadas e com diálogos sobrepostos ofereceram ao filme algo enérgico e incomum. Com uma bilheteira de extremo sucesso recebeu cinco nomeações para o Oscar incluindo melhor filme e melhor diretor. Efetivamente, o triunfo de Altman não foi surpresa, pois já havia experimentado e refinado suas abordagens criativas desde os programas de televisão. A partir dos filmes que vieram a seguir Robert Altman tornou-se o supra-sumo dos realizadores da Nova Hollywood (BISKIND, 2009; NIEMI, 2016).

Dos aspetos que caracterizaram o estilo de Altman, certamente, a influência dos documentários, o estilo de rua e a utilização da técnica de zoom foram os principais. O tom âmbar trouxe uma qualidade estética particular aos seus filmes como uma forma criativa e artística de pintar uma tela. Todos esses aspetos tornaram a chave do estilo irreverente e único do realizador. Efetivamente, encontramos em seu trabalho uma confluência original dos gêneros de ficção e documentário que proporcionaram aos filmes uma força vital sem precedentes. Altman sempre trabalhou com baixos orçamentos e como sua experiência advinha, primordialmente, da realização de filmes industriais e da televisão preferia filmar de forma rápida e objetiva. Costumava fazer apenas uma ou duas tomadas, pois acreditava que o excesso poderia prejudicar o desempenho do elenco e da equipa (BISKIND, 2009).

O primeiro filme realizado por Robert Altman foi o designado *The Delinquents*, 1954 (Os delinquentes). O longa-metragem conta a história de um romance proibido entre dois jovens apaixonados com consequências complicadas, pois o envolvimento num grupo de jovens errados e inconstantes passa a ser uma situação problemática para o jovem casal. O drama foi escrito pelo realizador e a base narrativa foi a complexidade e inquietações manifestadas na adolescência. O filme que foi ambientado em Kansas City teve resultados lucrativos e o retorno de Robert Altman a Hollywood. Podemos afirmar

que o estilo cinematográfico de Altman permeia pelas características de filmes naturalistas, pois na grande maioria, são abertas a interpretações plausíveis do caos e dos problemas da realidade social. Um bom exemplo realizado por Altman e com essas características é o filme *McCabe & Mrs. Miller*, 1971 (A noite fez-se para amar), no qual o realizador estabeleceu um revisionismo no género e trabalhou fora dos padrões instituídos por Hollywood. O personagem principal nada tem de heroico, mas colabora para a composição da ambientação do período da colonização americana e, principalmente, com a sua opacidade contribui para compreendermos que estamos diante de lacunas não preenchidas de uma obra complexa e completamente fora do convencional (ZUCKOFF, 2010).

Com a ascensão da sua carreira, o realizador Robert Altman, aprimorou suas técnicas e também reconheceu a sua preferência em explorar temáticas sobre o carácter humano e os relacionamentos, em vez de roteiros lineares, comuns e orientados. Altman era defensor do improvisado e acreditava que na construção de um bom enredo era necessário a confiança permanente na criatividade de seus atores. No seu aclamado filme *Nashville* (1975) encontramos uma sátira sobre a política americana de direita e o ambiente da indústria musical country e gospel folclorizadas na cidade de Nashville. Embora contra a vontade do realizador o género que define o filme é basicamente o musical. Entretanto, para sobressair do comum e criar uma atmosfera criativa, além da redução dos custos financeiros, Altman decidiu que os atores escreveriam e interpretariam suas próprias canções. Ao apresentar de forma introdutória um panorama temático sobre comercialismo, políticas e cultura pop, o filme oferece uma série de histórias convergentes e dramáticas que expõe como esse panorama interfere na vida de celebridades, aspirantes a celebridades e cidadãos comuns (NIEMI, 2016).

Instintivamente nos anos 90 o filme *Short Cuts*, 1993 (Os americanos) aproximou Altman dos seus filmes da década de 70. Num conjunto de comédias e tragédias passadas em Los Angeles e dentro de um estilo ácido, o filme relata a vida melancólica de vários americanos, construído a partir de um enredo complexo e estruturado dentro da narrativa de oito contos do escritor Raymond Carver. Após conhecer as histórias ficcionais de Carver, Altman reconheceu imediatamente o potencial para adaptação cinematográfica que existia naquelas histórias. O trabalho realista, reflexivo e evocativo de Carver, além do existencialismo no funcionamento do acaso, motivou e influenciou o realizador Robert Altman a criar uma obra cinematográfica incomum. Efetivamente, o filme tornou-se um

mosaico de histórias que se conectam através das casualidades e aleatoriedades da vida, o que resultou em ótimas críticas e elogios ao realizador por manter sua fidelidade à visão existencialista de Carver (NIEMI, 2016; ZUCKOFF, 2010).

No decorrer das filmagens do filme *A Prairie Home Companion*, 2006 (Bastidores da rádio), Altman lutava contra um cancro, portanto, estava ciente do curto tempo que teria para finalizar o seu legado. Grande parte da sua filmografia ganhou maior significado após a sua morte. Robert Altman tornou-se um exemplo como realizador a partir da desconstrução e revisão de alguns dos géneros fílmicos da época. Sua carreira ficou marcada pela irreverência ao explorar tramas em conjunto, onde os personagens se conectam uns aos outros e, principalmente, representam vidas em constantes dilemas e complexidades existenciais. Altman defendia que a realização era como construir castelos de areia de forma descontraída com os seus amigos. Altman era um realizador crente das possibilidades no mundo cinematográfico e acreditava que fazer filmes era uma experiência transitória e, por isso, explorou tantos projetos. Por fim, cultivava esperanças da permanência de seus filmes na mente dos espectadores e que fossem sempre lembrados nas referências sobre o existencialismo humano (ARMSTRONG, 2011).

2.3.2 O cinema de Martin Scorsese

Sabendo da importância que a história dos realizadores possui nas suas respectivas filmografias, conforme já mencionado neste capítulo, é imprescindível evocarmos também uma passagem no historial do realizador Martin Scorsese, o qual tem um papel preponderante neste estudo por sua notória influência na filmografia do realizador Paul Thomas Anderson. De uma família de classe média originária de Palermo na Itália, o realizador nasceu em 1942 em Queens localizado em Nova York. Seus pais mudaram-se para Manhattan e Martin Scorsese cresceu no bairro de Little Italy. Aos vinte e dois anos graduou-se em comunicação cinematográfica e em seguida concluiu o mestrado na mesma área, na Academia de Cinema da Universidade de Nova York. Desde o período em que frequentava a Faculdade já realizava alguns curtas-metragens. Seu primeiro longa-metragem foi *I Call First*, 1967 (Quem bate a minha porta?), uma trama desenvolvida no ambiente de drogas, sexo e brigas. Situações típicas vivenciadas nos seus próximos filmes e que marcou o estilo do realizador. A carreira de Martin Scorsese ganhou novos olhares

da crítica especializada e do público a partir do filme *Mean Streets*, 1973 (Os cavaleiros do asfalto), no qual proporcionou a aproximação do ator Robert De Niro e tornou-se uma presença recorrente nas suas obras. Após alguns filmes de sucesso, *Raging Bull*, 1980 (Touro enraivecido) ficou marcado como um dos melhores filmes da década e, conseqüentemente recebeu oito nomeações ao Oscar e foi considerado uma obra-prima do cinema moderno. Entretanto, o filme que lhe garantiu o Oscar de melhor realização foi *The Departed*, 2006 (Entre inimigos). Durante a década de 70 Scorsese se firmou como um dos grandes realizadores americanos, estatuto que permanece até os dias atuais. Martin Scorsese também realizou um dos filmes mais polêmicos dos anos 80, *The Last Temptation of Christ*, 1988 (A última tentação de Cristo), uma proposta diferente dos gêneros já trabalhados até então¹⁴.

O filme *Raging Bull*, 1980 (Touro enraivecido) esclarece muito sobre a ambição e o desejo artístico que o realizador desempenha nos seus trabalhos. É facto que muito das suas experiências adquiridas através do visionamento de inúmeros filmes e dos seus gostos e sentidos cinéfilos também estão inseridos nos contextos da sua filmografia que inspiram uma certa ambigüidade. Em algumas das suas obras o realizador aponta para várias direções, certamente, com o objetivo de encontrar um tema que vai além das expectativas do público e até mesmo dos seus pressupostos. Os filmes *The Last Temptation of Christ*, 1988 (A última tentação de Cristo) e *After Hours*, 1985 (Nova Iorque fora de horas) são exemplos nítidos dessa obstinação em caminhar para um universo obediente e organizado que contrapõe ao género que solidificou sua promissora carreira. Todavia, encontramos em *Taxi Driver* (1976) um movimento crescente e cadenciado na composição e edição em que as cenas de assassinatos ganham um sentido magistral (THOMSON, 2014).

Embora tenha recebido um Oscar por *The Departed*, 2006 (Entre inimigos), e isso talvez por se tratar de um filme menos pessoal, podemos considerar que em sua filmografia há uma obra bastante audaciosa e subversiva que efetivamente merece reconhecimento, *The Wolf of Wall Street*, 2013 (O lobo de Wall Street) é sem dúvidas um dos seus mais notáveis filmes (THOMSON, 2014). Mesmo com um título já apresentado no passado, *The Wolf of Wall Street*, 2013 (O lobo de Wall Street) de Scorsese respira um ar renovado e ainda conta com a presença marcante do ator Leonardo DiCaprio. O filme é apresentado no

¹⁴ Fonte: https://www.imdb.com/name/nm0000217/bio?ref_=nm_ql_1

mesmo estilo turbilhão, episódico e narrativo de *Goodfellas*, 1990 (Tudo bons rapazes) e *Casino* (1995), mas sem as complexidades morais de ambos (SAN JUAN, 2020).

Uma entrada certamente improvável na filmografia de Martin Scorsese foi o filme *Hugo*, 2011 (A invenção de Hugo). Uma adaptação do livro *The Invention of Hugo Cabret* do escritor Brian Selznick, no qual conta a história de um órfão que vive sozinho numa estação ferroviária francesa. A narrativa permeia na existência de um homem mecânico que representa o último vínculo entre Hugo e seu pai. Algumas aventuras levam Hugo a descobrir Georges Méliès um antigo realizador de cinema na vida real esquecido pelo público. O filme aborda temas sobre a perda, família e principalmente sobre legados. Uma abordagem completamente atípica para o realizador que sempre alimentou um certo interesse por projetos incomuns. Realizar um filme direcionado para toda a família, com uma história fantástica e com tecnologia 3D parece realmente algo fora do contexto estabelecido na carreira de Martin Scorsese (SAN JUAN, 2020).

Conforme a teoria do cinema autoral, a solidez e vivacidade de um filme vem do impulso criativo do realizador, que por sua vez é o principal pilar da construção filmica. Neste contexto, ao observarmos a geração de realizadores em que Martin Scorsese estava inserido no início da sua carreira identificamos um aspeto muito importante que contribuiu para a sua extraordinária filmografia. Efetivamente, a intensa liberdade criativa e as condições em que a indústria se encontrava naquela época foram pontos significativos de ruturas e decisões imprescindíveis para a maioria dos realizadores que fizeram sucesso naquele período. Desta forma, as possibilidades técnicas e a ausência de limitação criativa têm influência expressiva na carreira do realizador. Todavia, ao observarmos a sua filmografia identificamos referências diretamente relacionadas às suas experiências. Alguns temas são mais relacionados à sua própria vida pessoal como a cultura italiana, a religião católica, a cidade de Nova York e até mesmo o ambiente italo-americano em que seus pais cresceram. A violência de rua, a máfia e o mundo dos gângsters também são temas recorrentes em seus trabalhos. Certamente inspirados pelas experiências vivenciadas por seus familiares no período em que se estabeleceram na América. A raiz italiana de seus avós paternos e maternos, que imigraram para viver nos Estados Unidos, foi estabelecida especificamente em Lower Manhattan no distrito de Mulberry. Logo, a região se transformou numa pequena Itália com todos os traços e mentalidade que existiam na cultura dos imigrantes, além da fama que ganhou de centro do crime organizado. O destino

de Martin Scorsese foi determinado ali, quando seus avós se conheceram e concretizaram a união das duas famílias. Mais tarde seus pais mudaram para o subúrbio do bairro Corona Queens na cidade de Nova York, na tentativa de criar os filhos longe da violência e das condições opressoras em que cresceram (LOBRUTTO, 2008).

Martin Scorsese viveu em Corona num ambiente familiar e com uma vizinhança tranquila que contribuiu para uns anos de sossego. Desde criança o quintal da casa em que vivia transformava-se em cenário para suas criações imaginativas influenciadas pelos programas de televisão e filmes que assistia na época. No início queria ser pintor e esboçava suas ideias de forma a expressar seus sentimentos e percepções dos filmes e livros que visitou. Aos oito anos já tinha grande interesse pelo mundo das artes e criava histórias em formato de banda desenhada. Outro aspeto importante na vida de Scorsese foi a religião, na qual sua família era católica como a maioria das famílias italianas e os filhos eram educados em escolas da mesma religião. Embora os costumes dos italo-americanos não alimentavam uma devoção exagerada pela religião frequentavam a igreja assiduamente como forma de respeito e incentivo moral, além de classificar a igreja como uma força social, empresarial e política. Scorsese se interessou pelo sacerdócio, porém após ler o livro *The Film Till Now* do autor Paul Rhotia mudou completamente sua devoção religiosa para o mundo artístico do cinema. Em 1960 entrou para a Faculdade de cinema e teve a oportunidade de estudar com o professor Haig Monoogian que exerceu grande influência na sua carreira (LOBRUTTO, 2008; BISKIND, 2009).

Para Haig Monoogian o realizador deve ser um artista com algo a apresentar ao mundo e incentivava o guião original para expor o íntimo da alma. Sobretudo, defendia que as técnicas filmicas eram inúteis na ausência de uma visão pessoal do realizador. Com essa filosofia o professor Monoogian orientou e moldou o estilo de Martin Scorsese. Uns dos seus primeiros curtas-metragens *The Big Save* (1967) foi uma nítida mensagem sobre seu estado emocional, embora os créditos finais fazem uma menção à guerra do Vietname. Conforme aprendeu na escola, Martin Scorsese sabia que os elementos do seu quotidiano poderiam se transformar em uma narrativa de filme e expressar seus sentimentos seria uma boa forma de começar sua carreira. Numa manhã comum, o simples ato de fazer a barba, desencadeou em Scorsese uma aversão a si mesmo e uma profunda irritação. Surge então, a ideia de realizar um curta-metragem, onde na trama se reproduzia uma tarefa fácil que se tornaria uma expressão física de emoções violentas. Certamente, os conflitos religiosos e

existenciais que o atormentavam na época foram representados através de uma espécie de ritual sobre a vingança, redenção e purificação por sangue (LOBRUTTO, 2008).

Passados os anos de estudante surge o momento de ingressar definitivamente na carreira como realizador cinematográfico. Scorsese estava carregado de conhecimentos e mais parecia uma enciclopédia de cinema itinerante. Participava de vários festivais de arte e cinema, pois ambicionava conquistar seu primeiro contrato como realizador. Entretanto, antes de trabalhar no seu primeiro sucesso, Martin Scorsese trabalhou como montador e depois com a realização de filmes de baixo orçamento. Contudo, as obras designadas *Mean Streets*, 1973 (Os cavaleiros do asfalto) e *Taxi Driver* (1976) foram responsáveis pelo reconhecimento e admiração da crítica, assim como o próprio meio cinematográfico considerou Scorsese um dos melhores realizadores dos anos 1970. Atualmente, Scorsese mantém o seu lugar na lista de realizadores mais notáveis do século (BISKIND, 2009).

Mesmo que o realizador Martin Scorsese não tivesse realizado outros filmes depois de *Taxi Driver* (1976), ainda seria considerado um dos realizadores mais importantes da história cinematográfica. O filme foi idealizado pelo argumentista Paul Schrader que ao somar as técnicas fílmicas de Scorsese e a considerável representação do ator Robert De Niro construiu a maior trama sobre alienação social e violência jamais vista no cinema. A narrativa é estruturada num veterano de guerra que trabalha como motorista de táxi e, entretanto, convive com seus dilemas e desejos obscuros. O filme conduz o espectador a um universo repleto de complexidade e paranoias com uma trilha sonora a harmonizar as circunstâncias. As questões emocionais que envolviam o personagem são apresentadas em forma de uma visão desprezível que ele alimentava sobre a cidade e os que a habitava. No entanto, o filme trata sobre o isolamento social e como o psicológico pode ser destruído quando se está alienado da sociedade (SAN JUAN, 2020).

Após alguns projetos fora da temática que marcou a sua carreira como realizador, Scorsese dedicou-se em 2019 a um novo projeto que levou o espectador numa viagem ao passado. Uma verdadeira amálgama do velho e novo Scorsese empenhado em reconstruir um género que sempre o representou. O filme *The Irishman*, 2019 (O irlandês) baseado no livro *I Heard You Paint Houses* uma biografia do assassino Frank Sheeran, revela uma eletrizante história através do olhar de um gangster. Com o auxílio da tecnologia digital, o realizador conseguiu ambientar as passagens das décadas e até mesmo o envelhecimento dos personagens. Facto que, efetivamente, descreve o espírito inovador de Martin Scorsese

que, mesmo pertencente a velha escola cinematográfica, se beneficiou dos efeitos digitais contemporâneos. Em suma, o filme *The Irishman*, 2019 (O irlandês) assenta unicamente na perspectiva de alguém com setenta anos a olhar para trás, uma questão que pode traduzir perfeitamente a realidade do próprio realizador (SAN JUAN, 2020).

O estilo do realizador Martin Scorsese é bastante notável, pois a violência urbana e o mundo da máfia servem como pano de fundo para as suas tramas. É compreensível a utilização desse tema, uma vez que a violência representa uma catarse para o realizador. Efetivamente, o filme de gângster revela muito sobre o seu passado vivido na Little Italy. Segundo os autores Lobrutto e Peter Biskind, muitos críticos afirmaram que, apesar do extremo realismo urbano que remetia muito para o estilo dos realizadores John Cassavetes e Jean-Luc Godard, os filmes de Scorsese tinham um lado católico e uma intensidade alucinógena que revelava um expressionismo próprio do estilo encontrado nas obras do realizador Orson Welles. Uma das principais características do seu trabalho é a utilização da música de forma diegética e a sua participação ativa na pós-produção, especificamente, na montagem. Certamente, são características que traduzem a forma concreta como trabalha ao utilizar técnicas de filmagem, montagem, fotografia, música e estrutura narrativa com coerência e originalidade (LOBRUTTO, 2008; BISKIND, 2009).

Os estilos cinematográficos dos realizadores Robert Altman e Martin Scorsese são exemplos de como um realizador de cinema autoral expõe com profundidade as suas convicções. Externalizar suas experiências e sentimentos, assim como transformar uma arte através do realismo humano ou qualquer outra inspiração, será sempre o ponto de partida para as ideias estilísticas de um realizador honesto e coerente. Em suma, Altman e Scorsese utilizam formas dinâmicas e criativas nos seus filmes que fazem o espectador sentir e respirar profundamente a arte. Todos os variados aspetos apontados nos trabalhos de Altman e Scorsese, sem dúvidas adquirem um grande significado quando lançamos um olhar mais cuidadoso e específico para a filmografia do realizador Paul Thomas Anderson. Efetivamente, existem algumas referências inseridas em seus filmes. Facto que sugere uma análise e compreensão sobre a preponderância da originalidade, das formas e estilos filmicos utilizados no cinema contemporâneo, em particular, no cinema do principal realizador referido neste estudo.

CAPÍTULO III – Metodologia

“Uma investigação será sempre um processo de descoberta, uma aventura intelectual realizada num contexto específico e imprevisível...”

Quivy. R, *et al*¹⁵.

3.1 Os caminhos da investigação

A construção do trabalho de investigação além de examinar criticamente uma grande parte da literatura existente dos trabalhos publicados sobre o tema, busca relacionar e expor os diversos pontos de vista, e desta forma oferecer uma panorâmica informativa e útil para a comunidade académica e demais interessados. Contudo, para atender às expectativas da investigação a pesquisa consiste em conservar a abordagem teórica a partir da revisão literária e criar um modelo de análise baseado na verificação da pergunta de partida e questões pertinentes ao estudo (ECO, 2015). Considerar a realidade social é um ponto imprescindível para a investigação em Ciências Sociais, assim como eleger temáticas com diferentes aspetos que permeiam o quotidiano de uma sociedade. Independentemente do âmbito e os procedimentos utilizados pelo investigador a pesquisa deve reunir um conjunto de técnicas aplicadas com o máximo de coerência. E sobretudo, o método do trabalho deve elucidar a realidade e cumprir com os procedimentos ao pormenor para que se tenha um resultado construído de forma eficaz (QUIVY *et al*, 2019).

O cinema como forma de comunicação mais complexa tornou-se um elemento imprescindível para os estudos em comunicação social, uma vez que a linguagem fílmica ganha maior notoriedade no campo social e no âmbito da semiótica. Neste contexto, o interesse da investigação sobre a influência cinematográfica e a sua dimensão corresponde à necessidade de aprofundar os estudos do audiovisual sob uma ótica sociológica e científica. O presente estudo pretende buscar uma maior compreensão do cinema como arte, além de ampliar as perspetivas cinematográficas dos realizadores em questão. A partir da revisão bibliográfica e análise fílmica o estudo pretende analisar e compreender a relação da influência cinematográfica com a autoria de algumas obras fílmicas.

¹⁵ Quivy, R. *et al.* (2019: 37). Manual de Investigação em Ciências Sociais. Editora Gradiva.

3.2 Objeto e problemática em estudo

As referências que se encontram em algumas obras cinematográficas são elementos questionáveis, considerando que a originalidade do cinema se encontra numa linha tênue entre as referências, inovações e possibilidades tecnológicas existentes no cinema de cada época. Efetivamente, alguns realizadores inserem declaradamente ideias estilísticas de filmes anteriores como uma forma de demonstrar admiração aos seus antecessores. No entanto, a originalidade do filme depende primordialmente da forma genuína em que foi concebido. Tendo em conta que existem linhas de influências passadas de artistas para outros artistas, e que algumas técnicas foram desenvolvidas para melhorar esquemas e trabalhos artísticos de forma atemporal, é comum identificarmos similaridades nas artes associados à períodos e estilos. No cinema há muito do estilo coletivo, como por exemplo, movimentos como o expressionismo, *Nouvelle Vague*, surrealismo, entre outros. Esses movimentos marcaram décadas e tiveram grande influência para muitos realizadores.

A utilização de material já existente, ou seja, as ideias que identificamos nos filmes que advêm de outros autores podem ser consideradas como uma referência ou reprodução. Porém, a reflexão sobre as diferenças entre referenciar e reproduzir se faz necessária, uma vez que o cinema é uma arte de extensa diversificação de estilos e variados elementos aplicáveis na sua construção. Algumas circunstâncias, no entanto, indicam que estudar sobre a influência cinematográfica seja o ponto de partida na identificação de elementos fundamentais para a autenticidade na criação artística e, principalmente, a prioridade que se emprega na originalidade de uma obra fílmica. É certo que os fatores que determinam a produção dos filmes estão completamente relacionados com as restrições de tempo e espaço, dinheiro e oportunidade, mas a essência do cinema como arte deve ser o foco principal da criatividade.

A partir do interesse em observar os aspetos criativos e estilísticos empregados na arte do cinema e, principalmente, na influência artística, o presente estudo tem como objeto de pesquisa a filmografia do realizador Paul Thomas Anderson que estabelece uma relação com o cinema do passado através de referências inseridas em suas obras. São referências baseadas em ideais estilísticas fortemente ligadas aos realizadores Robert Altman e Martin Scorsese. No que diz respeito aos realizadores escolhidos para a investigação, são artistas que carregam em seus históricos grandes exemplares de filmes idealizados e construídos a

partir de suas experiências e algumas referências de seus antecessores. Como por exemplo, no filme *Boogie Nights*, 1997 (Jogos de prazer) de Anderson, onde se percebe claramente a influência de obras do realizador Martin Scorsese (figura 1, 2 e 3).

Dentro da filmografia completa do realizador Paul Thomas Anderson encontra-se o total de oito filmes realizados desde o ano de 1997 até seu último longa-metragem lançado em 2017. Entretanto, para a realização do estudo foi selecionada uma amostra de quatro filmes, que foram escolhidos a partir da relevância atribuída pela crítica especializada¹⁶, assim como as nomeações e premiações em festivais cinematográficos. E sobretudo, foram escolhidos pelos elementos técnicos e narrativos que caracterizaram o estilo do realizador:

Título filme (PT)	Título original	Ano	Gênero
Jogos de prazer	<i>Boogie Nights</i>	1997	Drama
Magnólia	<i>Magnolia</i>	1999	Drama
Haverá sangue	<i>There Will be Blood</i>	2007	Drama/thriller
Linha fantasma	<i>Phantom Thread</i>	2017	Drama/romance

3.3 Objetivo da pesquisa

As considerações sobre a influência cinematográfica estabelecem um forte nexo com os questionamentos relacionados à originalidade, aos padrões artísticos, à forma e ao estilo dos realizadores contemporâneos e dos seus antecessores. Ao ponderarmos sobre a evolução e preponderância que o cinema alcançou, a reflexão sobre a importância do cinema como forma de arte, as ideias estilísticas dos realizadores e a influência artística torna-se o objetivo principal deste estudo. Através do objeto de estudo e da metodologia de pesquisa serão definidas as questões centrais da investigação. Assim como a observação e análise dos filmes possibilitará a revisão minuciosa e um estudo mais amplo sobre algumas obras específicas dos realizadores em questão. Com o intuito de recolher dados concretos e pertinentes à pesquisa, a investigação procura compreender as inserções de referências presentes nas obras cinematográficas do realizador Paul Thomas Anderson, com origem nos trabalhos dos realizadores Martin Scorsese e Robert Altman.

¹⁶ https://www.metacritic.com/person/paul-thomas-anderson?filter-options=movies&sort_options=metascore&num_items=30

Ainda que o objetivo principal desta investigação esteja assente na reflexão do cinema como forma de arte e a influência cinematográfica, o estudo também possui na sua origem a componente revisionista. Através do estudo bibliográfico e empírico o trabalho visa contribuir para o conhecimento na área em estudo, especificamente da linguagem audiovisual, uma vez que a compreensão do tema que está em causa possibilitará uma visão mais ampla sobre as contribuições que os realizadores empregam na história do cinema. Apesar de ser uma pequena amostra dentro de um universo tão extenso quanto a categoria de realizadores existentes no mundo, os realizadores escolhidos tornam-se representativos pelo período de atuação, além dos estilos e técnicas abrangentes que estão presentes em seus respectivos trabalhos conforme referido no capítulo anterior.

3.4 Questões de investigação

No processo de investigação é fundamental que se estabeleça um ponto de vista geral para fundamentar a pesquisa e, a partir da pergunta de partida exprimir o que procura saber, elucidar e compreender melhor (QUIVY *et al*, 2019). Neste contexto, a influência cinematográfica e a compreensão do cinema como forma de arte foram a base principal para a elaboração dos questionamentos pertinentes ao estudo. O interesse em compreender a evolução do cinema a partir de ideias estilísticas de realizadores, essencialmente os que foram influenciados por outros realizadores, foi um elemento motivador para a elaboração da pesquisa. A fundamentação das questões de investigação foi estruturada dentro das bases teóricas e da observação do elemento principal deste estudo, a linha de influência artística, que na maioria das vezes, de forma subtil, se encontra presente na criação fílmica.

O estudo sobre a arte cinematográfica é um campo bastante vasto, portanto, foi necessário compreender quais questões relativamente aos estudos audiovisuais permitiria construir uma reflexão crítica, clara, pertinente e com respostas possíveis. Na medida em que o cinema contemporâneo passa por diversas evoluções tecnológicas, os recursos e as possibilidades criativas disponíveis aos realizadores influenciam no desenvolvimento e no resultado final das obras fílmicas. Entretanto, alguns realizadores atuais estabelecem um forte nexos com o cinema dos seus antecessores e utilizam seus exemplos como referências técnicas e estilísticas. Tais referências foram esteticamente significativas para a construção cinematográfica ao longo do tempo e continuam a constituir influências no cinema atual.

Considerando os objetivos e a problemática em estudo, as questões de investigação foram elaboradas através dos instrumentos metodológicos que permitirão a validação e compreensão dos questionamentos levantados neste trabalho. A primeira questão está relacionada às indagações sobre a originalidade e a influência artística. No segundo ponto, a formulação assenta no facto de muitas criações filmicas estarem voltadas apenas para as receitas das bilheterias, ou seja, o fator económico.

1. A partir do cinema do realizador Paul Thomas Anderson podemos afirmar que a originalidade no cinema contemporâneo tende a seguir uma linha de influência artística precedente dos seus antecessores?
2. É possível considerar que o cinema autoral, especificamente do realizador Paul Thomas Anderson, é um processo criativo que se abstém das reproduções e do sistema capitalista gerido pela indústria?

As questões de investigação foram elaboradas com o intuito de compreender os aspetos apontados na problemática em estudo, assim como tomar consciência sobre os temas confrontados no decorrer da revisão literária seguindo uma ótica não moralizante, ou seja, a partir de uma compreensão sociológica. A abordagem investigativa encaminha para a elaboração de um método estratégico que examinará de forma sólida, rigorosa e racional o objeto de estudo.

3.5 Estratégia metodológica

A estratégia mercadológica beneficia de técnicas e ferramentas que serão utilizadas para avaliar, observar e descrever o propósito da investigação. Para a realização do estudo, o método escolhido foi o qualitativo, uma vez que as técnicas de recolhimento de dados associadas ao método sejam as mais apropriadas para a investigação em causa. Com base na necessidade de encontrar respostas para os questionamentos levantados na problemática e no conjunto de informações obtidas desde a fase inicial do estudo, o método qualitativo será o mais viável por permitir resultados mais aprofundados e abrangentes.

O modelo de análise é compreendido por conceitos e questões supostas que em conjunto formam um quadro coerente dentro da componente analítica. A construção desse modelo consiste na estruturação e definição conceitual, assim como os seus componentes e indicadores. Por conseguinte, nas etapas da investigação, as ideias produzem hipóteses ou

questões que podem ser confrontadas com a observação. Efetivamente, a disposição do modelo de análise é orientar e organizar as observações para compreensão e continuidade das próximas etapas. As observações formam um conjunto de operações, na qual o modelo de análise submete-se aos dados e fatores observados. Nesta etapa é necessário a reunião e organização das informações recolhidas dentro do contexto metodológico escolhido. A observação é uma etapa indispensável na investigação, pois confere à investigação um princípio consonante da realidade (QUIVY *et al*, 2019).

A escolha do método qualitativo teve por objetivo o interesse de não apenas medir os dados obtidos e adquirir uma base estatística, mas, essencialmente, descrevê-los a partir de pontos de vista, ideologias e motivações. No método qualitativo as questões e hipóteses levantadas na investigação se apoiam na pesquisa de campo. Por este motivo é essencial encarar a análise qualitativa dentro de uma lógica exploratória. Neste sentido, a recolha de dados baseia-se na componente de descoberta e na estruturação esquematizada da teoria, pois o objetivo é a contribuição e fomentação para uma teoria inteligível situada num campo empírico. A abordagem qualitativa é relativamente aberta e versátil, e sobretudo, carrega uma flexibilidade no que diz respeito aos ajustes necessários que possam surgir no processo investigativo (ALBARELLO, 1997; BARDIN, 2010).

As questões formuladas na pesquisa qualitativa não são estruturadas pelas variáveis operacionais. Essas questões são elaboradas para investigar toda a complexidade de um contexto específico. Efetivamente, o método qualitativo preocupa-se em compreender o comportamento de indivíduos ou aspetos sociais que estão presentes no quotidiano a partir das circunstâncias apresentadas ou identificadas no próprio objeto de estudo. Embora, na pesquisa qualitativa também exista coleta de dados e colaboração do método quantitativo, há diferenças no que diz respeito à complexidade quando se estuda os aspetos sociais e comportamentais. A pesquisa qualitativa não deve ser obrigatoriamente absoluta no método, a depender do grau da investigação e da necessidade de complementar as informações, o método quantitativo pode auxiliar o estudo (BOGDAN & BIKLEN, 2007).

Em consequência do interesse em proporcionar uma perspectiva mais ideológica e comportamental aos resultados da pesquisa, além de corresponder a um estudo construído com inteligibilidade, será realizada uma análise fílmica como ponto principal de recolha de dados. A análise fílmica tem como objetivo a observação dos elementos constitutivos da narrativa apresentados nas obras cinematográficas do realizador Paul Thomas Anderson.

Para o processo analítico em questão se faz necessário a identificação do conjunto de elementos que serão empregados no método escolhido. Após examinar toda a literatura de forma coerente ao tema de investigação, o processo básico que precede à análise será, essencialmente, a identificação dos elementos, factos e acontecimentos, além dos aspetos pertinentes ao objeto e problemática em estudo (ALBARELLO, 1997).

A compreensão dos mecanismos que constituem a linguagem do audiovisual é de extrema importância para a realização da análise, pois permitirá a integração das formas de expressão e conseqüentemente nos aproximará do processo comunicativo empregado na produção cinematográfica. De forma prática, a compreensão dos elementos constitutivos encaminhará para a descodificação e melhor interpretação dos filmes. Ao descodificarmos as imagens que são reproduzidas no movimento contínuo do fotograma e as componentes sonoras descobrimos vestígios da realidade, que são próprios da linguagem audiovisual, especificamente no campo cinematográfico (CAPUCHO, 2008). Dentro da proposta de análise fílmica referida neste estudo serão analisados os elementos constitutivos básicos, nomeadamente, a imagem, o som e a montagem. Além dos elementos básicos já referidos, o método analítico terá como alicerce os seguintes aspetos:

- O ponto de vista do realizador, ou seja, a perspectiva ideológica aplicada nos filmes;
- O ponto de vista da câmara, neste caso, os espaços em que a câmara é posicionada intencionalmente;
- A capacidade de inovação narrativa (originalidade da proposta fílmica).

3.6 Modelo de avaliação

Conforme mencionado anteriormente a metodologia escolhida para ambientar e avançar com a investigação consiste na abordagem qualitativa baseada na análise fílmica. Desta forma, se estabelecerá as fundações do processo analítico que consiste efetivamente em contemplar a narrativa fílmica. Conseqüentemente, será observado a sua relação com a influência artística e os aspetos que constituem o cinema autoral, assim como a forma e estilo fílmico identificado no trabalho do realizador Paul Thomas Anderson. É fundamental estabelecer um processo analítico que permita ao estudo avaliar quais as relações existentes no cinema de realizadores contemporâneos com os seus antecessores. E assim, estabelecer uma reflexão avaliativa sobre a linguagem cinematográfica como uma linha de influência

artística do passado que permanece presente nos dias atuais. Efetivamente, a análise fílmica é específica para cada obra, portanto, existem métodos e formas mais comuns usadas de maneira própria e há sempre uma parte do inesperado e de invenção que tem de se confrontar com esta unicidade da obra (AUMONT & MARIE, 2019).

A análise fílmica funciona como todos os efeitos analíticos executados em qualquer ciência ou em qualquer área. Entretanto, existem alguns aspetos que diferem a análise de filmes, pois efetivamente a informação tratada é abstrata. No entanto, a análise fílmica está completamente relacionada a produção intelectual de dados e na busca de elementos que auxiliam a compreensão das relações e causas possíveis, assim como qualquer atitude analítica em diversos âmbitos. Para se obter uma análise coerente e resultante é necessário refletir sobre a abordagem analítica que se pretende obter. Em função dos variados aspetos que um filme pode revelar a análise deve ser baseada no interesse por aquilo que o filme narra (forma simbólica de um facto representado pela ficção) ou a maneira como o filme é narrado (ponto de vista ideológico ou sociológico) (AUMONT & MARIE, 2019).

Para se realizar uma análise fílmica coerente é necessário considerar o filme a partir de pontos de vista mais vastos, ou seja, os aspetos históricos, psicológicos e de dimensões sociológicas. Em seguida, a análise deve ser amparada pela visão crítica do investigador, pois o filme deve ser explicado e também avaliado. A crítica explicativa deve descrever os elementos exatos do filme com o objetivo de torná-lo entendível e, em consequência, a crítica avaliativa deve ser aplicada para que esse efeito avaliativo direcione o interesse do filme em relação ao cinema enquanto meio ou arte. No entanto, há grandes diferenças entre a crítica e a análise, embora exista um trabalho colaborativo com objetivos voltados para a compreensão e explicação. Existe ainda a vertente reflexiva na análise que é extremamente importante e necessária para o estudo fílmico (AUMONT & MARIE, 2019).

Para o desenvolvimento do processo investigativo será adotado o modelo de análise encontrado nos estudos de casos presentes no livro *Magia, Luzes e Sombra* (2008) do autor Carlos Capucho, uma vez que o foco principal será a observação e interpretação das formas e dos aspetos narrativos apresentados nos filmes. No entanto, havendo necessidade de analisar um plano mais expressivo nas decomposições das cenas, a ferramenta de fotograma auxiliará o processo. Considerando que, ao ilustrar sistematicamente um plano com séries fotogramáticas, a ação possibilitará a livre interpretação e compreensão do observador. Após a observação dos filmes selecionados e a identificação dos elementos

constitutivos da narrativa, a abordagem analítica permitirá a identificação e percepção dos aspetos ideológicos, assim como as relações estabelecidas entre as obras dos realizadores em estudo. A escolha dos realizadores Robert Altman e Martin Scorsese para complementar o estudo sobre o realizador Paul Thomas Anderson consiste no facto de possuírem uma conceituada filmografia que possibilita a elaboração de um estudo mais amplo e minucioso sobre formas e estilos fílmicos, assim como a reflexão do cinema como forma de arte.

3.7 Limitações da investigação

O desenho metodológico foi idealizado com o propósito de tornar a investigação um processo sólido e concreto. Sobretudo, considerar como base principal o objetivo de estudo e as questões levantadas. O interesse em escolher a metodologia qualitativa, assenta na busca realista e credível de aspetos teóricos e analíticos para compreender e encontrar respostas relativamente aos fenómenos apontados no estudo. Entretanto, a investigação poderia ser melhor desenvolvida e complementada com mais uma vertente do método escolhido, especificamente, com entrevistas direcionadas à uma amostra de realizadores considerados autores. Dessa forma, o estudo teria uma visão também do agente estudado e, com perguntas específicas sobre a influências artística, poderíamos confrontar os limites entre a originalidade e o uso de materiais já existentes. Contudo, existe a impossibilidade de entrevistas devido a indisponibilidade de tempo e contacto, uma vez que no período de estudo a população se encontra numa pandemia ocasionada pelo vírus SARS-CoV-2, responsável pela doença Covid-19.

CAPÍTULO IV – Uma análise fílmica

“...A análise fílmica é, portanto, a análise do singular: existem métodos mais ou menos generalizáveis, problemas recorrentes, formas canónicas, mas cada obra usa-os de maneira própria.”

Jacques Aumont & Michel Marie¹⁷.

4.1 A análise como ferramenta de compreensão fílmica

Analisar um filme é uma atividade analítica que, antes de mais nada, devemos focar na decomposição dos seus elementos constitutivos. Desta forma, a extração e denominação de materiais estarão mais acessíveis, uma vez que só conseguimos percebê-los quando utilizamos mecanismos mais minuciosos. Existem também formas mais complexas para se analisar um filme, neste caso, devemos submetê-lo a um processo de desconstrução para se obter um conjunto de elementos distintos. O processo pode ser, de forma natural, mais seletivo ou aprofundado de acordo com o objetivo da análise. Um aspeto importante da análise é a inserção do filme dentro de um contexto, especificamente no enquadramento histórico das formas fílmicas escolhidas. Neste sentido, torna-se fundamental a definição das características formais e as tendências cinematográficas apresentadas na obra. Ou seja, as formas cinematográficas em que o realizador se inspirou e construiu o filme devem ser apontadas na análise (VANOYE & GOLIOT-LÉTÉ, 2009).

A análise é uma ferramenta de grande efeito para a compreensão do filme e assim auxilia na percepção ideológica e histórica em que o filme pertence. Apesar de não existir um método universal para a análise fílmica, na maioria dos casos, é elaborada dentro de uma perspetiva disciplinar. Entretanto, uns dos principais objetivos da análise fílmica é revelar o sentido do filme a partir dos diversos elementos apresentados. Contudo, a análise é uma atividade pessoal baseada nos conhecimentos do analista e na sua compreensão teórica (AUMONT & MARIE, 2019). Dentro destas perspetivas e com base nos objetivos e questões de investigação, a análise fílmica que se segue estará assente na abordagem estilística do realizador e do seu carácter autoral e ideológico, além do processo narrativo e de construção fílmica.

¹⁷ AUMONT, J. & MARIE, M. (2019: 18). A análise do filme. Texto & Grafia.

4.2 *Boogie Nights*, 1997 (Jogos de prazer)

Ficha técnica

Título original: *Boogie Nights*

Título em Portugal: Jogos de prazer

Realizador: Paul Thomas Anderson

Ano e origem de produção: 1997/Estados Unidos da América

Género: Drama

Duração: 155'

Expressão técnica: Panavision, colorido

Argumento: Paul Thomas Anderson

Montagem: Dylan Tichenor

Fotografia: Robert Elswit

Música: Michael Penn

Elenco: Mark Wahlberg (Eddie Adams), Burt Reynolds (Jack Horner), Julianne Moore (Maggie/Amber), Luis Guzmán (Maurice Rodriguez), William H. Macy (Little Bill), Don Cheadle (Buck Swope), Philip Baker Hall (Floyd Gondolli), Philip Seymour Hoffman (Scotty J.) e John C. Reilly (Reed Rothchild), Heather Graham (Rollergirl/Brandy).

Sinopse do filme

Em meados de 1977, Eddie Adams (Mark Wahlberg) um jovem de 17 anos vive com seus pais em Torrance/Califórnia. Eddie passa momentos conflitantes ao experienciar uma relação problemática com sua mãe, que o desencoraja e o menospreza por não estudar. Os problemas enfrentados por sua mãe relacionados com o álcool permeiam a vida da família e faz com que Eddie anseie por rápidas mudanças de vida. O jovem Eddie trabalha para Maurice Rodriguez (Luis Guzmán) na boate Hot Traxx em Los Angeles, onde foi descoberto pelo realizador de filmes pornográficos Jack Horner (Burt Reynolds). O realizador Jack questiona Eddie sobre seus planos para o futuro e percebe o quão disponível o jovem se encontra. Após conhecer o ambiente em que as estrelas de filmes pornográficos convivem Eddie decide começar sua carreira como astro de filmes adultos. A partir da sua decisão o jovem adota o nome artístico de Dirk Diggler e se transforma

numa celebridade do mundo dos filmes pornográficos. Com um grande carisma juvenil Eddie conquista um elevado sucesso e passa por uma completa transformação financeira e social. Entretanto, o mundo escolhido pelo jovem é completamente ligado às drogas e pressões psicológicas, e assim Eddie não imagina à dimensão que essas questões tomará na sua vida.

Contextualização do filme e argumento

O filme *Boogie Nights*, 1997 (Jogos de prazer) é ambientado no apogeu dos anos 70 onde a indústria de filmes pornográficos tinha uma grande expressão. Certamente um dos filmes mais representativos e críticos sobre as adversidades e consequências de um mundo regado por drogas, sexo e clubes noturnos. O filme ganhou como pano de fundo as antigas ruas de San Fernando Valley. Um lugar significativo e bastante familiar para o realizador. O personagem principal que adotou a alcunha de Dirk Diggler é inspirado no ator John Holmes um famoso ator americano do cinema pornográfico dos anos 1970. Conforme o documentário *Wadd: The Life & Times of John C. Holmes* (1999) do realizador Wesley Emerson, o ator John Holmes teve uma vida completamente voltada para os filmes do género pornográfico e adquiriu um extraordinário sucesso nessa época. Contudo, a fama também lhe encaminhou para experiências complexas e intensas onde se envolveu com bebidas e drogas até sua precoce morte ocasionada pelo vírus VIH (SIDA) em 1988.

O realizador Paul Thomas Anderson já havia trabalhado sobre a vida do ator John Holmes no curta-metragem *The Dirk Diggler Story* (1988) quando o realizador ainda era muito jovem e fazia experimentos com gravações de vídeos. É facto que o curta-metragem não possui muitas similaridades técnicas com o filme *Boogie Nights*, evidentemente, os recursos de produção e financeiros eram escassos, além da falta de experiência. Entretanto, estruturalmente assemelham-se na intensidade narrativa e no grande interesse temático que o realizador desenvolve em ambos. A indústria cinematográfica americana dos anos 1970 passou por diversas transformações e, a partir do filme *Deep Throat*, 1972 (Garganta funda) do realizador Gerard Damiano, o género pornográfico ganhou notoriedade e fez bastante sucesso para a indústria do entretenimento. Alguns filmes do género foram fundamentais para as mudanças culturais ocorridas na época e muitas questões sobre liberdade sexual foram levantadas e defendidas politicamente.

Anderson tem como argumentação do filme a trajetória do jovem Dirk Diggler que acreditava ter um dom e que conseguiria realizar os seus sonhos a partir da carreira como ator de filmes pornográficos. Apesar da trama focar no mundo da produção pornográfica e detalhar algumas minudências dos bastidores e das filmagens do que seria de facto um material de entretenimento adulto, *Boogie Nights* não possui pretensão de ser pornográfico. Ao contrário, certamente a ideia era retratar as nuances do meio de forma a revelar as complexidades e ambiguidades que atormentavam a vida dos atores e todos os envolvidos nas produções dos filmes do género em questão. Ainda assim, em entrevista¹⁸, o realizador Bob Chinn que foi um dos maiores cineastas de filmes pornográficos dos Estados Unidos fala sobre a falta de realismo de *Boogie Nights* e acredita que o filme foi pouco exato no que diz respeito aos acontecimentos nos 1970.

Muitas obras cinematográficas apresentam nas suas tramas e abordagens narrativas determinados elementos que se encontram dentro do intercurso sexual, embora tenha um significativo distanciamento dos filmes focados exclusivamente na pornografia. De facto, obras com esses elementos são mais compreendidas nos trabalhos de realizadores como Luiz Buñuel, Lars Von Trier, Pasolini, Andy Warhol, entre outros (GERACE, 2016). Neste sentido, em *Boogie Nights* o realizador Paul Thomas Anderson constrói um argumento dedicado ao comportamento e as limitações da indústria de filmes pornográficos, assim como as dificuldades existenciais e as relações complexas vividas pelos personagens. Em suma, o realizador mantém o argumento do filme distanciado do discurso unilateral produzido pela pornografia tradicional e sugere uma linguagem narrativa focada nas questões psicológicas e comportamentais.

Análise crítica e avaliativa

O filme *Boogie Nights*, 1997 (Jogos de prazer) é uma legítima passagem pelos caminhos turbulentos de personagens que vivem atrelados num meio marginal, no qual o declínio e o auge estão em constante alternância. A necessidade de sucesso se sobrepõe a qualquer outro interesse e expõe a vulnerabilidade das pessoas. Embora os personagens estejam inseridos num meio onde a fama e o dinheiro são prioritários as suas frustrações e dilemas estão firmemente escondidos nos sorrisos e na ambição de um triunfante futuro. O

¹⁸ <https://take.com.pt/entrevista-bob-chinn/>

personagem principal Eddie Adams se sustenta emocionalmente na frase “Todo mundo é abençoado com um dom especial” e acredita fortemente que será um grande astro dos filmes adultos com uma vida regada de muito sucesso e dinheiro. Contudo, desde o início do filme identificamos um jovem completamente absorvido por uma família incapacitada e doente, cujo convívio reflete o seu estado mental e emocional.

O filme inicia com uma rápida passagem pelas iluminadas ruas de San Fernando Valey e com a chegada do famoso realizador Jack Horner na boate Hot Traxx. Este breve prefácio é acompanhado por uma frenética música que nos envolve num clima festivo e empolgante. A seguir o espectador é encaminhado a conhecer o interior da boate pelo entusiasmado proprietário Maurice Rodriguez que nos leva até o olhar receoso e tímido do jovem Eddie Adams. Nas primeiras imagens do filme e, na propedêutica do nosso olhar, já encontramos um importante elemento visual, o tom terroso predominante na tela configura a forma coesa em que a fotografia do filme foi elaborada e adequada ao período em que foi ambientado. Após a apresentação da discoteca e toda a sua envolvente o espectador passa a conhecer os interesses do jovem Eddie e do realizador Jack Horner através de um diálogo inquietante e ao mesmo tempo tranquilizador – por um lado, remete a ideia de um possível interesse sexual; por outro, um sentimento paternalista e, talvez, um interesse benévolo. Efetivamente, testemunhamos uma escrita muito bem estruturada, onde um diálogo banal causa uma acentuada expectativa para o que se segue a partir daquele encontro.

Passados os momentos de agitação na boate a narrativa nos encaminha para o lado pessoal de cada personagem, aqui observamos uma rápida passagem por suas rotinas e intimidade. Inicialmente somos embalados por uma música sossegada escolhida por Jack Horner na tranquilidade da sua casa. Entretanto, ouvimos ecoar barulhos de pequenos detalhes, como o gelo a ser acomodado num copo e o diálogo desesperado de Amber que se sobrepõe ao som calmo e acolhedor do violino. Trata-se de uma forma inteligente de nos apresentar os problemas e as dificuldades que habitam o âmago daquelas pessoas, além da utilização dos recursos sonoros para a introdução das situações complexas experienciadas pelos personagens. Os artificios sonoros expressam de forma subtil os sentimentos que estão guardados intrinsecamente e reforça a existência dos turbulentos momentos que estão presentes na vida dos personagens. Seguidamente, acompanhamos a chegada de Little Bill e Eddie nas suas respetivas casas onde se deparam com as suas arruinadas relações. Bill lida com as traições da sua mulher e a prisão de um casamento desrespeitoso. Eddie vive

uma insuportável relação com a sua mãe que o critica e humilha pela sua falta de interesse nos estudos e numa profissão considerada decente que toda mãe almeja para o filho.

Na cena seguinte conhecemos Buck Swope um vendedor de aparelhos de som e também ator de filmes pornográficos. Buck tem suas convicções e gostos musicais que não agrada a todos e isto faz com que o personagem viva em constante busca de aprovação do seu estilo e das suas atitudes. Nas próximas cenas percebemos uma temática importante que possivelmente será o alicerce da obra. O filme nos propõe a observação de algumas histórias descentradas com personagens eventualmente conectados que sustentam relações conturbadas e de extrema complexidade, além da frustração que os acompanham em todos os aspectos das suas vidas. Um bom exemplo é a personagem Rollergirl/Brandy vivida pela atriz Heather Graham que se apresenta como uma jovem atriz de filmes para adultos, mas conhecemo-la como uma personagem aleatória e de pouco significado. Entretanto, Rollergirl possui um lugar importante na trama, pois trata-se de uma jovem que, na medida em que tenta levar uma vida normal, sofre com preconceitos e desrespeitos por ser uma atriz de filmes adultos, além de buscar naquele grupo o conforto familiar que nunca teve.

Apesar da narrativa estar assente na história de vida do personagem Eddie Adams a presença do realizador Jack Horner possui fundamental importância, uma vez que a figura paternalista promete ser um dos principais alicerces da trama. Efetivamente, o realizador divide o protagonismo com o jovem rapaz. Jack é centrado, perseverante e possui objetivos interessantes para os seus trabalhos fílmicos. Entretanto, carrega nos ombros aqueles que entraram para a indústria em busca de alguma forma de ajuda. Certamente, a figura do realizador Jack Horner que ambiciona revolucionar a indústria do cinema pornográfico com filmes mais profundos e artísticos representa, de forma subliminar, as expectativas do realizador Anderson em construir seus trabalhos sob a ótica do cinema como forma de arte. As cenas seguintes revelam de forma mais íntima a personagem Amber que, assim como Jack Horner, representa uma figura maternal defensora e cuidadosa. A frase mencionada por Jack “É uma mãe para todos aqueles que precisam de amor” descreve minuciosamente o lado afetivo e bondoso desenhado para representar uma mãe de uma sociedade comum. No entanto, outra representação de figura maternal se enuncia de forma oposta. É o caso da mãe de Eddie que transforma o convívio familiar em algo hostil e desconfortável.

Após Eddie conhecer a casa de Jack Horner e aceitar trabalhar com o realizador observamos a sua primeira atuação, acompanhado da Rollergirl. Uma espécie de teste para

os futuros filmes. De forma natural o movimento da câmara nos leva do plano médio ao primeiro plano, e assim nos posiciona diante do olhar intenso e perspicaz do realizador Jack Horner que observa atentamente o desempenho dos jovens atores. Aqui podemos refletir sobre as possibilidades que a linguagem cinematográfica dispõe para representar o sexo por meio de diferentes propósitos narrativos e estéticos. A seguir, nos defrontamos com a cena mais incompreensível e enigmática do filme. A sobreposição do plano em que transporta o olhar fixo de Jack para o plano com tom obscuro em que a mãe de Eddie o aguarda numa poltrona. Isso nos faz refletir sobre as escolhas que o mundo proporciona na inquietante vida do jovem rapaz. Seguimos com um plano sequência da sala até o quarto de Eddie que é acompanhado de humilhação, um completo excesso de palavras ofensivas e até mesmo um ato de agressão. Não compreendemos a atitude da mãe de Eddie, mas sentimos a mesma indignação e revolta que o jovem deixa transparecer em suas lágrimas.

Eddie é apenas um jovem sonhador que nutre esperanças em ser alguém importante na vida. Sua mãe não aceita suas escolhas e transforma o ambiente familiar num caos. Enquanto o seu pai parece resignar-se ao mesmo tempo em que também sofre os insultos. Aquele momento de discussão em que sua mãe o expulsa de casa representa um divisor de águas para Eddie. Na medida em que a mãe fecha a porta para seu filho, o pai substituto abre a porta com muita satisfação para recebê-lo. Nesta ocasião é revelado uma mensagem muito importante, o filme nos fala sobre escolhas e sobre as oportunidades que nos são apresentadas pela vida. A imagem da mãe fechando a porta e o realizador abrindo-a de forma sequencial (ver figura 6) mostra como a narrativa foi construída minuciosamente alinhada ao argumento. Logo, a mensagem principal do filme é entregue ao espectador.

Nas próximas cenas acompanhamos o forte envolvimento de Eddie naquele mundo considerado complexo e cheio de altos e baixos para a carreira de atores e pessoas ligadas a indústria de filmes pornográficos. Eddie Adams de Torraine nunca mais seria o mesmo. O realizador Jack trata de inserir o jovem naquela comunidade a partir de uma simples recepção na sua casa e, conseqüentemente, nos apresenta alguns personagens que, com suas peculiaridades, vão aleatoriamente compor a trama e dar sentido a narrativa. Personagens como Reed Rothchild, por exemplo, que nos causa a sensação de estar sempre a competir com os outros atores, quando na verdade, Reed está o tempo inteiro a dar o melhor de si para encontrar a aceitação naquele meio. O coronel James representa figuras recorrentes daquela época onde algumas autoridades patrocinavam discretamente as produções do

gênero filmico. Outro personagem interessante na trama é o assistente de filmagens Scotty J., com um aspeto e comportamento introvertido transmite um olhar incógnito e parece estar sempre a sombra dos atores e de toda a equipa. São personagens que nos são apresentados aleatoriamente. No entanto, no decorrer da trama percebemos a importância e conexões estabelecidas por cada um deles.

Após o convívio na casa do realizador finalizamos o dia com uma noite tranquila e a esperança de acontecimentos prósperos depois da escolha do nome artístico e muito propício para o jovem Eddie. “Dirk Diggler foi um anjo enviado pelos céus para abençoar todos da comunidade” conforme as palavras de Jack Horner. Finalmente acompanhamos um dia de gravação e toda a envolvente do estúdio. É a primeira audição a sério de Dirk e seguimos todos os preparativos. Todos prontos e com grandes expectativas para a atuação do novo astro que trouxe consigo uma última esperança e um sentimento de entusiasmo para salvar aquela equipe que, inicialmente, buscou na indústria uma ajuda qualquer até mesmo para manter os seus vícios em drogas e noitadas. Efetivamente, todos aqueles personagens carregam frustrações dos empreendimentos fracassados e mal compreendidos que experienciaram ao longo das suas vidas. E assim, no momento da deixa “ação, Dirk”, mergulhamos profundamente no mar de expectativas geradas por cada olhar atento e permanecemos paralisados assim como toda a equipe.

Passados os minutos dos precisos planos focados no funcionamento e detalhes da câmara a filmar as cenas de Amber e Dirk voltamos ao ambiente frenético da boate Hot Traxx, onde os personagens que compunham a companhia Horner estavam dedicados na constante busca por aceitação. Nas próximas cenas acompanhamos as rodagens de novos filmes e a ascensão do novato Dirk Diggler. Observamos o sucesso de Dirk tomar uma extraordinária proporção e cada vez mais o jovem rapaz se tornar o centro das atenções. Notamos também as mudanças sonoras. A música do filme passa a ter um ritmo mais acelerado e ajustado ao clima de êxtase impregnado na comunidade. Consequentemente, a companhia Horner passa por um notório crescimento e o triunfo de Dirk eleva a forma de produção filmica. A narrativa dos filmes pornográficos do realizador Jack Horner ganha uma diversificação de géneros cinematográficos e histórias jamais retratadas nos filmes para adultos. Agora os momentos comemorativos e de convivência mudam de cenário e somos apresentados com um plano sequência para conhecermos os detalhes da casa do

novo astro. De forma subentendida a narrativa nos apresenta uma nova perspectiva da vida de Dirk. Uma vida tão almejada num passado muito recente.

Em determinada cena Dirk mostra sua casa a Amber e cada detalhe representa a euforia de um jovem que sempre sonhou em possuir muito dinheiro e fama. Dirk abre uma porta para mostrar algo especial e pergunta se Amber está preparada. Sentimos que a pergunta foi dirigida a nós e somos surpreendidos com um objeto de desejo da maioria dos jovens, um carro desportivo. De forma simbólica o abrir daquela porta significa a virada repentina que aconteceu na vida de Eddie. A transformação surpreendente de um jovem humilde e funcionário de boate para um jovem bem-sucedido e famoso. O êxito da carreira de Eddie é a concretização do que sempre foi abstrato para o realizador Jack Horner que finalmente cria uma obra onde será para sempre lembrado. Nas cenas seguintes somos embalados por uma trilha estimulante que nos enche de expectativas sobre os próximos passos de Dirk e a companhia Horner. É chegada a passagem do ano e o 1980 é aguardado com muitas esperanças e planos para o futuro. Conhecemos então o personagem Floyd Gondolli interpretado pelo ator Philip Baker Hall que trás consigo grandes promessas de mudanças para a indústria.

As transformações ocorridas naquela comunidade não foram suficientes para trazer a tranquilidade necessária para o âmago daqueles personagens que estavam sempre em busca da aceitação. Pareciam todos esperançosos, ainda assim, se mostravam imbuídos nas suas frustrações e reincidentes nos seus erros. Em suma, na noite festiva de passagem do ano acompanhamos a insatisfação de Buck pela própria aparência, os sentimentos de Amber por Dirk e a sua iniciação às drogas, o descontrole de Scotty ao tentar beijar Dirk, e ainda, a insistente tentativa de Little Bill em lidar com as traições de sua esposa, situação que o faz resolver a questão da forma mais extrema e drástica possível. A violência é algo que assombra a sociedade e, principalmente, a violência contra a mulher. Esse foi o tema abordado nas cenas seguintes onde os astros da companhia Horner justificam a utilização de armas e de atos violentos na narrativa fílmica como uma forma de inserir outros géneros do cinema e assim transformar os filmes adultos em algo significativo.

Seguimos com a gravação de um filme documentário realizado por Amber que se resume aos vários relatos positivos sobre Dirk e os seus variados personagens, e como a estrutura organizada pelo realizador Jack Horner permitiu a criação de trabalhos bem-sucedidos e que representavam um auxílio nas relações amorosas de milhares de pessoas.

Também somos confrontados com o discurso de Dirk sobre as críticas e invejas que rodeiam o seu trabalho. Mas Dirk Diggler se mostra sempre otimista e orgulhoso dos seus filmes. Para Dirk “o futuro é algo a ser esperado e não temido” conforme relata a própria Amber Waves. Frequentemente, em todos os personagens que compõem aquela comunidade constatamos os sonhos falhados e o exagerado anseio por aprovação. Após o incidente com Little Bill sabíamos, desde então, que seríamos apresentados ao lado mais complexo e obscuro de cada personagem. Desta forma, o filme nos fornece a primeira informação para a iniciação dos factos que seremos confrontados. O Coronel é preso por cometer pedofilia. Recebemos essa notícia da mesma forma que Jack, repugnados e de certa forma reflexivos por se tratar do principal financiador dos filmes produzidos pela companhia Horner.

Nessa altura já estamos completamente envolvidos com todos aqueles problemas apresentados e a prisão do Coronel é apenas o começo da imensa avalanche que está por vir. A partir do momento em que Dirk é apresentado ao novo jovem que trabalhará nos próximos filmes da companhia Horner, o ciúme e as drogas tomam conta da sua vida. Após uma calorosa discussão com o realizador Jack Honer acompanhamos Dirk a tentar carreira com a música, claramente impulsionado pelas drogas. Seguimos com uma sequência de acontecimentos que revelam os empreendimentos fracassados e as tentativas desastrosas de sucesso. Somos confrontados com todas as questões que os personagens evitaram desde o início. Dirk e Reed sem dinheiro não conseguem a gravação das músicas que produziram. O realizador Jack agora produz filmes para vídeo cassete (VHS). Buck não consegue o financiamento do banco para sua loja de som simplesmente por ser ator de filmes pornográficos. A luta inglória de Amber pela custódia do filho.

Nas próximas cenas somos reintroduzidos efetivamente na essência da história. Os acontecimentos que se seguem desencadeiam os piores sentimentos dos personagens. Acompanhamos uma sequência de factos recorrentes e por consequência os seus maiores fracassos. Assistimos a um plano sequência muito significativo para a conclusão da narrativa. Momentos importantes para a compreensão do filme e que realçaram atitudes que se manifestaram intensamente e provocaram profundamente a cólera que existia dentro daquelas pessoas. Depois do grande desespero que Dirk passou ao tentar vender drogas para um poderoso traficante que se mostrava completamente movido pelo uso de bebidas e outras substâncias, o jovem ator finalmente procura os seus pais substitutos. Amber e Jack

são o ponto de conforto e a única família disponível para aquele rapaz arruinado. E embora a vida nos apresente tortuosos obstáculos, e a vida de Dirk é um exemplo disso, precisamos sempre superá-los. Afinal, precisamos todos recomeçar.

É com um sentimento de recomeço que finalizamos a visitação de uma história profunda e repleta de personagens complexos. Na verdade, a sensação é de revisitar o início do filme, pois acompanhamos as reviravoltas que encerram as angústias. Por fim, assistimos à realização dos empreendimentos que os personagens almejavam desde sempre. O Mundo do Super Estéreo de Buck finalmente é inaugurado. A Rollergirl de forma esperançosa começa seus estudos. Maurice abre uma nova casa noturna com os seus irmãos. Reed se apresenta como mágico conforme planeava o seu futuro. Efetivamente, todos aqueles personagens que inicialmente se mostravam aleatórios e sem vínculos mostraram um percurso importante para nos apresentar o verdadeiro sentido desses acontecimentos. A última parte do filme expõe o lado apaziguador que aguardamos ansiosos e, certamente preenche o coração do espectador com grandes expectativas sobre um novo e promissor caminho para o astro Dirk Diggler. E mesmo com seus desejos alcançados a presença dos personagens na casa do realizador Jack Honer deixa claro que as ligações estabelecidas entre todos eles permaneceram intactas.

Após análise e decomposição das cenas podemos concluir que o filme manteve desde o início uma cuidadosa organização estética e uma narrativa coerente com a proposta argumentativa. Conforme já mencionado no capítulo anterior, o realizador Paul Thomas Anderson se utiliza das conexões entre os personagens que inicialmente parecem não fazer muito sentido, porém no decorrer da narrativa as relações entre eles vão se estruturando e interligando dentro de uma complexidade dramática que corresponde aos pressupostos iniciais. Existe uma lógica construída dentro da narrativa para que, no final, o espectador volte as questões iniciais e encontre o sentido reflexivo da história. O filme fala sobre as relações das quais nos vinculamos e, principalmente, sobre as oportunidades que a vida nos oferece. A figura paternalista de Jack Honer e a mãe amorosa composta por Amber são necessariamente o ponto central da narrativa. São personagens que sustentam todas as outras relações, embora também sofram com seus medos e fracassos. Conclusivamente, o jovem Dirk é essencialmente a representação de uma sociedade americana que vive o sonho de fama e riqueza. Certamente, conseguimos identificar metaforicamente as crises que as pessoas enfrentam ao depararem-se com as suas próprias realidades. Existem muitos

pormenores significativos distribuídos em toda a narrativa que justificam a qualidade do filme. A utilização da música para acompanhar as mudanças de planos e dar um ritmo dinamizado ao filme foi um artifício notável e extremamente inteligente. Para além das questões técnicas e o desenvolvimento das tomadas observamos algumas referências alusivas a filmes de outros realizadores que foram inseridas no decorrer da narrativa, nas quais a decomposição deve ser detalhada e compreendida com maior rigor, tais como:

1. Na abertura do filme temos um plano sequência que acompanha os personagens Jack Horner e Amber ao entrar na boate de Maurice e seguir em direção a mesa. Temos o mesmo plano sequência na entrada do clube Copa Cabana no filme *Goodfellas*, 1990 (Tudo bons rapazes) de Martin Scorsese (ver figura 7).
2. Após os primeiros minutos em que conhecemos os principais personagens temos uma sequência de imagens para a mudança de ritmo da narrativa. Outro aspeto recorrente é a utilização da imagem do personagem frente ao espelho. Observamos alguma dessas semelhanças no filme *After Hours*, 1985 (Nova Iorque fora de horas) de Martin Scorsese (ver figura 8).
3. Plano focado no reflexo da imagem do personagem a admirar seu próprio corpo no espelho. Verificamos a mesma composição no filme *Taxi Driver* (1976) de Martin Scorsese (ver figura 9).
4. Plano geral de uma festa na piscina e em seguida um close-up (plano fechado) da personagem Rollergirl a fotografar momentos na casa de Jack com um corte rápido ambientado no flash da sua câmara. Encontramos a mesma situação em que um fotógrafo regista a imagem da família de Jake LaMotta no filme *Raging Bull*, 1980 (Touro enraivecido) de Scorsese (ver figura 10).
5. Plano geral com panorâmica da mesma situação. Aqui encontramos imagens de detalhes da decoração da casa com o mesmo estilo de Scorsese (ver figura 11).
6. A composição narrativa, assim como a estruturação da trama, nos remete aos filmes de Robert Altman nos quais encontramos um elenco numeroso e com personagens de vidas complexas. Algumas semelhanças encontradas no filme *Nashville* (1975).

4.3 *Magnolia*, 1999 (Magnólia)

Ficha técnica

Título original: *Magnolia*

Título em Portugal: Magnólia

Realizador: Paul Thomas Anderson

Ano e origem de produção: 1999/Estados Unidos da América

Género: Drama

Duração: 188'

Expressão técnica: Panavision, colorido

Argumento: Paul Thomas Anderson

Montagem: Dylan Tichenor

Fotografia: Robert Elswit

Música: Jon Brion

Elenco: Tom Cruise (Frank Mackey), Julianne Moore (Linda Partridge), Jeremy Blackman (Stanley Spector), Philip Baker Hall (Jimmy Gator), John C. Reilly (Jim Kurring), Jason Robards (Earl Partridge), Ricky Jay (Burt Ramsey) Philip Seymour Hoffman (Phil Parma), Melora Walters (Claudia Wilson Gator) e William H. Macy ("Quiz Kid"/Donnie Smith).

Sinopse do filme

O filme *Magnolia*/Magnólia (1999) nos mostra que o destino nos posiciona diante de problemas complexos que, muitas vezes, somos obrigados a lidar até o fim das nossas vidas. Consequentemente, alguns questionamentos surgem para refletirmos sobre tais complexidades. Somos confrontados a todo momento sobre nossos comportamentos e decisões que, para além do acúmulo de arrependimentos e frustrações, nos faz perceber o quão frágil é a condição humana. Em San Fernando Valley acompanhamos esses comportamentos e dilemas através das histórias de pessoas normais que vivem seus problemas e frustrações diariamente. Um programa de televisão designado "O Que as Crianças Sabem" passa a ser o elo de conexões entre essas pessoas, que a partir de coincidências e acasos da vida terão de lidar com momentos de extremas dificuldades. No entretenimento televisivo três crianças desafiam três adultos para um concurso de

perguntas e respostas. Uma das crianças é o Stanley Spector considerado um gênio que participa do programa para agradecer ao pai. Rick Spector por sua vez usa o brilhantismo do filho para ganhar dinheiro. O programa tem como apresentador o icônico Jimmy Gator que, diferentemente da sua vida pessoal, representa a imagem da família ideal. Jimmy enfrenta um cancro e, por coincidência, o diretor da emissora Earl Partridge também está a morrer com a mesma doença. Por esta razão, Earl anseia encontrar o seu filho perdido.

A esposa de Earl, Linda Partridge vive uma inconsolável angústia ao perceber que ainda é apaixonada pelo marido e lida com a culpa das traições que praticou durante o seu casamento. O seu enteado Frank Mackey não aceita qualquer comunicação com o pai, pois entende que foi abandonado ainda criança e para lidar com a situação se esconde no papel de um famoso e misógino instrutor da sedução. Earl Partridge tem um enfermeiro particular chamado Phil Parma que, além de profissional dedicado, também se posiciona como um verdadeiro amigo ao ajudar Earl a procurar o seu filho Frank. À semelhança de Earl, o apresentador Jimmy Gator também enfrenta a rejeição da sua filha Claudia Wilson Gator que é viciada em drogas. Claudia alimenta uma recíproca paixão pelo policial Jim Kurring que a conhece a partir de uma denúncia dos vizinhos. Ainda no ambiente proporcionado pelo programa "O Que as Crianças Sabem" conhecemos o personagem Donnie Smith. Na sua infância foi recordista do programa e enquanto adulto enfrenta o fracasso e a extrema necessidade de alcançar a felicidade.

Contextualização do filme e argumento

O filme *Magnolia*, 1999 (Magnólia) é um retrato da vida americana desenhado a partir de histórias sobre a condição humana e como o passado pode carregar consequências imutáveis. A base da história está nas percepções morais refletidas no comportamento dos personagens. Sentimentos como o arrependimento e a mágoa entram em conflito com o perdão e a necessidade de recomeço. Decerto, um filme ambientado no final do século XX a tratar de um tema relacionado ao comportamento humano na sua essência é algo a ser sublinhado. O realizador, assim como nos trabalhos anteriores, manteve o local habitual, e assim San Fernando Valley na Califórnia se transformou na cidade que testemunhou e acolheu as inquietudes daqueles personagens. O tom utilizado na fotografia reflete o estado emocional que se traduz nos dramas vividos naquela sociedade.

Além dos aspectos psicológicos tratados como um dos principais elementos filmicos em *Magnolia*, a perspectiva religiosa e divina também se apresenta como uma ferramenta importante. O argumento do filme está coerentemente estruturado nos acontecimentos relacionados a nove personagens, que de alguma forma, vão cruzar seus caminhos na busca da redenção. De forma simbólica a flor magnólia tem o seu significado refletido nas histórias dos personagens que possuem em comum os traumas e as turbulências que vivem internamente, e ainda assim, conseguem sobreviver aos dilúvios emocionais. Estamos diante de uma estrutura filmica pensada de forma inteligente, pois a identificação com os personagens é algo de bastante relevo, uma vez que o espectador entra num estado empático ao conhecer os traumas e as suas consequências. Deve-se sublinhar a dedicação do realizador Anderson que também foi responsável pelo argumento, no qual demonstrou bastante empenho para apresentar de forma sensível as mazelas da humanidade. O resultado de tal dedicação é uma metáfora importante sobre o acaso. Efetivamente, as tragédias são incontroláveis, no entanto, estarão sempre presentes no cotidiano das pessoas. Outro elemento importante é a banda sonora. De forma ritmada sublinha a narrativa e proporciona ao espectador uma profunda capacidade de reflexão, além de muitas vezes substituir os diálogos dos personagens.

Diante de vários acontecimentos que envolvem sentimentos e atitudes de extrema complexidade encontramos-nos face a um filme que despe o verdadeiro íntimo humano, e assim expõe o lado vulnerável daquelas figuras que têm em comum o grande desejo de curar as suas feridas guardadas no passado e que acabam por ressurgir. Em resumo, o filme se encarrega de nos fornecer pistas que nos levarão a compreensão de toda a história e dela tirar conclusões, ou até mesmo, desenvolver um sentido reflexivo sobre as metáforas que foram inseridas no argumento de forma extremamente inteligente e inesperada.

Análise crítica e avaliativa

Depois do filme *Boogie Nights* (1997), o realizador Paul Thomas Anderson trouxe uma proposta filmica acompanhada de um tema mais polêmico e ainda mais controverso que os seus temas favoritos, sexo e drogas. O argumento de *Magnolia* (1999) sem dúvidas foi construído para impactar o espectador e até mesmo causar desconforto. Com mais de três horas de duração o filme é intrigante, porém se faz necessária uma minuciosa atenção

para que se compreenda as várias conexões entre os personagens, além das mensagens que estão por trás da narrativa. Assim como em *Boogie Nights* (1997), assistimos a eventos complexos que ocorrem no quotidiano de alguns indivíduos. E neste caso, trata-se de nove pessoas onde as eventualidades da vida as levam ao extremo emocional e da forma mais intensa sobrevivem aos diversos obstáculos impostos pelo destino. Embora a trama inicialmente nos encaminhe para a direção da casualidade existe outra perspectiva que nos conduz a temática mais complexa e polêmica, a manifestação divina.

Nas primeiras cenas de *Magnólia* observamos como o realizador valorizou a narrativa de forma cuidadosa. A primeira sequência é construída por meio de inserções de algumas imagens acompanhadas da narração de antigas notícias sobre mortes trágicas e a verificação de incontáveis coincidências que se relacionam aos acontecimentos. Uma série de factos aleatórios são inseridos como forma de introdução. Aqui já se percebe a necessidade de reflexão sobre as coincidências na vida das pessoas ou acontecimentos estranhos que simplesmente existem. A seguir, um corte repentino nos apresenta de facto a abertura do filme. A imagem de uma flor “magnólia” a desabrochar é exibida com cores psicadélicas e nos leva a um plano aberto de uma sala com uma televisão que logo se transforma num close-up de um dos personagens principais da trama. Conhecemos Frank Mackey que se apresenta no seu programa televisivo como um perito em sexo disponível para ensinar todas as técnicas de sedução. Em seguida, guiados por uma música que relata sobre a triste experiência de ser solitário passamos a conhecer outros personagens. Numa sequência que interliga factos das suas vidas e também dos seus complexos dilemas vividos intimamente. Como o exemplo do apresentador Jimmy Gator considerado um ícone da televisão e uma figura paterna exemplar, porém na sua vida pessoal algumas atitudes são completamente contraditórias e reprováveis.

Durante a sequência introdutória acompanhamos as ligações que existem entre os personagens através de alguns pormenores. Assim sendo, voltamos ao plano aberto da sala com a televisão, porém agora temos um close-up de Stanley uma criança que participa do programa "O Que as Crianças Sabem" apresentado por Jimmy. Ainda com a mesma música e de forma simultânea e linear somos apresentados aos personagens que serão o alicerce da trama. Nas sequências seguintes temos um corte para uma imagem do céu com uma informação climatérica, e assim somos transportados rapidamente para o quotidiano do personagem Jim Kurring. O policial disposto a fazer o bem e manter a ordem em Los

Angeles. No plano seguinte assistimos o desespero de Linda Partridge ao tentar encontrar uma solução para a doença terminal do seu marido, o qual nos é apresentado na posterior sequência. Acompanhamos Earl Partridge em estado crítico a sofrer com as consequências do passado e também com as dores da doença. Trata-se de um homem que nos seus últimos dias de vida deseja desesperadamente encontrar o seu filho. Earl conversa com o seu enfermeiro Phil e confessa querer falar pela última vez com o filho que abandonou no passado. O olhar compreensivo e acolhedor do enfermeiro Phil nos faz acreditar na existência de pessoas boas. Acompanhado da música mais marcante do filme *2001: A Space Odyssey*, 1968 (2001: Odisseia no espaço) de Stanley Kubrick, e sublinha-se aqui uma bela homenagem ao realizador, assistimos a um plano geral com a imagem do enfermeiro perdido no mundo de resignação e mágoas de Earl.

Ainda embalados pela genial música *Also sprach Zarathustra* de Strauss temos um corte para uma enigmática apresentação de Frank com um discurso machista e misógino. Em meio a palestra motivacional sobre sedução, Frank ensina suas técnicas para dominar mulheres. Também somos deslocados para acompanhar a busca de Phil pelo filho perdido. Seguimos com o discurso de Frank ao enfatizar a ideia de dominação das mulheres. Em simultâneo temos um corte para a casa de Claudia que é surpreendida com uma visita inesperada de seu pai Jimmy Gator. Numa reação descontrolada Claudia rejeita e expulsa o seu pai, mesmo diante da revelação de que ele estaria em estado grave de saúde. Logo em seguida assistimos um homem se deslocar rapidamente numa loja de eletrônicos. Trata-se de Donnie Smith conhecido como o grande recordista do programa "O Que as Crianças Sabem" quando ainda era criança. Donnie mantém uma vida sob a sombra da própria infância e o caminho das realizações pessoais e profissionais parece cada vez mais distante.

Após algumas cenas sobre um assassinato em que o policial Jim Kurring investiga passamos a observar um plano em conjunto numa biblioteca. No plano, nos aproximamos de Stanley Spector na sua profunda tristeza e mergulhado num mar de livros. Em consequente observamos aquela aflita criança a carregar consigo uma enorme quantidade de livros. Um verdadeiro fardo que o acompanha por todos os lados para agradar o seu pai. Em seguida, a partir de um corte que revela o estado climatérico passamos a observar os bastidores dos programas televisivos através do deslocamento de funcionários. Começa a chover e o ritmo da narrativa parece mudar, assim como a situação climatérica da cidade. Voltamos à casa de Claudia e após uma denúncia dos vizinhos, pelo exagerado volume do

rádio, o policial Jim vai verificar a questão. As sequências seguintes revelarão os conflitos e os dramas vividos intimamente pelos personagens. Observamos o desespero e a grande necessidade de Linda Partridge em resolver a iminente morte do marido. A dedicação do enfermeiro Phil em contactar o filho de Earl diante do seu estado crítico. O oficial Jim a tentar resolver a situação de Claudia com as drogas e o volume do rádio. Uma entrevista com Frank Mackey que deixa a jornalista escandalizada com comentários machistas e misóginos. E ainda as frustrações de Donnie que não consegue alcançar seus desejos por sentir-se incapacitado. Nos bastidores do programa que está prestes a começar, Stanley tenta manter a concentração para vencer o jogo de perguntas junto com as outras duas crianças, enquanto Jimmy Gator de forma amargurada prepara-se para a mesma apresentação de sempre. E assim, presenciamos uma sequência de planos alternados com as situações em que cada personagem se encontra.

Com um ritmo mais frenético, de plano para plano, observamos alguns pormenores de forma simultânea com a apresentação de Jimmy Gator em "O Que as Crianças Sabem". As tentativas desesperadas do enfermeiro Phil para encontrar Frank, enquanto o próprio Frank começa a entrar em pânico ao ser confrontado na entrevista com perguntas sobre o seu passado. Do mesmo modo, Linda Partridge também se desespera ao tentar comprar remédios para tranquilizar as dores do marido moribundo. Efetivamente, neste momento o desespero é o ponto principal para aqueles personagens que se encontram pressionados pelas circunstâncias da vida. A frase desesperada mencionada pelo enfermeiro Phil traduz exatamente a resposta para as questões propostas no argumento do filme: "Há essas cenas nos filmes porque elas são verdadeiras, elas realmente acontecem". Em seguida assistimos a uma subtil mudança na trilha sonora após Stanley responder a uma das perguntas do concurso em forma de música. Trata-se da canção francesa designada *Habanera* (ópera Carmen) de Georges Bizet, na qual em tradução livre temos a significativa frase: "O amor é um pássaro rebelde que ninguém pode domar e é totalmente inútil chamá-lo se a ele convém recusá-lo."

Diante da frase marcante cantarolada por Stanley um *close-up* do seu rosto nos transporta para uma profunda reflexão sobre o papel do amor nas nossas vidas, e assim somos convidados a compreender os motivos que levaram aqueles personagens a causar suas próprias ruínas. Jimmy está muito doente e não consegue disfarçar enquanto apresenta o programa. Donnie desabafa sobre suas maiores mágoas e questiona as atitudes dos seus

pais que, no passado, o obrigaram a participar do programa "O Que as Crianças Sabem" e depois roubaram-lhe o dinheiro recebido como prêmio, o que lhe impossibilitou realizar seus sonhos. Na próxima cena voltamos a entrevista de Frank que continua a ser forçado a falar sobre o seu passado. Frank por sua vez se mantém na defensiva e diz que “encarar o passado é uma boa maneira de não progredir e que isso não passa de uma inutilidade”. O discurso de Frank esclarece a forma como ele encara a sua vida e como se transformou numa pessoa machista e superficial. Ao afirmar que sua mãe ainda estava viva e o seu pai estaria morto, Frank é confrontado a revelar a verdade sobre a sua família. Na medida em que Frank Mackey se encontra forçado a revisitar seu passado doloroso, Jimmy Gator também sente as dificuldades ocasionadas pela sua doença, assim como Stanley divaga entre a vontade de ir à casa de banho e responder as perguntas do concurso.

Embalados pela chuva acompanhamos Linda Partridge a confessar ao seu advogado seus sentimentos de angústia. Linda sente-se culpada por casar com Earl Partridge apenas pelo dinheiro e no entanto, ao presenciar o sofrimento do marido percebeu que na verdade o ama, e assim pretende abrir mão do testamento. Linda apaixonou-se por Earl quando esteve próxima para ajudá-lo com os tratamentos da doença, e agora, diante do pouco tempo que lhe resta vive atormentada por suas atitudes errôneas e pelas traições que causou durante o casamento. De forma simultânea voltamos ao programa "O Que as Crianças Sabem" em que Jimmy apresenta com um aspeto cansado e confuso e observamos um ambiente tenso, pois o marcador de pontuação está favorável aos concorrentes adultos. O culminar dos problemas existentes naquele programa dá-se no momento em que Jimmy tem um súbito desmaio. Consequentemente, a desordem se instala nos bastidores do programa e Stanley é confrontado pelo seu pai por não responder as perguntas do concurso, além da situação constrangedora de não conseguir ir a tempo à casa de banho.

Por alguns momentos acompanhamos os personagens a expor suas vidas diante dos confrontos que lhes foram impostos. Alguns a revisitar um passado atribulado, como é o caso de Frank Mackey, outros a tentar manter a calma e a persistência nos objetivos, e de alguma forma vencer as dificuldades que de maneira avassaladora os paralisam. A frase mencionada por Donnie: “Talvez já esquecemos do passado, mas o passado não esqueceu de nós” descreve exatamente o estado em que se encontra o âmago daqueles personagens. A partir de uma conversa do policial Jim com Deus passamos para uma sequência de planos alternados em que acompanhamos os personagens a externalizar suas revoltas e

frustrações que antes estavam guardados no mais íntimo de cada um. Um emocionante relato sobre amor e arrependimento é pronunciado por Earl Partridge no vislumbre da sua morte, e assim desencadeia outras cenas com relatos sobre o mesmo tema. Jimmy também lamenta sua doença e, encorajado pelo medo, também confessa seus arrependimentos. Com um discurso cheio de mágoas e lamentos narrado pela voz de Jimmy assistimos cenas dos outros personagens a tentar resolver seus problemas da forma mais drástica. Entretanto, é a partir de um primeiríssimo plano do rosto de Phil a sofrer com o estado do paciente que somos surpreendidos com um musical que acompanha cada personagem num momento de profunda reflexão. Através da música “*Wise up*” da cantora americana Aimee Mann somos efetivamente introduzidos nas dores daqueles personagens. De forma sincronizada se faz um coral e todos os personagens recita os versos da música em forma de canção. Aqui verificamos a valorização que o realizador emprega na banda sonora do filme.

Embalados pela música que ecoa na voz dos principais personagens somos levados por uma sequência de planos em que todos parecem estar envolvidos num fluxo de mágoas e arrependimentos. Estamos diante de um verdadeiro colapso. Uma sucessão de causas e efeitos como o temeroso vício das drogas, a solidão encontrada na fé, a culpa paternal, a alienação familiar, a iminência da morte, a culpa causada pelas traições, o comportamento misógino e machista e, o principal, a dor da perda. Essa voz coletiva chega ao fim quando há um corte repentino para as ruas de San Fernando Vale e observamos a imagem do cessar da chuva. Por alguns segundos temos a sensação de alívio como se a chuva estivesse presente para limpar os pecados cometidos e ao encerrar aquele dilúvio. Parece que tudo ali se resolveu. A partir do silêncio causado pelo fim da música e conseqüentemente da chuva acompanhamos um esforço e sentimento de superação dos personagens. O policial Jim busca Cláudia para um aguardado encontro. Donnie encontra coragem para realizar um furto no armazém que trabalha. Frank finalmente procura seu pai moribundo e é recebido com notório alívio pelo enfermeiro Phil. Após ingerir vários medicamentos, ainda no momento em que estava desesperada, Linda Partridge é encontrada inconsciente por uma criança. Jimmy repousa em sua casa acompanhado por sua esposa e confessa seus pecados, ao mesmo tempo em que Cláudia propõe ao policial Jim para ambos confessar seus erros e defeitos para que o relacionalmente resultasse.

Após hesitar em falar com o pai Frank decide enfrentar suas mágoas e num clima tenso o observa. De forma dolorosa, Frank desabafa todo o seu ódio por Earl, mas pede

sofridamente para ele não morrer, assim como os outros personagens que após enfrentar suas decepções e mágoas também estão a sofrer com as consequências dos seus atos. Inesperadamente assistimos os seus caminhos cruzarem-se e algo extraordinário acontecer. A expressão do enfermeiro, certamente, representa a reação dos espectadores. “Há sapos caindo do céu” confirma Phil. Em uma frenética sequência com plano geral das ruas cobertas por sapos e com os personagens sendo surpreendidos com o fenómeno somos convidados a compreender a complexa situação. Contudo, na última sequência do filme voltamos aos relatos de acontecimentos trágicos que foram apresentados no início. Assim como afirma o personagem Burt realizador do programa “O Que as Crianças Sabem”, interpretado por Ricky Jay, “há histórias de coincidências, casualidades e interseções que são contadas por vezes e não sabemos o quão verdadeiras são, mas podemos afirmar que coisas estranhas acontecem a todo tempo”. No final das contas compreendemos que muitas vezes as pessoas precisam ser perdoadas, mas perdoar alguém é a decisão mais difícil que podemos tomar.

A todo o momento o filme *Magnólia* convida o espectador a desvendar as mensagens que estão por trás do conteúdo simbólico inserido na narrativa. Temos testemunhado desde o início alguns pormenores que são as chaves para a compreensão fílmica desenhada desde o argumento até chegar na montagem. O realizador Paul Thomas Anderson utiliza de forma coerente e com extrema habilidade, as mudanças de situações de cada personagem com alternância e sincronia através do discurso de Earl Partridge. Na medida que o doente em estado terminal descreve como ele desperdiçou o amor que lhe foi confiado e obviamente as consequências das suas escolhas, o arrependimento parece tomar conta da atmosfera do filme e se torna ainda mais comum a todos aqueles personagens. Um dos principais artifícios utilizados pelo realizador para facilitar a junção dos personagens foi formar pares que se espelham e ao mesmo tempo se opõem nos dilemas que carregam. Earl Partridge e Jimmy Gator são pais que padecem com a rejeição dos seus respectivos filhos como consequências de atitudes errôneas do passado e ambos sofrem com uma terrível doença e a falta de perdão. Donnie Smith e o jovem Stanley Spector vivem o pesadelo de conviver com os danos causados por participarem do concurso de perguntas “O Que as Crianças Sabem” para agradar os seus pais gananciosos.

Esses foram alguns exemplos que a trama nos mostra sobre os semelhantes dilemas vividos pelos personagens. O trabalho do realizador resulta numa ruptura da convenção do

cinema habitual e conseqüentemente nos oferece um material completamente incomum. Neste sentido, identificamos uma transformação contínua em cada personagem. Essas transformações acompanham o ritmo do filme e se estruturam numa lógica narrativa surpreendente. Efetivamente, a construção filmica do filme se torna complexa por apresentar um número significativo de histórias que se fazem necessárias para que o desfecho possa fazer sentido. O argumento do filme apresenta como base principal o comportamento humano e os acontecimentos aleatórios que vivenciamos. Muitos acontecimentos que surgem no cotidiano das pessoas, sem aparente explicação, podem carregar sérias conseqüências e a reflexão principal assenta nas divergências sobre coincidências e interferências. Assim sendo, o filme nos convida a refletir sobre essas questões complexas que estão presentes na vida do ser humano. Outro aspecto significativo é a figura masculina que se apresenta sempre de maneira controladora, enquanto a figura feminina se mostra frágil e silenciosa.

Deve sublinhar-se um elemento muito importante utilizado de forma recorrente pelo realizador, a banda sonora. A música “*Wise up*” foi utilizada com bastante sabedoria na estrutura narrativa e filmica, uma vez que substituiu a fala dos personagens e assim proporcionou um efeito emocional que dificilmente se conseguiria apenas com o diálogo. Notoriamente a música foi um elemento imprescindível para a imersão do espectador no filme e, principalmente, para esclarecer o estado psicológico dos principais personagens. A música faz todo o sentido e as palavras declamadas têm total relação com as atitudes dos personagens e os levam a uma profunda reflexão sobre suas frustrações. Sobretudo, no ato inesperado que sucede o musical, a chuva de sapos surge como o ápice do filme, uma vez que é acompanhada de muitos significados. A utilização de elementos simbólicos esclarece muito as intenções do argumento do filme.

A perspectiva religiosa é uma constante desde o início da obra, mas pouco explorado na filmografia do realizador até o momento. Embora a narrativa conduza o espectador ao caminho com referências voltadas para a casualidade e coincidências encontramos aqui outros pontos de reflexões mais complexos. Conforme é sabido, a chuva de sapos está descrita numa das passagens bíblicas no livro de Êxodo (8:2): “Mas se recusares deixá-lo ir, eis que ferirei com rãs todos os teus termos”. Na compreensão religiosa o velho testamento confirma que Deus lança uma praga sobre o Egito para que o Faraó alcance o

arrependimento dos seus pecados. Neste contexto, encontramos alguns fragmentos que nos levam para a perspectiva do perdão e a interferência divina:

1. Encontramos os algarismos 8 e 2 em várias cenas do filme (ver figuras 12, 13 e 14), sutilmente os números aparecem como detalhes mais discretos.
2. Começamos a perceber a presença dos números a partir da imagem, que representa o corte de uma sequência com a seguinte frase: “Probabilidades de chuva: 82%”. Posteriormente, ainda aparece discretamente na oração de Jim que cita sua caixa postal de número 82 (ver figura 15).
3. A referência bíblica é revelada ao espectador de forma sutil na cena em que uma senhora aparece no programa a levantar um cartaz com os dizeres (ver figura 16).
4. A presença de um garoto que se diz cantor de *rap* e menciona na sua música que seria um profeta e “Deus faz chover quando tudo se complica” (ver figura 17) é mais um fragmento inserido intencionalmente. Trata-se de um personagem discretamente explorado, uma vez que ele aparece apenas de forma emblemática para ajudar o policial Jim e salvar Linda Partridge de uma overdose ao ligar para a emergência. Talvez, o jovem apareça para representar a figura de um anjo. Embora, em dado momento somos alertados “É perigoso confundir crianças com anjos”.
5. Uma inserção bastante emblemática encontra-se no fim da chuva de sapos em que a arma do policial Jim ressurgue em meio aos sapos (ver figura 18) após cair do céu. Anteriormente, Jim perde sua arma e em seguida vemos o garoto a correr com a arma na mão sendo está a última vez que o jovem aparece na narrativa.

Considerar apenas as metáforas sobre coincidências e casualidades como base principal do filme parece reduutivo e pouco perspicaz. Certamente que essa visão também está inserida, no entanto, existe uma multiplicidade simbólica e subliminar por trás da narrativa que resulta numa obra de relevo e de significativa qualidade. O realizador estrutura o argumento com personagens e factos aleatórios propositadamente e com um objetivo específico, a reflexão. Sobre referências encontradas relativamente de outras obras podemos considerar a forte presença dos filmes do realizador Robert Altman:

1. A estrutura do filme *Magnólia* é construída dentro de uma atmosfera dramática com diversas histórias de personagens que enfrentam problemas complexos em suas vidas e acabam por se conectar a partir de determinados acontecimentos. Essa estrutura nos remete ao filme *Nashville* (1975) de Robert Altman, por exemplo.

2. A narrativa sustentada em situações do cotidiano das pessoas, além da exposição do comportamento humano diante das adversidades também estão presentes no filme *Cookie's Fortune*, 1999 (A fortuna de Cookie) de Robert Altman.
3. O argumento utilizado em parte como forma de metáfora onde a força da natureza interrompe drasticamente as ações do homem para conscientizá-lo encontramos igualmente no filme *Short Cuts*, 1993 (Os americanos) de Robert Altman.
4. A dinâmica de apresentar, logo no início do filme, cada personagem dentro do seu cotidiano é uma característica encontrada na maioria dos filmes de Paul Thomas Anderson e em *Short Cuts*, 1993 (Os americanos) essa característica é bem notória.
5. O ritmo da narrativa que começa com os problemas vivenciados pelos personagens e se desenvolve com o acúmulo das frustrações fazendo o personagem expor todos os seus dilemas é uma ferramenta utilizada tanto por Anderson como por Altman.
6. De forma semelhante ao filme *Short Cuts*, 1993 (Os americanos), o realizador Paul Thomas Anderson utiliza a música para tornar a imagem e o diálogo num único elemento, no qual os personagens são impulsionados por trechos de músicas a se encorajar a tomar decisões sobre os seus destinos.
7. Os enquadramentos da câmara de forma fluída e as longas sequências com planos diferentes, porém com o mínimo de cortes são características encontradas em *Magnolia* e semelhantemente em *M.A.S.H.* (1970) de Altman (ver figuras 19 e 20).
8. A execução do elemento visual a partir da utilização da técnica de zoom e assim enfatizar a narrativa também está presente em *Magnolia*, ferramenta já utilizada com bastante qualidade nas obras de Robert Altman (ver figura 21).
9. A repetição de detalhes também é notória, tanto no filme *Magnolia* como em *Short Cuts*, 1993 (Os americanos). Altman e Anderson utilizaram como elemento paralelo na composição visual um objeto específico, o aparelho televisivo. A televisão faz parte do cotidiano das pessoas e aparece em várias cenas dos filmes (ver figuras 22 e 23). Certamente, trata-se de um estímulo para a reflexão sobre a presença dos meios de comunicação no convívio familiar e na sociedade.
10. O genérico do filme tem uma similaridade com *The Age of Innocence*, 1993 (A idade da inocência) de Martin Scorsese. No decorrer das informações sobre o filme acompanhamos o desabrochar de uma flor (ver figuras 24 e 25).

4.4 *There Will be Blood*, 2007 (Haverá sangue)

Ficha técnica

Título original: *There Will be Blood*

Título em Portugal: Haverá sangue

Realizador: Paul Thomas Anderson

Ano e origem de produção: 2007/Estados Unidos da América

Género: Drama

Duração: 158'

Expressão técnica: Panavision, colorido

Argumento: Paul Thomas Anderson

Montagem: Dylan Tichenor

Fotografia: Robert Elswit

Música: Jonny Greenwood

Elenco: Daniel Day-Lewis (Daniel Plainview), Paul Dano (Eli Sunday), Dillon Freasier (H.W/Dillon Freasier), Kevin J. O'Connor (Henry), Ciarán Hinds (Fletcher), Sydney McCallister (Mary Sunday), David Willis (Abel Sunday), Hans Howes (William Bandy), Paul F. Tompkins (Prescott), Jim Downey (Al Rose) e David Warshofsky (H.M Tilford).

Sinopse do filme

Um abundante crescimento na indústria do petróleo no início do século XX foi o principal estímulo para Daniel Plainview delinear seus caminhos em direção a uma região que estava vivenciando um potencial desenvolvimento de riqueza através da exploração do petróleo. Uma simplória cidade localizada no Oeste da Califórnia foi o destino escolhido pelo ambicioso Plainview para aumentar sua fortuna. Daniel Plainview é um minerador em busca de poder e acompanhado do seu filho H.W (Dillon Freasier) segue para a Little Boston. O local que promete se transformar numa fonte de riqueza é composto por uma população mínima e seu principal meio de lazer e socialização é a igreja do pastor Eli Sunday. E assim, na medida em que o mineiro encontra um poço para explorar, também enfrenta inúmeros obstáculos e conflitos que permeiam a sua convivência com o religioso.

Assim que o mineiro percebe a importância e popularidade do pastor Eli Sunday na comunidade, surge então uma rivalidade que permanecerá como um verdadeiro incômodo durante o seu percurso naquela cidade, pois a todo o instante Plainview é confrontado pelo religioso. Efetivamente, essa rivalidade é nutrida pela grande semelhança que existe na personalidade do jovem pastor e do ambicioso e pragmático mineiro. A busca pelo poder é o pilar principal que sustenta a vida de Daniel Plainview. No entanto, ele também se dedica ao papel de pai mesmo mantendo uma relação cheia de conflitos com o seu filho adotivo H.W. A figura paterna se associa ao falso comportamento de homem bondoso e simpático sustentado por Plainview para enganar as pessoas, afinal o mineiro despreza a humanidade e suporta as poucas relações que tem apenas para não atrapalhar os seus negócios.

Daniel Plainview é um homem ganancioso e disposto a tudo para alcançar seus objetivos. A relação com o seu filho assenta numa ténue linha conflituosa e controladora. Escondido na figura paterna, Plainview sustenta grandes dificuldade na comunicação e afeto, inclusive com outras pessoas. A relação com o seu filho H.W é mantida de forma fria e indiferente, mas é no menino que Plainview encontrará o seu grande parceiro nos negócios. A similaridade de ambição encontramos no jovem pastor Eli Sunday que busca ampliar a sua igreja, mas para isso tende a usar o nome de Deus para conseguir explorar os seus fiéis. Para além das rivalidades entre o pastor e o mineiro também acompanhamos a trajetória do misterioso Henry que afirma ser um irmão perdido de Plainview e consegue uma aproximação mais pessoal com o mineiro. Outra figura que ocupa um lugar único na vida de Plainview é o seu braço direito Fletcher que está sempre pronto a realizar suas atribuições com discrição. Em suma, testemunhamos uma busca ambiciosa pelo poder e o desenrolar de conflitos que envolvem a exploração de petróleo e influência da indústria capitalista, além da religião usada para comandar a vida daquela humilde comunidade. Em Haverá sangue o desejo de poder social e financeiro é o único combustível impulsionador da ganância e da falsa cordialidade.

Contextualização do filme e argumento

O filme *There Will be Blood*, 2007 (Haverá sangue) foi inspirado a partir do livro “*Oil!*” de Upton Sinclair, um romance dos anos 20 escrito no contexto da exploração do petróleo na Califórnia. Assumindo uma forma satirizada das situações experienciadas pelos

trabalhadores da indústria petrolífera americana, o romance traz uma pesada crítica social e política focada nos petroleiros mais ricos da época. Embora o livro “*Oil!*” seja a fonte de inspiração para o argumento do filme, o realizador Paul Thomas Anderson construiu sua própria estrutura narrativa e encaminhou a história de Upton Sinclair para uma direção cinematográfica mais audaciosa e complexa. Haverá sangue foi construído e ambientado num período em que a indústria do petróleo vivenciava significativas transformações e um abundante crescimento. No entanto, o cerne principal explorado na narrativa está assente no comportamento ambicioso dos mineiros trabalhadores daquela época. Um período em que a busca pelo poder ultrapassava qualquer necessidade social ou moral. E sobretudo, os relacionamentos estabelecidos não eram suficientes para impedir qualquer comportamento corrupto e ganancioso para aqueles que estavam movidos pelo desejo de riqueza.

No início do século XX a Califórnia foi um local que estava sob o olhar atento de muitos mineiros em busca de riquezas, embora o trabalho de perfuração e extração era uma tarefa árdua e muitas vezes de alto risco. A corrida pelo chamado “ouro negro” levou muitos imigrantes a transformar pequenas cidades e conseqüentemente trouxeram muitos conflitos culturais. Muitos trabalhadores, mineiros, empresários e outros aspirantes de diversos locais inundavam pequenas cidades em busca de oportunidades. Contudo, as histórias de exploração de petróleo nos Estados Unidos são acompanhadas de uma busca desenfreada pela riqueza desde grandes empresas até as tentativas individuais de pequenos empreendedores (MACHADO & CARVALHO, 2021).

Dentro das perspectivas cinematográficas construídas a partir do cenário conturbado da exploração do petróleo, o argumento é estruturado de forma a manter o filme dentro de um panorama ideológico atemporal. Haverá sangue é estruturado numa abordagem que coloca em relevo a ambição como um dos principais elementos, desde a busca pelo poder até a crença religiosa. Deve sublinhar-se que, além do ponto de vista comportamental e psicológico, a narrativa também explora a perspectiva histórica ao oferecer elementos que identificam a identidade de um povo. Como a paisagem do oeste americano e a exploração de uma das mais importantes riquezas da história do país que resultou numa grande e significativa expansão territorial. Desta forma, a escolha da cidade está completamente relacionada a atmosfera que se pretendia criar para ambientar o filme. Certamente, para dar o devido tom que se faz necessário para retratar o isolado centro-oeste americano, o realizador Paul Thomas Anderson optou por uma pequena cidade rural no oeste do Texas

chamada Marfa. De facto, o cenário elaborado junto com o diretor de fotografia Robert Elswit resultou num deslumbrante panorama de faroeste, ao ar livre e com paisagens desérticas que traduzem o clima árido e sombrio, além de solitário e condizente com a personalidade do personagem principal.

Análise crítica e avaliativa

O filme inicia nos transportando de uma imagem desértica para o obscuro lugar onde Daniel Plainview trabalha sozinho. O personagem se apresenta na escuridão de um poço a realizar seu árduo trabalho. Nos primeiros minutos acompanhamos a execução das difíceis tarefas do mineiro que acaba por sofrer um acidente dentro da mina após uma explosão. Nota-se que Plainview está ferido, entretanto sua maior preocupação é resgatar o mineral encontrado. Com muito esforço e dificuldade Plainview consegue sair da mina e somos encaminhados para a cena inicial da paisagem desértica que, embalada por uma banda sonora intensa, nos apresenta a complexidade das zonas isoladas do oeste americano. Passados alguns anos ainda assistimos ao trabalho árduo de Plainview e de tantos outros trabalhadores que dedicavam suas vidas a exploração das minas. Numa sequência de cenas tensas assistimos a primeira descoberta de petróleo num poço em que Plainview e outros ajudantes exploravam. Em êxtase, o mineiro ergue sua mão suja para sinalizar a existência do petróleo no local e, de forma simbólica, passamos a saber que haverá sangue (petróleo) naquelas terras.

Diante de um pequeno rio de petróleo recolhido do poço identificamos a presença de uma criança. É o filho de um dos trabalhadores que provavelmente não tinha com quem o deixar. Inesperadamente um acidente acontece e o trabalhador acaba por deixar a criança órfã. Ali começa uma nova etapa na vida de Daniel Plainview que adota a criança e segue para desbravar novos caminhos. Após quase 15 minutos de filme, sem um único diálogo, eis que nos é apresentada a voz firme e lúcida do mineiro, ao mesmo tempo em que cenas dele a interagir com a criança são reveladas. Trata-se de um discurso que Plainview desenvolve para se apresentar e convencer uma pequena comunidade a arrendar um terreno que tem interesse em perfurar. A partir de um corte vemos a rápida passagem de tempo e ainda o discurso de Plainview que apresenta aquela criança já crescida como seu filho e sócio nos negócios. Passados nove anos desde que assistimos ao mineiro a se esforçar em

trabalhos solitários, árduos e de elevados riscos. Agora, já bem estabelecido tenta persuadir donos de terra afirmando ser um pai de família que tem as melhores condições de trabalho para aquela comunidade.

Nas próximas cenas acompanhamos Plainview a percorrer várias terras a tentar convencer os donos sobre os benefícios de fechar negócio de arrendamento com ele. Na sua companhia carrega sempre o seu filho H.W figurando uma família perfeita. Sob um discurso cuidadosamente bem elaborado, o mineiro utiliza o seu filho como um recurso estratégico para iludir as pessoas e garantir os arrendamentos para a perfuração de poços. No seguimento de uma negociação com um casal donos de terra somos levados a uma cena em que um poço jorra petróleo de forma ativa e ebuliente. Diante de um forte barulho causado pela explosão, um corte nos leva a conhecer o personagem Paul Sunday um jovem morador da cidade Little Boston. O rapaz procura Plainview para informá-lo sobre a existência de um terreno com imensa possibilidade de exploração de petróleo. Nota-se aqui um trabalho de realização muito cuidadoso que mantém a narrativa sob domínio e muito bem estruturada. Prova disso é o plano sequência em que o rapaz entra no escritório de Plainview e um terceiro personagem é revelado apenas alguns minutos depois. Trata-se de Fletcher o assistente do mineiro. Por conseguinte, acontece o primeiro corte da cena e em contraplano surge o rosto de H.W que estava ali sempre presente. Efetivamente, percebe-se o preciosismo na construção da narrativa, além da preocupação em mostrar ao espectador apenas o que é necessário.

Após receber a valiosa informação sobre o local que possui petróleo, Plainview viaja com seu filho até a pequena cidade rural. Ao chegar em Little Boston o mineiro trata de se apresentar como um caçador de codornizes para averiguar com cuidado a situação. De facto, pai e filho, caçam codornas e ao percorrerem os vastos campos áridos encontram vestígios de petróleo. A partir do enquadramento em plano médio, em meio as paisagens desérticas observamos Daniel Plainview a explicar ao seu filho H.W a forma correta de negociar. A seguir, com uma falsa cordialidade o mineiro explica para a família Sunday que seu filho está doente e precisa de ar fresco. Por esta razão, precisa comprar aquelas terras. Porém, o filho mais velho e também pastor da igreja, Eli Sunday questiona as verdadeiras intenções do mineiro e se opõe a venda da fazenda pelo baixo valor oferecido. Entretanto, Plainview possui uma impressionante habilidade para convencer as pessoas e termina por fechar negócio adquirindo as terras da família Sunday.

Nas seguintes cenas assistimos Plainview numa busca frenética por terras. Sempre acompanhado por H.W, o mineiro organiza as novas perfurações e prepara um grupo de trabalhadores para dar início ao empreendimento. Acompanhamos Plainview se apresentar a comunidade discorrendo sobre o quão verdadeiro e familiar era o seu negócio. Sob cenas das paisagens desérticas alternadas com a imagem do mineiro a discursar assistimos a um ponderado discurso que relata as dificuldades vividas naquela miserável cidade. Plainview promete a construção de uma escola, novas estradas, agricultura, emprego e um verdadeiro futuro promissor para Little Boston, trazendo assim, a esperança e a motivação para aquela pobre comunidade. Diante dos rostos esperançosos daquelas pessoas vemos de forma intercalada uma sequência de cenas que mostram o verdadeiro intuito de Daniel Plainview. Relativamente sobre a temática, a busca pelo poder, testemunhamos a primeira divergência entre Eli Sunday e o ambicioso mineiro. Na medida em que o jovem pastor propõe abençoar a torre de perfuração diante da comunidade surge ali uma discreta rivalidade e uma forte desaprovação por parte de Plainview que finge aceitar a proposta do religioso.

Nesta altura já percebemos a personalidade do personagem principal. Movido pela ganância e ambição, Daniel Plainview se utiliza de um discurso cuidadosamente elaborado para comover e criar esperanças naquelas pessoas que sobrevivem das terras desérticas e improdutivas do oeste americano. A forma como o mineiro negocia nos faz compreendê-lo como uma pessoa extremamente interesseira e que tira proveito dos menos favorecidos. Sobretudo, quando se utiliza da imagem de pai dedicado e amoroso. Finalmente chega o dia de apresentar a torre de perfuração recentemente construída para toda a comunidade. Com um discurso muito correto e cheio de palavras motivadoras, o próprio Plainview abençoou a torre, obviamente que em revelia à proposta do pastor Eli Sunday que se revela bastante desagradado. Certamente, permitir ao jovem pastor que abençoasse a torre seria o mesmo que conceder-lhe o poder que o mineiro tanto almejava. A seguir somos embalados por uma banda sonora instrumental que acompanha uma sequência de planos com cenas da torre a funcionar. Logo, um plano geral nos mostra a confraternização da comunidade, e tudo parece estar a funcionar conforme planeado.

Através de uma alternância de ambiente somos levados ao quarto escuro em que Plainview dorme profundamente e, após ser acordado com a notícia de um acidente na torre, no qual afetou um dos trabalhadores, o mineiro se mostra pouco preocupado com o estado de saúde do homem e trata de verificar as condições dos equipamentos. Entramos

agora numa reflexão sobre o caráter e brutalidade daquele personagem. A sequência é cortada com um plano detalhe que mostra rapidamente uma caixa contendo um crucifixo. São os pertences do trabalhador que perdeu sua vida na torre de perfuração. Logo em seguida observamos Plainview a entrar na igreja onde acontece uma pregação liderada pelo jovem religioso Eli. A partir de uma apresentação teatral, o pastor Eli expulsa um espírito para curar a doença de uma senhora. Uma sequência avassaladora nos faz testemunhar cenas da expulsão do espírito maligno de uma forma visceral, onde o personagem se desloca em direção a câmara causando a sensação de que também iria exorcizar o próprio espectador. Naquele momento, Plainview percebe o tamanho da influência e poder que Eli Sunday exerce sob aquelas pessoas miseráveis e desejosas por um futuro melhor. Aqui observamos duas formas de exploração, a econômica e religiosa. Enquanto Plainview engana toda a comunidade com promessas falsas em prol da sua busca por riquezas, o pastor Eli Sunday também deseja manter um controle social através da Igreja pregando a sua capacidade de expulsar espíritos malignos em nome de Deus.

Passamos agora a observar novamente as paisagens desérticas e os trabalhadores na árdua tarefa de perfurar poços. Uma atividade que a pouco era executado por Plainview fortemente motivado pela ambição e o desejo de conseguir ampliar os seus negócios. Repentinamente acontece uma explosão e H.W que estava muito próximo é projetado a uma certa distância e acaba por ficar ferido. Surpreendentemente acompanhamos o mineiro correr desesperadamente para salvar o filho. No entanto, assim que percebe que não aconteceu nada grave, Plainview deixa o filho para resolver o incêndio provocado pela explosão. Em meio a escuridão do fumo que exalava das chamas, o mineiro observa a torre tomada pelo fogo. Ao seu lado, Fletcher manifesta desânimo e eis que Plainview expressa a seguinte frase: “Por que está cara de tristeza? Há um oceano de petróleo debaixo dos nossos pés, e ninguém pode extraí-lo, além de mim!”.

O plano geral com as imagens dos trabalhadores em volta da torre incendiada é interrompido com a imagem de Eli Sunday a observar as chamas com um olhar profundo. Parece perplexo com o que vê. Embalados pela banda sonora que traduz a confusão e caos instalado naquele momento testemunhamos a torre desabafar e Plainview a comemorar a abundância do ouro negro. Quando o mineiro é questionado sobre o estado de saúde do filho H.W, ele responde de forma fria que o menino não está bem. Dentro de um plano médio verificamos no rosto de Plainview, coberto de petróleo, um homem de aspeto

conturbado e movido pela ganância. Em seguida, assistimos o mineiro a cuidar do filho que perdeu a audição no acidente. Efetivamente, as cenas levam o espectador a questionar sobre a veracidade do relacionamento que existe entre pai e filho.

De forma simultânea acompanhamos a banda sonora e regressamos as paisagens desérticas daquela pequena cidade rural. Através de um plano geral identificamos a presença de torres gigantes que modificam a vista daquele lugar campestre e humilde. Perante a situação em que se encontra o jovem H.W, Daniel Plainview tenta, sem sucesso, se comunicar com o seu filho. Infelizmente o menino não ouve mais nada e demonstra uma profunda tristeza. O mineiro se revela incomodado com a situação e tenta encontrar alguém para ajudar o filho a voltar a se comunicar. Nas cenas seguintes assistimos através de um longo plano sequência, o pastor Eli percorrer os campos e seguir em direção ao mineiro. No momento em que Eli questiona Plainview sobre o dinheiro da igreja que fazia parte da negociação, o religioso é agredido fisicamente pelo mineiro. Movido pela frustração e raiva, Plainview questiona o pastor por não curar o seu filho. A cena é encerrada com um plano geral a destacar o pastor que ficou caído na lama após receber bofetadas e pontapés do mineiro. O corte nos leva para a mesa da família Sunday onde Eli confronta o seu pai Abel por ter vendido as terras e facilitar a presença de seu rival. Enfurecido, o pastor ataca o seu pai. Aqui percebemos a semelhança na personalidade de Plainview, ambos são movidos pela ambição e a busca pelo poder. A similaridade é evidente e apenas muda o foco do controle social. Um por meio da religião e o outro através do dinheiro.

A seguir a narrativa nos leva ao encontro de um novo personagem. Acompanhamos sua misteriosa chegada e seu deslocamento pelas ruas empoeiradas de Little Boston. Há um corte com uma perspectiva das costas do homem que revela a figura de Plainview. Trata-se de Henry o suposto meio-irmão do mineiro, e a partir de um diálogo percebemos que Plainview desconhecia essa parentalidade. Entretanto, é estabelecida uma conversa e o mineiro tenta entender os motivos daquela inesperada visita. É importante sublinhar que Plainview mantinha uma única relação normal. Era a relação com seu filho H.W onde conversavam e falavam sobre assuntos corriqueiros e sobre os negócios da família. No entanto, Plainview acabou por perder essa comunicação depois do acidente que deixou o menino surdo. Isso explica a recetividade que demonstrou ao receber o seu meio irmão já que o mineiro deixa bem claro, desde o início, a sua falta de vontade em estabelecer uma relação afetiva e real com qualquer pessoa. Seguimos com cenas de uma conversa entre os

irmãos e, surpreendentemente, Henry cria uma aproximação com o mineiro. Efetivamente, testemunhamos declarações honestas e verdadeiras de Plainview que confessa odiar a maioria das pessoas e não vê nada de agradável nelas.

Nas cenas seguintes assistimos Danil Plainview embarcar seu filho na companhia de Fletcher sua atitude parece carregada de frieza. No entanto, sabemos que ambos estão devastados com a separação e, principalmente, sabemos que o afeto do mineiro pelo filho é inegável. Mas Plainview tinha os negócios para gerir e a presença de H.W desviava o seu foco e o distanciava dos seus objetivos. Após a separação de pai e filho, um corte nos leva a cenas em que Plainview está a negociar a venda das suas terras em Coyote Hills como se nada tivesse acontecido. Evidentemente, o mineiro estava determinado a atingir o máximo de riqueza possível. Para tanto, seria necessário construir um oleoduto. Essa seria a única solução para transportar o petróleo para longas distâncias. Mesmo no decorrer das tarefas e planeamentos dos seus negócios, Plainview questiona Fletcher sobre as acomodações do lugar onde enviou seu filho, o que revela uma acentuada preocupação. Nas cenas seguintes acompanhamos o mineiro empenhado nas estratégias de transporte do petróleo, sempre envolvido por uma banda sonora mais frenética traduzindo um clima tenso e ameaçador. Desta forma, a presença da música, cada vez mais, vai se tornando parte imprescindível da narrativa. A banda sonora com um formato completamente fora do habitual e com uma desconstrução dos instrumentos sinfônicos tradicionais proporciona ao espectador uma imersão ao ambiente inquietante e sombrio que está presente até mesmo no trabalho árduo executado abaixo da superfície.

Após as sequências com vários planos onde vislumbramos paisagens enquadradas numa belíssima fotografia observamos o mineiro satisfeito a tirar medidas das terras, sempre acompanhado do seu irmão Henry. A seguir temos um corte onde revela Plainview em plano médio a comemorar as negociações efetuadas com a empresa Union Oil. Todos comemoram a construção dos 150km de oleoduto. Logo depois assistimos Plainview e Henry a mergulhar no mar e dentro de um primeiríssimo plano observamos o mineiro a falar sobre a sua infância e familiares, além de planejar a construção de uma casa próximo ao litoral. Certamente, é a primeira vez em que Plainview se apresenta sem um aspeto sombrio e manifesta alguma real simpatia. Apesar disso, somos surpreendidos com um corte repentino que transporta o mineiro para a obscuridade de sempre. No plano seguinte, Plainview aponta uma arma para seu irmão e o questiona sobre sua verdadeira identidade.

É evidente que o mineiro não investigou a parentalidade no início porque precisava substituir a relação com H.W que foi interrompida com a surdez do menino. Até mesmo o espectador fica desconfiado com o surgimento misterioso de um meio irmão. Henry acaba por confessar que se apropriou da história de um homem que morreu de tuberculose e se dizia irmão do mineiro. Consequentemente, testemunhamos a primeira demonstração da extrema brutalidade e frieza de Daniel Plainview.

A banda sonora pontua o ritmo da narrativa com o decorrer dos acontecimentos e se mostra mais inclinada para o suspense quando observamos Plainview a ler o diário do seu verdadeiro irmão e visualiza a fotografia de uma criança. Surpreendentemente, o mineiro se entrega as emoções e se revela extremamente perturbado. Enquadrado num plano geral, com um tom escuro, assistimos ao homem tomado pela amargura e solidão. Sem aviso e a partir da escuridão temos um corte para a cena em que conhecemos William Bandy, único morador que recusou vender suas terras para Plainview. As terras de Bandy são necessárias para a continuação da expansão do oleoduto, porém o mineiro foi confrontado com uma exigência. Para obter acesso a propriedade terá que ser batizado com o sangue de Jesus Cristo. Embora Plainview afirmar que já havia se batizado no passado, Bandy alerta que essa seria a única opção para o mineiro conseguir o que deseja. É claro que a exigência se estende para o local do batismo, a igreja do pastor Eli Sunday, onde seus pecados serão expurgados. Seguimos com um corte para imagens de uma pregação conduzida por Eli e nos deparamos com Plainview a participar do culto acompanhado de Bandy. Em meio as palavras religiosas e reflexões sobre os caminhos de Deus, eis que surge a pergunta: “Há um pecador aqui em busca da salvação?”. Mediante a insistência do pastor assistimos o mineiro erguer a mão e confirmar a sua busca por salvação. Temos assim uma perspectiva ambígua da narrativa. Os papéis são invertidos e Danil Plainview se encontra humilhado. Ajoelhado perante os olhos da comunidade. O mineiro foi obrigado a falar em alto tom que abandonou o filho e por isso era um pecador. Após uma fervorosa sessão com uma intensa pregação, Plainview foi batizado. Com uma música religiosa ao fundo que fala sobre o grande poder do sangue e da vitória quando se liberta do pecado, num primeiríssimo plano, vemos o mineiro sorrir e afirmar “teremos o oleoduto”.

No seguimento do batismo temos uma sequência em que todos da comunidade cumprimentam Plainview e o recebem como o novo irmão da igreja. A partir da imagem em que a menina Mary Sunday abraça o mineiro assistimos imediatamente um corte para

imagens dos trabalhadores a construir o oleoduto. A seguir, o enquadramento de um plano geral dos campos desérticos nos é revelado o inesperado encontro de pai e filho. Seguido de um demorado abraço observamos o entusiasmo do mineiro ao receber H.W e apresentarlhe o empreendimento que tanto planeou. Entretanto, a reação do menino ao encontrar o pai foi espantosa, mesmo cedendo ao abraço, se mostrou zangado e agressivo. O amor e carinho que Plainview sente pelo filho é efetivamente inegável. No entanto, a falta de comunicação ainda parece ser um grande problema para os dois. Acompanhamos em seguida o mineiro a tentar interagir com H.W em um restaurante, e também a confrontar alguns empresários que tentaram negociar com ele e duvidaram da sua boa paternidade. A cada momento percebemos a insatisfação de Plainview por estar próximo daquelas pessoas e a frustração por não se comunicar com o seu filho. Uma breve sequência nos mostra Daniel Plainview a observar o pastor Eli Sunday a interagir com os seguidores da igreja, com uma expressão aborrecida, o mineiro parece bastante rancoroso e desagradado. A seguir temos uma longa sequência de plano conjunto acompanhados da banda sonora. Assistimos o menino H.W a aprender sinais para se comunicar e a brincar com a pequena Mary Sunday. São cenas com uma dimensão poética que nos oferece um tom romancado daqueles campos. Logo testemunhamos a deslocação do tempo com um close-up a enquadrar o rosto de Mary Sunday já crescida e vestida de noiva.

Na sequência seguinte acompanhamos o casamento de Mary Sunday e H.W. Com um corte rápido seguimos para uma mansão onde vive Daniel Plainview. Conhecemos o interior da sua residência e com um aspeto abatido ele recebe o seu filho acompanhado de um tradutor. H.W informa ao pai que vai embora para o México com a sua esposa e iniciará o seu próprio negócio de perfuração de poços. De forma amargurada, Plainview alerta para o erro que o filho cometerá, afinal se abrir uma companhia passará de filho a concorrente. H.W esclarece que prefere ter Plainview como um pai e não como um sócio. Com o olhar transtornado, o mineiro fala que H.W nunca foi seu filho e sim um órfão, um bastardo que ele encontrou num cesto. A partir dali a relação que existia entre eles, certamente, chega ao fim. E assim temos uma pequena sequência de imagens em forma de lembranças de quando H.W era criança e brincava com Plainview. Seguimos com a presença do mineiro bêbado e caído numa escada e depois a ser acordado por um dos seus funcionários que informa a chegada de uma inesperada visita.

A última parte do filme, e certamente a mais complexa, nos encaminha para uma sequência de planos em que o pastor Eli Sunday visita Plainview que, após uma bebedeira, se encontra num estado deplorável, embora o jovem religioso finja estar maravilhado por encontrá-lo tão bem. A presença de Eli é muito significativa, pois ressuscita os piores sentimentos que habitam o íntimo de Plainview, além da rivalidade que existia entre os dois no passado. Apesar das tentativas de se recompor, Plainview se mostra num estado perturbado. Entretanto, o pastor conversa naturalmente e informa que gostaria de fazer negócios com o mineiro. Em resposta a proposta, Plainview exige que o pastor confesse ser um falso profeta e que Deus é uma superstição. É neste momento que testemunhamos um vigoroso embate entre dois rivais que passaram boa parte de suas vidas em busca do poder e do domínio social. Plainview a explorar o petróleo e Eli Sunday a explorar o nome de Deus e os seus fiéis. Ambos movidos pela ambição e desejo de domínio, o que os levaram à rigorosas consequências. Por fim, dentro de uma extraordinária sequência de planos onde os personagens chegam aos seus extremos. Testemunhamos o total declínio psicológico do personagem principal e as suas atitudes obrigam-nos, efetivamente, a uma reflexão sobre a natureza humana.

There Will be Blood, 2007 (Haverá sangue) é um filme que, assim como *Magnolia*, possui várias camadas em relação a temática abordada. No entanto, estruturalmente a narrativa é centrada apenas em duas emblemáticas figuras. A personalidade caridosa e repleta de amabilidade do pastor Eli Sunday é o elemento principal de oposição da personalidade antissocial e cruel de Daniel Plainview. Efetivamente, o realizador Paul Thomas Anderson trabalha muito bem esses dois pontos divergentes. O argumento carrega um poder metafórico sobre a ganância e a brutalidade humana e abre espaços para a reflexão sobre a vida de qualquer indivíduo, seja em qualquer circunstância ou perspectiva. Tanto que o filme poderia ser ambientado em qualquer época e, ainda assim, os temas seriam atuais. O capitalismo desenfreado e o fanatismo da igreja são assuntos reais que existem em todas as sociedades. Ao utilizar a história de Daniel Plainview como ponto chave da narrativa o realizador tornou o filme mais próximo do espectador, uma vez que são explorados elementos visuais e culturais que remetem a identidade do povo americano no século XIX e, certamente, acompanhar um relato de vida sob uma perspectiva histórica faz toda a diferença.

A linearidade narrativa nos apresenta um conteúdo histórico importante e que se faz necessário para compreendermos as dificuldades e obstáculos enfrentados pela população norte americana naquele período. De facto, a busca pela tão sonhada riqueza faz parte da base que retrata o povo americano até os dias de hoje. Entretanto, outras camadas estão inseridas na obra. A ambição é um dos temas principais e denuncia a crueldade de um homem que motivado pela ganância é capaz de revelar o lado mais cruel do ser humano. Enquanto o romance de Upton Sinclair centraliza a história na vida de um homem que percorre várias terras ao lado do seu filho em busca de petróleo, o filme *Haverá sangue* estrutura a narrativa dentro de duas formas de controle social: o dinheiro e a religião. Através dos personagens Daniel Plainview e Eli Sunday o filme retrata dois lados da ambição que são utilizados como forma de exploração capitalista e religiosa. Um lado se utiliza do carisma de uma criança para simular um negócio familiar. O outro lado se utiliza da palavra de Deus para explorar os fiéis e garantir a reforma da igreja, pois uma igreja maior é sinônimo de mais fiéis e mais poder sob a comunidade.

A paternidade também é um tema explorado com muita complexidade, e neste caso, uma paternidade falhada. A relação entre Daniel Plainview e o seu filho H.W parece estar sempre condicionada aos negócios da família. E embora o mineiro se mostre bem discreto nas suas manifestações de carinho percebemos que existem sentimentos verdadeiros na relação e é evidente que o menino também sente o mesmo afeto pelo pai. A complexidade se encontra no facto do mineiro possuir apenas essa relação na sua vida o que o torna de certa forma controlador, pois na medida em que o filho perde a audição ele o envia para longe. Não menos inquietante é a relação de Eli com o seu pai Abel Sunday que a todo tempo se revela submisso as decisões do filho, inclusivamente, presenciamos uma intensa conversa entre eles que culmina em fortes agressões. Na verdade, é notória a similaridade na personalidade dos personagens Eli Sunday e Plainview, ambos pregam a moralidade e a importância da família ao mesmo tempo em que sustentam suas relações arruinadas.

Os elementos estéticos também revelam uma riqueza e dedicação na construção filmica que colabora para o conjunto da obra, assim como a banda sonora que, desde o início, tem uma importância crucial para assegurar o completo envolvimento do espectador. As inserções de notas que contrastam com o silêncio dá a banda sonora um protagonismo a parte sugerindo sempre que algo irá acontecer. Mesmo com a maioria das cenas rodadas nos campos e com a luz natural do sol observamos que a fotografia foi

elaborada para manter o personagem principal sempre na escuridão e com aspeto sombrio. O tom escuro que as vezes cria um desconforto faz parte de uma dinâmica simbólica e estética para nos mostrar a obscuridade que envolve o personagem. De forma inteligente o realizador se utiliza de longos planos abertos para sugerir um certo distanciamento e manter o personagem na sua própria solidão, ao mesmo tempo em que insere planos em close-up para manter a sua forte presença assombrada. Importante também é ressaltar a intensidade na representação dos atores Daniel Day-Lewis e Paul Dano, os quais realizaram com êxito um trabalho visceral e verdadeiramente complexo.

O estilo que o realizador Paul Thomas Anderson emprega para construir a sua obra está muito relacionado ao cinema independente americano e isso faz com que as estratégias adotadas fujam dos estilos convencionais dos filmes *mainstream* próprios de Hollywood. Dessa forma, o argumento está sempre voltado para personagens com dilemas complexos. (RABELO & BORGES, 2020). Neste sentido, em *Haverá sangue* percebemos várias semelhanças formais, especificamente, na narrativa. E certamente, o realizador tem como objetivo principal tornar visível as inquietudes e sentimentos enraizados no íntimo dos personagens, e assim nos oferece o grande dilema de Daniel Plainview que é o desejo de estar longe das pessoas ao mesmo tempo em que necessita estar próximo delas. Visto que alguns momentos específicos no desenrolar do filme esclarecem a forma narrativa e estilística. É também importante a observação da estruturação das cenas com relação as distintas informações contidas nas representações dos atores, iluminação, cenografia em geral, ou seja, compreender a *mise-en-scène* elaborada pelo realizador para chegar às suas ideias estilísticas, portanto, passamos a enumerar alguns aspetos:

1. No início do filme observamos Daniel Plainview a trabalhar solitário num poço. Um primeiríssimo plano do seu rosto seguido de um contre-plongée quando ele sobe as escadas para sair do poço, passa a ideia de uma criatura com tenacidade assombrosa que surge do obscuro (ver figura 26).
2. O plano em contre-plongée onde Plainview encontra petróleo durante o trabalho de perfuração seguido do plano detalhe que foca em sua mão suja do sangue da terra, são significativos pois representam o início de um percurso de sucesso almejado pelo mineiro (ver figura 27).
3. A relação entre Plainview e o filho H.W deixa o espectador na dúvida sobre a veracidade dos seus sentimentos, pois ao observar os dois a interagir numa viagem

de comboio e alternadamente numa sobreposição para primeiro plano onde o mineiro se apresenta a comunidade como um negócio de família, as intenções e sentimentos de Plainview parecem dúbias (ver figura 28).

4. A certo momento, mesmo com toda a crueldade, o personagem se mostra humano e deixa transparecer suas frustrações. Aqui também observamos a mão da realização que estruturou a narrativa intensificando os sentimentos dos personagens a partir do acelerar e abrandar do ritmo (ver figura 29).
5. As expressões, gestos e entonação da voz dos atores são elementos imprescindíveis para o conjunto da obra. A atuação de Daniel Day-Lewis impressiona na medida que não conseguimos decifrar suas reações em determinadas ações. As expressões de raiva se confundem com ironia e sarcasmo (ver figura 30).
6. O sussurro de Plainview ao pé do ouvido de Eli Sunday quando foi batizado é um pormenor inserido pelo realizador que realça o conceito do mostrar e não revelar, assim o conteúdo da conversa é mantido em segredo (ver figura 31).
7. A iluminação foi estruturada com muito cuidado para transmitir a sensação de profundidade e exaltar os sentimentos do personagem (ver figura 32).
8. As imagens das paisagens desérticas dão um significado expressivo para o filme, as miseráveis cidades rurais abrigam a população do oeste americano onde o trabalho árduo é a única forma de alcançar os seus sonhos de riqueza (ver figuras 33 e 34).

Após as considerações sobre as ideias estilísticas construídas em *Haverá sangue*, há também de se observar algumas referências inseridas. Como já identificado nos filmes anteriores, aqui decompostos, existem algumas referências encontradas no decorrer da construção fílmica, sejam nos aspetos estéticos ou técnicos, relacionados aos realizadores que fundamentam esta investigação. Desta forma, podemos apontar algumas similaridades:

1. O mineiro Daniel Plainview tem uma notável semelhança com o personagem Eddie Felson (Paul Newman) do filme *The Color of Money*, 1986 (*A cor do dinheiro*) realizado por Martin Scorsese (ver figura 35). Embora dentro de um contexto diferente, ambos são movidos pela ambição e o dinheiro. A trapaça e a ausência de embatia também são características que estruturam a narrativa dos dois filmes.
2. A utilização de um ângulo visual bem aberto que normalmente mostra uma cena de paisagem acompanhada por uma banda sonora a conduzir o ritmo da narrativa é

- notório no filme *The Age of Innocence*, 1993 (A idade da inocência) de Martin Scorsese (ver figura 36).
3. A partir de um pedaço de papel com uma escrita a câmara revela a cena seguinte na sobreposição de um plano detalhe. Um pormenor também encontrado no filme *The Age of Innocence*, 1993 (A idade da inocência) de Scorsese (ver figura 37).
 4. Em *There Will be Blood*, a história tem como base principal a figura paternalista de Daniel Plainview a procura de uma relação verdadeira com um filho adotivo. Encontramos a mesma figura no filme *Gangs of New York*, 2002 (Gangs de Nova Iorque) de Scorsese, no qual o personagem William Bill (o açougueiro) vive uma relação conflituosa e paternalista com o jovem Amsterdam Vallon (ver figura 38).
 5. A linguagem utilizada a partir dos enquadramentos com o ângulo da câmara de dentro para fora e o plano sequência a seguir para o exterior encontramos de forma muito semelhante em *There Will be Blood* e também em *Gangs of New York*, 2002 (Gangs de Nova Iorque) de Martin Scorsese (ver figura 39).
 6. O mesmo enquadramento com o ângulo da câmara de dentro para fora e o plano sequência a seguir para o exterior encontramos no genérico do filme *Cookie's Fortune*, 1999 (A fortuna de Cookie) de Robert Altman (ver figura 40).
 7. No genérico do filme *The Player*, 1992 (O jogador) de Robert Altman, também encontramos a câmara a revelar o exterior (ver figura 41).
 8. As características da narrativa ácida e com críticas sociais que testemunhamos em *Haverá sangue*, também estão fortemente presentes no filme *Cookie's Fortune*, 1999 (A fortuna de Cookie) de Altman, embora com mais leveza e com uma certa comicidade (ver figura 42).
 9. Assim como em *There Will be Blood*, a figura paternalista e o filho substituto também se encontram presentes no filme *Cookie's Fortune*, 1999 (A fortuna de Cookie) de Altman. A relação entre Emma Duvall e Willis parece mais genuína e saudável, o que contrasta com a relação de Plainview e E.W, porém em ambos existe a necessidade de acolhimento e o preenchimento da solidão (ver figura 43).
 10. Deve-se sublinhar também uma outra fonte de referência inserida no filme. A cena em que Daniel Plainview interage com o seu suposto irmão numa praia remete a uma pintura do artista francês Hippolyte Flandrin de 1837 designado *Jeune homme assis au bord de la mer*/Jovem nu sentado à beira-mar (ver figura 44).

4.5 *Phantom Thread*, 2017 (Linha fantasma)

Ficha técnica

Título original: *Phantom Thread*

Título em Portugal: Linha fantasma

Realizador: Paul Thomas Anderson

Ano e origem de produção: 2017/Estados Unidos da América

Género: Drama

Duração: 131'

Expressão técnica: Panavision, colorido

Argumento: Paul Thomas Anderson

Montagem: Dylan Tichenor

Fotografia: Paul Thomas Anderson

Música: Jonny Greenwood

Elenco: Daniel Day-Lewis (Reynolds Woodcock), Vicky Krieps (Alma) e Lesley Manville (Cyril Woodcock).

Sinopse do filme

Nos anos de 1950 o costureiro Reynolds Woodcock e sua irmã Cyril Woodcock viviam o estrelato no coração da moda britânica. Na movimentada cidade de Londres, o renomado costureiro e estilista comandava seu ateliê junto com sua irmã que representava muito mais que seu braço direito nos negócios. A chamada *The House of Woodcock* era o local da alta costura mais cobiçado pela sociedade burguesa da época. Com um estilo próprio e provocador, o famoso costureiro Woodcock recebia em seu ateliê membros da realeza, estrelas do cinema e as grandes damas da sociedade. Assim, muitas mulheres inspiradoras entravam e saíam da sua vida. No entanto, o estilista era solteiro, ainda que muito charmoso e galanteador. Mantinha-se afastado de uma vida amorosa e tinha seus interesses voltados apenas para as suas relações profissionais.

Entretanto, inicialmente o filme já nos revela que a vida apresenta verdadeiras surpresas que podem provocar grandes mudanças no destino das pessoas. Neste sentido, o costureiro Woodcock estava completamente envolvido no mundo da moda da *The House*

of Woodcock e encontra no seu caminho uma jovem mulher com características muito distintas que inicialmente torna-se seu ponto de inspiração e mais tarde ofereceu um companheirismo que fascinou o costureiro. Alma era uma jovem garçonete de um hotel rural onde o costureiro passou um final de semana. No entanto, uma mulher determinada e inteligente, além de carregar uma beleza estonteante. Logo, a bela e tímida Alma se transforma num elemento fundamental na vida de Woodcock, seja pessoal ou profissional. Na medida em que a jovem passa a conviver na casa do estilista e aprende o ofício da costura, também passa a modificar a vida cuidadosamente organizada do discreto Woodcock que começa a viver um dilema entre a vida que havia planeado e a presença inesperada do amor.

Contextualização do filme e argumento

O filme é ambientado no período dos “anos dourados” onde a sociedade havia se recuperado dos anos complexos e sombrios da guerra e estava a readquirir a normalidade do quotidiano. Nos anos do pós-guerra, especificamente os anos de 1950 foi um período de significativas transformações e novas formas de pensar e fazer arte. O entusiasmo e as novas perspetivas de mudanças desencadearam o espírito otimista das grandes sociedades e ocasionou muitos movimentos artísticos e renovações estéticas, inclusivamente no segmento da moda. Desta forma, é a partir de meados do século XIX e início do século XX que surge a figura do estilista de alta costura e a moda se define como um sistema de criações assinaladas. Algumas criações de determinadas casas são definidas como artigos de luxo. Também no mesmo período, as criações deram uma identidade para o género feminino associando a imagem das mulheres à maternidade. Assim, o estilo de mulher sofisticada e esposa dona de casa, se refletiu no vestuário (MEDEIROS FILHO, 2016).

O argumento desenvolve-se à volta do retrato de um renomado costureiro com um espetacular senso criativo e também sob a forma como as mulheres deram continuidade ao funcionamento das empresas e fábricas naquela época. Entretanto, os aspetos pouco falado na sociedade sobre relacionamentos tóxicos e abusivos também são explorados em *Linha fantasma*. Efetivamente, a narrativa não nos deixa enganar sobre o tema principal do filme. De facto, não parece se tratar de uma história sobre o amor. Mas existe uma ligação que aparentemente está relacionada a personalidade dos personagens. Enquanto o costureiro se

apresenta como o solteiro egocêntrico, perfeccionista, alheio as convenções sociais e sempre mau humorado. Alma também aparece com a uma personalidade forte e destemida. Reynolds Woodcock se mostra fascinado pela beleza daquela jovem desajeitada e ao transformá-la em sua inspiração também tenta moldá-la a sua própria semelhança.

Construído de forma cuidadosa o argumento sustenta várias camadas e nos envolve em temas mais complexos como a objetificação da mulher e as contrariedades sombrias existentes em alguns relacionamentos. Assim, a narrativa nos apresenta subliminarmente a jovem Alma no papel de assistente de Reynolds submetida as regras e controlo da terrível Cyril Woodcock. Contudo, mesmo com as dificuldades encontradas na Casa Woodcock, Alma passa a ter o total domínio emocional sob o costureiro. É a partir desse ambiente conturbado que o argumento vai discutir as dificuldades de um relacionalmente complexo que sustenta uma linha ténue entre o amor e a obsessão. Há uma estranheza no personagem principal que talvez explique o título do filme. Na medida em que se comporta como um verdadeiro cavalheiro, também demonstra um desprezo educadamente discreto por tudo e todos que estão a sua volta, especialmente pelas mulheres ricas da alta sociedade.

Análise crítica e avaliativa

O filme *Phantom Thread*, 2017 (Linha fantasma) inicia com um pré-genérico imbuído na presença de um leve suspense e uma breve introdução voltada para os personagens principais. A partir de um discurso sereno sobre a personalidade de Reynolds Woodcock. A jovem Alma descreve o quão exigente é o costureiro. Logo em seguida temos o primeiro corte para o costureiro a fazer a barba e a se preparar calmamente como um ritual ordenado e rigoroso. Certamente, uma sugestão do realizador para percebermos de facto a essência do personagem que, conforme afirmado por Alma, é um homem muito exigente. Seguidamente passamos a conhecer o interior do Ateliê e a personagem Cyril, irmã e sócia do costureiro, que aparentemente também segue com rigor as rotinas das manhãs na Casa Woodcock. Nas próximas cenas passamos a acompanhar a chegada das funcionárias no Ateliê e com um plano em contra-plongée observamos uma longa escadaria que passa a ser ocupada pelos passos apressados das senhoras costureiras que trabalham no renomado ateliê.

Mais um corte e voltamos a rotina matinal de Reynolds e de toda a Casa. A partir de uma rápida sequência de planos detalhe acompanhamos o costureiro a tomar o pequeno almoço e notamos a presença de uma linda mulher. Trata-se de Johanna a atual namorada de Reynolds. Num breve diálogo a jovem tenta chamar a atenção do costureiro para uma conversa corriqueira. O costureiro logo a alerta “chega de coisas pegajosas”. Efetivamente, essa frase nos apresenta a sua personalidade egocêntrica e repleta de desprezo. Em seguida temos a presença de Cyril que ao perceber que Johanna estava a incomodar criando um clima hostil para o costureiro, lança um olhar de desprezo e desaprovação. Um novo corte nos dirige para a chegada da Condessa Henrietta que visita a Casa Woodcock para uma prova de vestido. Enquanto a ilustre visita experimenta a peça observamos Reynolds a aguardar com ansiedade. Depois de observar cada detalhe, ao que mais se parece com um ritual, o vestido é aprovado.

Nas próximas sequências acompanhamos uma breve cena de um evento da alta sociedade britânica em que a Condessa participa usando o vestido criado por Reynolds. Em seguida observamos o costureiro a encontrar Cyril num salão de chá. A partir de uma conversa, sua irmã sugere dar um fim na relação com Johanna e tem o consentimento para tratar do assunto. Somos introduzidos no primeiro e importante diálogo conduzido pelo costureiro. Reynolds confessa estar incomodado com algo que não consegue identificar e que tem sonhado muito na sua falecida mãe. Existe aqui uma tristeza no discurso de Reynolds e a ausência da sua mãe o incomoda. Entretanto, o costureiro mantém o pensamento positivo e diz sentir que ela está presente afirmando que: “É reconfortante pensar que os mortos estão a cuidar dos vivos”. Na sequência seguimos em viagem para o campo, conforme sugestão de Cyril, o costureiro resolveu passar um final de semana mais tranquilo e respirar outros ares.

Acompanhamos Reynolds chegar a uma pequena cidade e seguir até uma cafeteria onde avistamos uma jovem desajeitada e tímida a servir as mesas. Inicialmente a jovem se aproxima do costureiro para anotar o pedido e é cumprimentada com um largo sorriso. Logo percebemos que algo despertou a atenção de Reynolds. Após algumas trocas de olhares o costureiro convida a empregada de mesa para jantar. A jovem aceita sem hesitar. Seu nome é Alma, e conseguimos essa informação a partir do bilhete que ela escreve para o costureiro. Passados alguns momentos juntos, um diálogo sobre suas respectivas mães é estabelecido. Aqui percebemos a forte ligação que Reynolds teve com a sua mãe. Uma

relação tão profunda que ele confessa carregar entre os tecidos do seu fato uma mecha de cabelos da falecida para mantê-la sempre próxima. Neste caso, podemos considerar uma discreta intenção do argumento em encaminhar a narrativa para os contornos das relações entre mães e filhos e dos complexos sentimentos que resultam algumas dessas ligações.

Em um rápido corte observamos o costureiro a levar a jovem empregada de mesa para uma casa que pertence a família. A conversa sobre sua mãe é mantida até surgir uma pergunta sobre Cyril e, claramente, percebemos a falta de interesse do costureiro em responder. A partir de um plano americano acompanhamos um diálogo sobre Reynolds não querer casar e as suas justificativas. Seguimos com a combinação de meio primeiro plano, contra-plongée e o ângulo 3/4 para enquadrar o rosto de Alma encantada e completamente vulnerável as investidas de Reynolds. A seguir o costureiro pede ajuda a jovem e a encaminha para o ateliê da casa. Observamos Reynolds concentrado a criar uma peça cuidadosamente moldada ao corpo de Alma. Assim como um pintor desenha e constrói a sua obra de arte. Logo, Cyril chega à casa e questiona a presença da jovem que trouxe um perfume novo para aquele ambiente. A partir de uma sequência de planos detalhe acompanhamos o costureiro a tirar as medidas do corpo de Alma, enquanto sua irmã faz as anotações com um olhar bastante sério e julgador. É neste momento que Reynolds comenta que a jovem não possui seios, embora seja perfeita. No entanto, ele informa que faz parte do seu trabalho lhe atribuir mais seios, mas claro, se ele próprio optar por isso. Entramos aqui num tema mais delicado, a objetificação do corpo feminino no mundo da moda. Uma temática bastante presente na contemporaneidade e que talvez esteja inserida na narrativa propositadamente como uma das camadas do filme para nos levar a reflexão.

Na sequência seguinte, a jovem Alma ouve de longe um comentário de Cyril “Você tem a forma ideal...Ele gosta de um pouco de barriga”. Sem compreender, Alma segue a experimentar vestidos a pedido de Reynolds. A partir de uma narração com a voz de alma a descrever a falta de aceitação pelo próprio corpo desde muito jovem, temos um corte para uma linda paisagem onde Alma e Reynolds passeiam de mãos dadas. Aparentemente, o costureiro parece apaixonado e declara que se sentia como se estivesse à procura de Alma há muito tempo. Na verdade, surge neste ponto uma dúvida sobre esse encantamento. Seria de facto uma paixão pela mulher ou por um modelo ideal para vestir suas criações? Essa questão não fica muito esclarecida para o espectador. No entanto, para a jovem empregada de mesa a forte conexão, que surgiu ainda no restaurante quando se conheceram, ganhou

espaço para um desconcertante amor. No próximo corte acompanhamos o casal pelas ruas da pequena vila e em seguida testemunhamos os dois a entrar num restaurante. Alma entra de forma tímida trajando o vestido que o costureiro desenhou minuciosamente para seu corpo. Após serem encaminhados para a mesa, dentro de um clima romantizado, a câmara revela uma terceira pessoa. E assim, Alma é introduzida na rotina dos irmãos Woodcock.

Nas cenas seguintes acompanhamos Alma a subir as escadas da Casa Woodcock onde conhece o seu novo quarto. Seguidamente, presenciamos a partir de uma alternância entre imagens do costureiro a trabalhar junto com a jovem e um depoimento onde Alma fala sobre sua relação com Reynolds. Trata-se do mesmo depoimento que aparece do genérico do filme. Rapidamente somos inseridos numa cena em que Alma demonstra desagrado com o tecido de um dos vestidos que experimenta e logo é alertada por Cyril que se trata de um dos tecidos mais adorados pelas clientes. Mesmo com a observação da controladora Cyril, a jovem segue desagradada e também recebe uma repreensão do costureiro. Nas próximas cenas seguimos com imagens dos personagens a jantar num restaurante e depois a regressar a casa aparentemente felizes e apaixonados. Um corte nos transporta para a rotina matinal da Casa Woodcock e seguimos para a mesa do pequeno-almoço onde Reynolds e Cyril estão sentados e silenciosos. A jovem Alma chega com bastante disposição e os cumprimenta. Entretanto, sua presença parece causar ruídos e incomoda os irmãos. Reynolds, enquanto esboça um papel, avisa que o barulho causado por Alma perturba e tira a sua concentração. Este pequeno conflito nos faz lembrar o início do filme, onde o costureiro também exige discrição de Johanna. Em seguida, Reynolds levanta-se da mesa enfurecido e Alma é orientada por Cyril para não causar perturbações na rotina do costureiro.

Mesmo consciente da personalidade exigente do costureiro, Alma segue em frente determinada a conquistar um lugar naquela Casa. Nas próximas sequências observamos a jovem a aprender sobre os tecidos e modelagens com o costureiro. Com um plano detalhe que mostra o nome de Alma bordado e escondido no revestimento de um vestido somos levados a imagem da jovem vestida num deslumbrante modelo confeccionado com um tecido especial do século XVII. Neste momento, Alma está a ser fotografada com os modelos assinados pelo costureiro e observamos os holofotes a conduzir a sessão que tem participação também de Reynolds. Um corte nos leva a uma porta onde observamos a jovem sair em direção ao quarto do costureiro. Alma tenta entrar, mas Reynolds avisa que

está a trabalhar, insistentemente a jovem pergunta se o costureiro precisa de algo quando é surpreendida por Cyril que entra no quarto sem qualquer cerimónia e a carregar um chá para o irmão. Assim como Alma, ainda não compreendemos a relação entre os irmãos. Existe uma estranheza ou algo secreto que certamente poderá ser esclarecido mais adiante.

Seguimos após um breve corte para os preparativos de um desfile a ser realizado na Casa Woodcock. Com o auxílio da banda sonora acompanhamos o desfile e observamos as modelos a exhibir pelo salão as peças criadas por Reynolds. Há muita tensão e preocupação para que tudo aconteça de forma impecável. Imediatamente temos um corte para uma cena em que Reynolds e Alma entram no carro e o costureiro parece estar bastante abalado. Alma sugere conduzir o carro e Reynolds concorda. Neste momento conseguimos perceber que, de forma subtil, a jovem já consegue algum controle sobre as emoções do costureiro. Mais um rápido corte e estamos no quarto escuro de Reynolds onde Alma entra para lhe oferecer cuidados. Enquanto a jovem se dirige em direção ao costureiro que está na cama deprimido, a narrativa nos mostra o lado fragilizado de Reynolds através dos relatos de Alma, numa espécie de depoimento conforme já mencionado. Alma descreve com detalhes alguns momentos em que Reynolds se mostra acessível e meigo. No entanto, esse estado dura apenas alguns dias.

Assistimos a uma sobreposição da imagem de Alma com a imagem de uma casa centralizada numa floresta isolada. Trata-se da casa dos irmãos Woodcock numa aldeia rural, a mesma em que o costureiro conheceu a jovem empregada de mesa. Somos levados ao interior da casa e presenciamos Reynolds a trabalhar no ateliê. A seguir Alma entra na cena a carregar uma bandeja com chá. Questionada pelo costureiro que se mostra bastante desagradado com a interrupção da jovem, ela responde que é apenas um chá. Temos um corte que nos leva até a floresta. E numa sequência de planos detalhe acompanhamos Alma a colher cogumelos e a aprender a prepará-los. Em seguida, enquanto faz um bordado, a jovem observa discretamente Reynolds a ler um livro. Neste momento percebemos um silêncio incomum. Parece que finalmente Alma entendeu como funciona o humor do costureiro. O mesmo silêncio permanece nas cenas seguintes onde testemunhamos o ritual matinal do pequeno almoço apenas com o som modesto da banda sonora. Entretanto, Cyril interrompe o silêncio quando informa ao costureiro que ele deve ir ao casamento da maior cliente da Casa Woodcock, mesmo contra a sua vontade. É provável que o papel da irmã

controladora passe a provocar desgostos, uma vez que o costureiro encontra o silêncio e os cuidados que precisa na adorável Alma.

Nas sequências seguintes assistimos à chegada da maior cliente da Casa Woodcock. Uma senhora muito rica que se encaminha para um casamento arranjado e, ao que parece, contra a sua vontade. O costureiro parece muito desagradado em atendê-la, mas se mantém disponível para lhe vestir com um dos seus mais sofisticados modelos. Barbara, a cliente que promove muitos lucros para a Casa experimenta o vestido e se mostra infeliz e assim busca se reconfortar com a presença de Reynolds. Entretanto, o costureiro se limita apenas em entregar o vestido que a cliente precisa para o noivado. Com um rápido corte passamos para uma sala onde a cliente e o noivo são entrevistados. Tudo sob o olhar discreto do costureiro e da jovem Alma. Eles também estão presentes na festa de noivado. A todo momento assistimos a falta de entusiasmo da noiva que acaba por beber demasiado e necessita ser carregada para os seus aposentos. Com a situação pouco aceitável, Reynolds exige levar o vestido de volta e Alma trata de alertar que a noiva não deve voltar a se comportar daquela forma jamais vestindo uma peça da Casa Woodcock. Em seguida temos um corte para cenas do casal a caminhar pelas ruas e repentinamente presenciamos pela primeira vez um beijo apaixonado. Nesse momento, Alma se declara para o costureiro que permanece por alguns segundos paralisado com o olhar fixo na jovem.

Nas próximas cenas acompanhamos Alma a tomar o pequeno almoço e a observar de longe os irmãos Woodcock a trabalhar juntos e sorridentes. Efetivamente, o ambiente parece mais harmonioso e tudo a correr bem. Em seguida assistimos Reynolds e Cyril a receber um membro da realeza francesa. Logo, uma pequena sequência nos mostra a entrada da princesa que é recebida pelas costureiras e funcionárias da Casa. É evidente o desgosto de Alma naquele momento, pois se encontra no meio das outras funcionárias e não ganha a notoriedade que acredita merecer. Seguidamente observamos o costureiro e sua irmã a conversar com a princesa. O costureiro com muito charme tenta perceber as suas preferências. Com um rápido corte e com a câmara a se aproximar das costureiras assistimos a princesa tirar as medidas do seu corpo sob o olhar apreensivo de Alma. Subitamente a jovem Alma segue em direção da princesa e de forma desconcertante lhe deseja boa sorte e informa que vive na Casa.

Na próxima cena Alma entra no escritório de Cyril para pedir ajuda na organização de um presente para Reynolds. A jovem planeia oferecer uma surpresa ao costureiro. Um

jantar especial. Porém, será necessário a ausência de todos na Casa. Com uma certa hostilidade, Cyril alerta que não se trata do aniversário do costureiro e ele não gosta de surpresas. No entanto, Alma insiste e informa que fará a tal surpresa. Um corte nos leva ao final do dia de trabalho e as funcionárias vão embora. Cyril aparentemente desagradada também atende ao pedido de Alma e deixa a Casa livre para o jantar. Acompanhamos o anoitecer e Alma a aguardar ansiosa por Reynolds. Um plano conjunto nos apresenta parte da escadaria e a porta de entrada da Casa Woodcock, onde observamos a chegada do costureiro. Após entrar na Casa e perceber a ausência das pessoas, Reynolds questiona Alma sobre o que estava acontecendo. E mesmo quando a jovem informa que se tratava de uma surpresa, o costureiro se mostra mais interessado em saber por onde anda a sua irmã. Com um diálogo pouco amistoso e apresentado a partir de ângulos mais específicos, como o contra-plongée e um ponto de vista mais baixo que o olhar do protagonista, notamos um incomodo por parte de Reynolds. Em seguida o costureiro sobe as escadas em direção a Alma e comenta sobre o vestido que a jovem trajava, confeccionado por ela própria, e a parabeniza pelo bom trabalho.

Na sequência seguinte observamos o jantar surpresa planejado por Alma. A partir de mais um diálogo pouco agradável somos encaminhados para alguns planos detalhe que nos mostra o silêncio a ser quebrado com o manusear dos talheres e utensílios da mesa. Logo, presenciamos uma calorosa discursão em que Alma questiona o seu lugar na vida do costureiro. Após algumas ofensas, Reynolds pergunta qual o motivo daquele jantar e do comportamento pouco aceitável da jovem. Depois de desabafar toda a sua insatisfação, Alma deixa a mesa de jantar e, com um rápido corte, voltamos a entrevista do genérico do filme onde Alma relata que as vezes faz bem para o costureiro acalmar um pouco. Em seguida somos transportados para as páginas de um livro. Trata-se de um livro de receitas que Alma folheia na cozinha. Com um plano detalhe observamos a jovem a preparar uma porção com cogumelos e um rápido corte nos mostra algo estranho. Testemunhamos Alma a verter algo num recipiente com água. Em seguida acompanhamos Reynolds e a sua irmã a tomar o pequeno almoço, e logo testemunhamos um diálogo incomum entre os irmãos. Cyril pergunta ao irmão se ele deseja que Alma vá embora e que não acha necessário fazer da jovem um fantasma. Neste momento, presenciamos o primeiro desentendimento entre os irmãos Woodcock que sempre se mostraram cúmplices até mesmo fora dos negócios.

Temos um corte para a sala de costuras do ateliê e a partir de um plano detalhe observamos Reynolds a costurar uma mensagem na parte interna de um vestido e temos uma mudança temporal. A banda sonora que sempre foi utilizada de forma bem discreta, agora ganha mais ênfase para dar outro ritmo a narrativa. No entanto, imediatamente o silêncio parece ecoar enquanto o costureiro desce as escadas do ateliê. Partindo de um plano de nunca acompanhamos o costureiro a se deslocar pela sala e a começar sua rotina matinal. É um dia especial, pois o vestido da princesa francesa está pronto para a primeira prova e todas as funcionárias, inclusive Alma, se encontram posicionadas diante do vestido para aguardar os reparos e correções do costureiro. Após uma breve observação à volta do vestido e análise dos detalhes de forma concentrada, Reynolds parabeniza as funcionárias e informa que fizeram um excelente trabalho. Subitamente o costureiro cai sobre o vestido. Mas logo se recompõe e vai para os seus aposentos. Alma o segue bastante preocupada. Enquanto a jovem verifica se Reynolds sentia-se bem, em simultâneo, temos um corte para a entrada repentina de uma das funcionárias no escritório de Cyril. Em pânico a senhora informa que o costureiro caiu sobre o vestido e o danificou. Cyril recebe a notícia e fica atônita.

Nas próximas cenas acompanhamos Alma a cuidar do costureiro que acredita estar bem, porém necessita de descanso. Por algum tempo a jovem permanece no quarto a velar o sono de Reynolds. Em seguida, Cyril entra no quarto para verificar o estado do irmão e percebe que ele realmente está doente. Bastante enfraquecido, o costureiro pede a irmã para cuidar do vestido, pois deveriam entregá-lo na manhã seguinte. Alternadamente observamos algumas cenas das funcionárias a tentar reparar o vestido enquanto Alma cuida devotadamente do costureiro. No entanto, Cyril avisa que o médico está a chegar para verificar a saúde do irmão e Alma denota oposição e contrariedade. Mesmo com a objeção de Alma, Cyril autoriza a consulta médica. No entanto, o costureiro recusa ser examinado. Seguimos com uma sequência que nos mostra o dedicado trabalho das costureiras a tentar arranjar o vestido o mais breve possível. Alma também ajuda as funcionárias e, enquanto desfaz uma costura da barra do vestido, encontra uma frase enigmática bordada num pedaço de tecido “Nunca amaldiçoado”. Um clima de suspense é instaurado e logo um breve corte nos leva até o quarto de Reynolds que acaba por visualizar a imagem de uma jovem noiva. Ao que parece é a imagem da sua falecida mãe. O costureiro pergunta se ela

está sempre por perto e avisa que sente muita saudade e vontade de conversar. A cena é interrompida com a chegada de Alma ao quarto.

A manhã do dia seguinte começa com um meio plano focado na figura de Reynolds que se mostra reflexivo. Um corte nos leva para a sala de costura do ateliê onde o vestido encontra-se pronto depois dos reparos. No mesmo enquadramento percebemos alguém a dormir no sofá. Trata-se de Alma que passou a noite entre cuidar de Reynolds e a ajudar com os reparos do vestido. O costureiro se aproxima e acorda a jovem com um beijo. Eis que surge a tão esperada frase “Eu amo-te, Alma”. A seguir somos todos surpreendidos com um pedido de casamento. Alma faz uma breve pausa para dar a sua resposta e finalmente responde positivamente. Uma rápida passagem temporal nos leva a uma sala onde acontece o reservado casamento do costureiro e a jovem Alma. Somos embalados por uma discreta banda sonora e acompanhamos o juramento dos noivos enquanto assistimos à passagem de cena para uma simples comemoração num restaurante. Neste momento notamos que Alma agora já se encontra incluída nas conversas dos amigos e dos irmãos Woodcock. Na maioria das vezes deixavam-na excluída dos assuntos. Com a passagem de algumas cenas acompanhamos a lua de mel dos noivos. Em seguida assistimos o casal a participar de um jantar em que Alma interage com outros convidados e recebe a indicação de um famoso baile de final de ano.

Influenciado por uma amiga e anfitriã do jantar, o costureiro fica mal-humorado ao perceber que a sua esposa conversa com outros jovens e mantém atitudes que o deixa desconfortável diante dos amigos. Mais logo, Alma avisa ao marido que gostaria de sair para dançar, pois é véspera de ano novo. Obviamente o costureiro não aceita e provoca um desentendimento com a esposa. Seguidamente Alma troca de vestido e sai sem despedidas. A partir de um plano de nuca observamos Reynolds concentrado a desenhar alguns modelos no incômodo silêncio da Casa Woodcock. O enquadramento em primeiro plano denuncia o humor do costureiro. Certamente, muito zangado com a saída da esposa. Reynolds aguarda inquieto por Alma. Nas próximas sequências assistimos o costureiro seguir a procura de Alma. Reynolds chega ao baile exatamente no momento da contagem regressiva para o novo ano e, com o olhar fixo na multidão, encontra a esposa a dançar alegremente no meio dos desconhecidos. Embora estejamos num ambiente de festa e com música agitada temos uma banda sonora discreta a embalar o deslocamento de Reynolds que segue em direção a esposa. A narrativa ganha um ritmo mais acelerado e uma breve

sequência desloca o costureiro pelo salão até encontrar a esposa. O casal se encontra e o olhar fixo de ambos finaliza a sequência.

No próximo corte voltamos a Casa Woodcock onde Reynolds está a trabalhar, porém muito pensativo. Também observamos Alma a olhar fixamente para o marido. Um plano conjunto revela a sala com uma cliente e as costureiras a ajudá-la na prova de vestido, tudo sob o olhar sério de Reynolds. Repentinamente o costureiro se retira da sala, vai até o escritório de Cyril e pergunta sobre uma determinada cliente. Quando a irmã informa que a tal cliente passou a frequentar outra Casa à procura de modelos que estão na moda, Reynolds reage contrariado. Entretanto, o principal motivo dos seus lamentos não está apenas na ausência da cliente. Neste momento, a narrativa nos faz testemunhar o ápice da intolerância do costureiro pelo próprio casamento. Reynolds pede ajuda a irmã para resolver a incompatibilidade de Alma com a Casa Woodcock. O costureiro diz ter cometido um erro terrível, pois com a presença de Alma não consegue trabalhar e se concentrar. Sobretudo, afirma que a esposa arruinou a relação dele com a irmã e trouxe tempos sombrios para a Casa. Na medida em que Reynolds faz sua queixa, Alma entra no escritório e ouve toda a conversa. Alma ignora o que ouviu e serenamente informa que a cliente estava satisfeita com o vestido que provou. Cyril também ignora a conversa que teve com o costureiro. Reynolds percebe uma certa cortesia entre as duas e diz haver um ar de morte serena na Casa, facto que o desagrada profundamente.

Na última parte do filme, observamos Alma na floresta a colher cogumelos e está atitude já nos prepara para o que vem a seguir. Embalados por uma banda sonora muito bem construída para dar o ritmo final da obra acompanhamos novamente a jovem preparar os cogumelos para o jantar do marido. Dentro de um plano detalhe observamos a preparação da comida sob o olhar fixo do costureiro que se encontra na mesa da cozinha. Observamos um enquadramento de vários planos e cortes de cenas com Alma a cozinhar e Reynolds a folhear um livro enquanto aguarda a comida ficar pronta. Um ambiente de suspense e de tensão se instala na cozinha. A banda sonora nos prende a atenção de uma forma estonteante. Repentinamente a música abandona a narrativa e ficamos apenas com os sons da preparação da comida. Voltamos a observar Reynolds a rabiscar, o que poderia ser um modelo de vestido, e a banda sonora retorna mais suave no momento em que Alma serve os cogumelos. O costureiro se prepara para jantar e ao provar a comida parece querer suscitar uma expectativa na esposa. Alma diz que deseja vê-lo vulnerável e aberto. De

forma serena, avisa-o que não irá morrer apenas ficará doente para que ela possa curá-lo novamente. A reação de Reynolds é surpreendente, e também nos deixa estupefactos. De certa forma, uma reação esperada quando refletimos de maneira mais profunda sobre a personalidade do costureiro.

Nas cenas seguintes acompanhamos a chegada do médico na Casa Woodcock para avaliar a saúde do costureiro. Logo após, assistimos Alma a continuar com os relatos sobre o seu relacionamento. Os mesmos relatos que presenciamos desde o genérico do filme. Na verdade, percebemos que não se tratava de uma entrevista, mas sim de uma conversa descontraída com o jovem médico que se tornou amigo de Alma no primeiro episódio de doença apresentado por Reynolds. Ainda nos seus relatos, Alma diz não se importar se o seu amado não acordar, pois sabe que ele estará a sua espera após a morte e em outras vidas. Com recursos de *voz off*, uma narração interpretada por Alma sobre suas perspectivas de vida e o seu relacionamento com Reynolds, assistimos a família Woodcock. Em seguida observamos Alma a trabalhar e atender as clientes da Casa. Na sequência final, Alma e Reynolds estão no aconchego de uma lareira e o costureiro com a cabeça apoiada nos braços da esposa. Alma avisa ao marido: “Eu cuido dos seus vestidos, mantendo-os afastados da poeira, dos fantasmas e do tempo”, logo o costureiro responde: “Estou a ficar com fome”, deixando a jovem com um sorriso radiante.

Conforme observamos na decomposição do filme a principal temática explorada dentro do argumento assenta essencialmente nas relações doentias estabelecidas no seio familiar. Efetivamente, o filme requer um visionamento mais atento, pois trata-se de uma abordagem profunda sobre a vida de um indivíduo de comportamento complexo. Desta forma, o olhar minucioso para a vida de alguém temperamental, inseguro e exigente nos leva para vários caminhos reflexivos. Sobretudo, quando avaliamos uma relação em que os dois lados estão em constante competição entre si. Estranhamente o casal mantém um relacionamento que aos poucos se torna excessivo, possessivo e, principalmente, perigoso. Contudo, do ponto de vista temático a proposta fílmica também apresenta outras camadas relacionadas ao momento social e cultural em que o filme é ambientado. A moda aqui não representa apenas os aspetos estéticos, mas também a posição social de um renomado estilista que pressionado pelas necessidades criativas da época enfrenta difíceis dilemas.

Ao analisarmos a história do costureiro e da jovem empregada de mesa percebemos que a temática é transcendente e nos identificamos com muitos aspetos da personalidade

apresentada nos personagens citados. A questão da objetificação do corpo feminino é algo claro na narrativa, na medida em que o costureiro identifica na jovem o modelo perfeito para vestir suas peças e inspirar suas criações. Embora o tema seja utilizado com uma cuidadosa sutileza observamos uma importante crítica direcionada a indústria da moda, que fomenta a relação da beleza feminina com um estereótipo único do corpo perfeito. Além do consumismo desnecessário de peças assinadas por grandes marcas de luxo. Dentro desta temática, a reflexão é válida também quando observamos que o assunto em questão é discutido desde sempre e encontramos diversos autores que descrevem sobre a utilização do corpo feminino como um objeto a ser moldado de acordo com o interesse capitalista. Conforme Pierre Bourdieu afirma “tudo, na gênese do habitus feminino e nas condições sociais de sua realização, concorre para fazer da experiência feminina do corpo o limite da experiência universal do corpo-para-o-outro, incessantemente exposto à objetivação operada pelo olhar e pelo discurso dos outros (BOURDIEU, 2010, p. 79).

Podemos observar a narrativa por outras perspectivas, como por exemplo, as circunstâncias de um relacionamento abusivo. Um tema contemporâneo e de bastante notoriedade no âmbito comportamental da sociedade. O relacionamento estabelecido entre os personagens principais, se assemelha muito com as relações presentes no cotidiano das sociedades comuns. Entretanto, existem diversos comportamentos que caracterizam um relacionamento complexo e destrutivo. Na grande maioria, inicialmente o parceiro tende a dar o seu melhor e querer conquistar o afeto do outro a qualquer custo. Mas com o passar do tempo, a obsessão e a possessividade ocupam o lugar dos outros sentimentos e a relação passa para um estágio crítico e destrutivo. Observamos claramente essas dificuldades na relação dos personagens. Existe um comportamento obsessivo e até mesmo nocivo que impulsiona o casal a chegar aos seus extremos. Quando refletimos sobre o amor na vida de Reynolds Woodcock lembramos da sua relação com a irmã e também com a mãe já falecida. É de se sublinhar que o personagem revela durante uma passagem do filme que carrega um fio de cabelo da mãe no seu fato para mantê-la sempre presente. Além disso, quando esteve doente, em meio aos delírios, vislumbrou a presença da mãe. Aqui podemos levantar várias questões a cerca deste tema, mas cabe perfeitamente analisarmos sob a ótica da teoria do complexo de Édipo¹⁹.

¹⁹ Teoria da psicanálise freudiana utilizada para designar um fenômeno desenvolvido na infância, onde se apresenta sentimentos afetuosos mais fortes em relação as suas figuras paternas, normalmente na criança de sexo masculino acontece a atração pela mãe e repulsa pelo pai.

Claramente o personagem mantinha uma dependência pelos cuidados da irmã e, conforme descreveu, também alimentava um amor profundo e saudoso por sua falecida mãe. Sobretudo, mantinha um impulso de repetição ao terminar com as mulheres que se relacionava, talvez de forma consciente. A narrativa revela essa relação familiar de maneira acentuada e como o afastava de outros relacionamentos afetivos. Teoricamente, o complexo de Édipo explica muitos elementos da psique humana e os seus derivados comportamentos. A compreensão sobre o comportamento de qualquer indivíduo é uma tarefa verdadeiramente complexa, uma vez que existem os diversos riscos de interpretações errôneas. E como resultado das possíveis reflexões nos deparamos com o paradigma do inconsciente (VICENTE, 2019; FREUD, 2017). Contudo, o complexo de Édipo, além de ser um conceito estudado e sustentado por importantes correntes da psicanálise, também é um tema recorrente no mundo cinematográfico. Um exemplo bastante significativo é o filme *L'Homme qui aimait les femmes*, 1977 (O homem que gostava de mulheres) do realizador François Truffaut, onde o personagem principal carrega ao longo da sua vida uma personalidade marcada por alguns elementos relacionados à teoria freudiana. Comumente encontramos no cinema narrativas que exploram a gênese da psicanálise de forma mais sucinta. Porém, deixam transparecer características nos personagens que estão relacionadas a essa condição psicológica como a obsessão, a repetição comportamental, a rememoração e principalmente, a evitação do envolvimento emocional (BERMAN, 2003).

Para além das conexões com o possível complexo de Édipo que são apresentadas sinuosamente na relação de Reynolds Woodcock e sua falecida mãe podemos observar outras referências inseridas na obra. Conforme já observado neste trabalho, o realizador Paul Thomas Anderson manifesta em seus trabalhos uma certa indiferença às convenções do cinema atual. Desta forma, observamos em *Linha fantasma* que o realizador manteve a ambientação do filme numa década passada, assim como os seus filmes anteriores, além de manter uma notória dedicação a estética da obra. Possivelmente, este é um trabalho com um estilo mais próprio do realizador. No entanto, podemos inventariar alguns elementos que nos remetem a obras de outros realizadores, seja na narrativa ou nos aspetos estéticos:

1. Em *Linha fantasma* a narrativa tende a se encaminhar para o suspense a partir do tom melancólico e misterioso, além da forma como se apresentam os personagens, encontramos esses elementos nos filmes *Shutter Island*, 2010 (Ilha do medo) de

- Martin Scorsese e no filme *That Cold Day in the Park*, 1969 (Uma mulher diferente) de Robert Altman (ver figuras 45 e 46).
2. Também identificamos que em *Shutter Island*, 2010 (Ilha do medo) o personagem principal Teddy Daniels (Leonardo DiCaprio), em momentos de delírio, visualiza a sua falecida esposa. Igualmente em *Linha fantasma*, Reynolds mantém uma forte ligação com a falecida mãe e nos seus delírios nos dar a entender que passa pela mesma situação (ver figura 47).
 3. Em *That Cold Day in the Park*, 1969 (Uma mulher diferente) de Robert Altman, a obsessão transforma o amor num instrumento letal. Em *Linha fantasma* a relação de Alma e Reynolds também possui contornos obsessivos (ver figura 48).
 4. A submissão da esposa May Welland (Winona Ryder) que encontramos em *The Age of Innocence*, 1993 (A idade da inocência) de Scorsese, também é observada em *Linha fantasma* de forma inversa com o personagem principal. (ver figura 49).
 5. Embora Alma seja o centro do filme, a narrativa é voltada para um personagem masculino envolvido nas complexidades do universo feminino. Observamos esse mesmo contexto no filme *Dr. T & the Women*, 2000 (Dr. T e as mulheres) de Altman (ver figura 50).

4.6 Reflexões e resposta às questões de investigação

O cinema tem em sua natureza muitas possibilidades criativas e, evidentemente, se impõe como uma arte importante e influente desde o seu surgimento. No entanto, a beleza e o fascínio existentes na sétima arte, não a exclui do caráter comercial e de negócios que, inevitavelmente, acompanha todos as suas etapas de construção. O cinema é uma indústria por seu grande envolvimento com os meios técnicos, económicos e também humanos. E consequentemente, os investimentos financeiros e as necessidades económicas determinam a mais importante regra do meio, a rentabilidade. De forma recorrente e na grande maioria, o cinema se apresenta dentro das facilidades criativas do melodrama, da violência e do erotismo, pois são os temas mais habituais que levam os filmes para os grandes êxitos de bilheteria. Deste modo, essas comodidades criativas impostas pela indústria contrariam o desenvolvimento estético e pesam gravemente sobre o cinema (MARTIN, 2005).

Ao observarmos as questões que envolvem a construção fílmica existentes em nossa época conseguimos compreender as dinâmicas associadas ao processo criativo e também as condições estabelecidas pelas produtoras e distribuidoras. Efetivamente, o cinema é uma arte em que os imperativos económicos afetam significativamente na liberdade criativa dos realizadores e, portanto, a reflexão sobre a utilização da forma e estilo são primordiais para identificarmos o cinema autoral e sua abrangência dentro da indústria cinematográfica. Na realidade, o cinema, independentemente da sua narrativa e género, possui uma linguagem própria que dispõe de inúmeros elementos expressivos e culturais. Deste modo o cinema, enquanto arte possui infindáveis possibilidades de interpretação e significação que estão envolvidas em ideologias e complexidades do incognoscível humano (MARTIN, 2005).

Acompanhamos o cinema a evoluir desde o seu surgimento. E essa evolução está completamente associada à linguagem específica do meio. No entanto, a forma de fazer cinema cada vez mais segue um modelo baseado no estilo realista próprio de Hollywood, onde o sistema de produção é elaborado com objetivos voltados apenas à comercialização. Para além das transformações técnicas, a evolução do cinema também é influenciada pelos aspetos sociais, culturais e as experiências dos seus autores. Assim como as ideias estilísticas de muitos realizadores que influenciaram e contribuíram para a evolução da arte cinematográfica. Em suma, os realizadores conseguiram utilizar as técnicas que lhes foram disponibilizadas desde os primórdios, assim muitas filmografias passaram por variações de estilos e beberam das mais ricas fontes de criatividade e inovação (BAZIN, 2005).

Conforme verificamos o cinema não se resume apenas a indústria de que faz parte e, portanto, devemos considerar também as reflexões sobre cinema como uma inesgotável fonte de conhecimento a nível intelectual, ideológico e moral. Para além do próprio entretenimento que tem a função de transportar o espectador para um mundo inimaginável. As inovações ocorridas ao longo da história do cinema foram os fatores estimulantes para o desenvolvimento do meio. Com o pós-modernismo, a revolução digital e até mesmo as novas tentativas de mudanças na linguagem audiovisual, o cinema mundial ganhou um aspeto renovado e com inúmeros caminhos a percorrer. Sobretudo, quando observamos os trabalhos diligentes e talentosos de alguns jovens realizadores que expõem as suas ideias sem preocupações com um público cada vez mais condicionado pela uniformização dos filmes comerciais (METZ, 1991).

Tendo em consideração que a revisão bibliográfica apresentada nesta investigação possibilitou aprofundar os conhecimentos relativamente ao cinema como forma de arte. E principalmente, as ideias estilísticas de alguns realizadores com filmografias repletas de significações e possibilidades criativas. Podemos então responder as questões que foram levantadas neste estudo com base na análise fílmica aplicada na amostra escolhida. No que diz respeito à primeira questão, «A partir do cinema do realizador Paul Thomas Anderson podemos afirmar que a originalidade no cinema contemporâneo tende a seguir uma linha de influência artística precedente dos seus antecessores?». Devemos primeiramente, visitar os capítulos I e II, onde foram abordados os temas sobre a originalidade e as ideias estilísticas dos realizadores, assim como o cinema autoral e a influência artística.

No capítulo I observamos que no ato criativo os artistas recorrem aos seus valores em conjunto com experiências anteriores. E ao aplicarem características pessoais e manterem as suas imaginações conectadas a outros estilos, compõem trabalhos distintos dos demais artistas. Uma arte específica, invulgar e única. Desta forma, a originalidade encontra-se presente nos seus trabalhos, pois mesmo quando utilizam um esquema já existente conseguem modificá-lo e encaminhá-lo para uma nova direção. A originalidade assenta no estilo próprio do artista e na sua capacidade de inovação (KOESTLER, 1989; COUSINS, 2004; GOMBRICH, 2000, 2006; BORDWELL & THOMPSON, 2008).

Outros aspetos observados dentro do capítulo II que acabam por conferir uma especial importância à questão levantada, são as características que definem um realizador como autor e também as ideias estilísticas dos realizadores sublinhados neste estudo. No âmbito cinematográfico, o realizador é o responsável por todas as decisões criativas e o seu estilo é desenvolvido a partir do uso de elementos específicos que determinam todos os aspetos que envolvem a sua construção fílmica. A forma como o filme é estruturado está relacionada com a interação e revisão de estilos estabelecidos pelos realizadores. E neste sentido, o cinema autoral é caracterizado pela centralização apenas do realizador em todos os processos que envolvem a criação e produção de um filme. Muitos realizadores buscam possibilidades inovadoras e técnicas pouco exploradas, enquanto outros utilizaram referências de obras passadas e assim desenvolvem trabalhos mais complexos e fora do território do cinema clássico. Há ainda os realizadores que não manifestam preocupação com a narrativa e os aspetos estéticos e, simplesmente, criam filmes apenas no contexto comercial (BORDWELL, 2013; XAVIER, 2018; BERTETTO, 2019; MARIE, 2010).

No cinema de Paul Thomas Anderson encontramos ideias estilísticas comumente apresentadas no cinema dos anos 1970. Na sua construção fílmica utiliza planos longos e sequências acompanhadas de sons que sustentam a narrativa e muitas vezes substitui as falas dos personagens. A iluminação normalmente cria um ambiente enigmático e as cenas são filmadas de forma quase interrupta. Sua escrita deixa perceptível tendências que naturalmente estão presentes no trabalho autoral de alguns realizadores, pois escreve dentro da estrutura clássica sem fugir do modelo formalista, mas também escreve de forma dispersa para evidenciar a destruturação narrativa. O estilo que elabora em seus filmes transmite uma extravagância específica e uma oposição às narrativas comuns do cinema americano. Contudo, a estrutura da trama com um elenco numeroso e a conexão entre os personagens faz lembrar o estilo de Robert Altman. Assim como a utilização de longos planos-sequências, os movimentos da câmara e principalmente a fotografia, remete ao estilo de Martin Scorsese (TOLES, 2016; MONTERO, 2011).

Para além da literatura apresentada devemos apoiar-nos também na análise fílmica que é o ponto principal deste estudo, e assim responder à questão de investigação com evidências claras e de forma eficaz. A partir da decomposição dos filmes propostos na pesquisa podemos identificar a recorrência de elementos fílmicos originalmente presentes nos filmes dos realizadores Robert Altman e Martin Scorsese. No filme *Boogie Nights*, 1997 (Jogos de prazer) encontramos vários enquadramentos e movimentos de câmara que, predominantemente, se aproximam das técnicas utilizados por Martin Scorsese. Em *Magnolia*, 1999 (Magnólia) as referências inseridas são completamente voltadas para as complexidades da alma humana, além das multiplicidades simbólicas e subliminares disfarçadas na narrativa que são elementos comumente presentes nos filmes de Altman. No filme *There Will be Blood*, 2007 (Haverá sangue), existe um misto de elementos que remetem tanto para os trabalhos de Scorsese, com a similaridade dos enquadramentos e ângulos, quanto para a narrativa ácida e com críticas sociais existentes nos trabalhos de Altman. O filme *Phantom Thread*, 2017 (Linha fantasma) apresenta-se com uma menor influência dos realizadores Scorsese e Altman, embora, ainda possamos encontrar alguns elementos referenciados a partir de algumas das suas obras.

A partir do cinema do realizador Paul Thomas Anderson podemos afirmar que o cinema contemporâneo segue dois princípios que comumente se completam. O primeiro é o revisitar do cinema clássico e dos trabalhos de alguns realizadores de gerações

passadas, e assim mantém a linguagem específica do cinema com todos os aspetos estéticos e narrativos próprios. O segundo princípio está relacionado com as necessidades do cinema contemporâneo em priorizar apenas o objetivo comercial e manter o negócio rentável. No entanto, ao observarmos os trabalhos do realizador Anderson percebemos que existe uma preocupação em manter os elementos estilísticos, a complexidade formal e também a densidade temática que são características comuns do cinema autoral estruturado em décadas anteriores. Logo, o realizador contruiu uma identidade própria a partir das suas experiências somadas à influência dos seus antecessores. E mesmo ao utilizar referências estilísticas de outros realizadores manteve a originalidade presente em suas obras construindo uma forte ligação entre o cinema contemporâneo e o cinema do passado.

Desta forma, podemos afirmar que tais conclusões sobre a influência artística presente nos trabalhos de Paul Thomas Anderson, vão também ao encontro da perspetiva da autora Jacqueline Nacache: “O passado é uma referência universal para a maioria dos realizadores atuais, quer sejam independentes ou estejam ligados aos grandes estúdios. Para alguns, está relação tem algo de terna homenagem, para outros é um ajuste de contas; mas ninguém o pode ignorar” (NACACHE, 2012: 126). Assim como as perspetivas do autor Mark Cousins: “Sejam quais forem os seus sonhos e as suas ideias, os cineastas raramente o fazem isoladamente. Eles observam o trabalho uns dos outros e aprendem a ligar o seu trabalho ao que já foi feito anteriormente” (COUSINS, 2004: 10).

No que diz respeito à segunda questão de investigação, «É possível considerar que o cinema autoral, especificamente do realizador Paul Thomas Anderson, é um processo criativo que se abstém das reproduções e do sistema capitalista gerido pela indústria?». Começamos por refletir sobre a temática apresentada no capítulo I que aborda a realização cinematográfica no âmbito da criatividade, tecnologia e negócio. Conforme já mencionado, na história da realização cinematográfica muitos realizadores desenvolveram trabalhos revolucionários, reinventaram mecanismos da produção fílmica e criaram novas formas de expandir suas técnicas. Consequentemente, contribuíram para a evolução do cinema como arte e também como um grandioso negócio. Efetivamente, o cinema transformou-se numa grande indústria de entretenimento e, principalmente, o cinema americano que exprime uma natureza singular assente primordialmente no sucesso de bilheterias. Desta forma, com o advento do digital a indústria cinematográfica adquiriu muito mais experiência em manter o negócio lucrativo (GRILO, 2017; BERTETTO, 2019; VIVEIROS, 2003).

O cinema contemporâneo tende a recorrer as tecnologias para criar elementos que não se conseguiriam dentro dos estúdios, e assim os custos de produção são reduzidos significativamente. Por isso, as técnicas digitais estão comumente inseridas na elaboração fílmica para criar efeitos especiais com maior agilidade, minimizar custos e facilitar a busca de recursos criativos. A capacidade de transformar e manipular os filmes através de computadores permite aos estúdios uma exploração comercial mais rentável, além da economia de tempo (EPSTEIN, 2008; BORDWELL & THOMPSON, 2008). Todas essas transformações tecnológicas ocasionaram diversas mudanças na indústria. São mudanças complexas que mantêm a economia da indústria em constante movimento, intensifica o consumo cinematográfico e modifica a forma de experienciar o cinema tradicional (BUCHANAN, 2019). Neste contexto, as grandes produtoras tendem a investir em projetos voltados para um público menos exigente e que acompanham assiduamente as trilologias de filmes fantásticos e de super-heróis.

Apesar da indústria cinematográfica estar assente primordialmente nos imperativos económicos, o cinema ainda carrega em sua composição um papel social e cultural muito importante. Por estas razões, o cinema autoral cada vez mais torna-se imprescindível para a arte. E conseqüentemente, cimenta na história cinematográfica trabalhos com significação, intervenções críticas e reflexivas. O cinema autoral é um processo criativo que busca a construção de diversos ângulos analíticos e reflexivos sobre todas as dimensões sociais e quotidianas e, sobretudo, abrange as vertentes reflexivas sobre a consciência, as complexidades humanas, o próprio cinema, a política e, até mesmo, os dilemas e conflitos dos próprios realizadores (NOGUEIRA, 2010; XAVIER, 2018; AUMONT, 2011).

Neste sentido, podemos afirmar com base nos trabalhos do realizador Paul Thomas Anderson que existe uma preocupação e dedicação em manter a originalidade nos filmes, e quando o realizador compreende a importância da exposição de temas necessários para a conscientização social, mantém suas ideias criativas estruturadas em trabalhos genuínos e inovadores. Contudo, a realização deve adaptar as suas ideias às possibilidades comerciais, pois a disseminação dos filmes depende completamente das estratégias de comercialização planeadas pelas produtoras e distribuidoras. A liberdade criativa deve ser preservada e o realizador, dentro das suas possibilidades, deve estabelecer uma relação amigável com as produtoras e decidir as estratégias comerciais ainda no processo de financiamento do projeto a fim de alcançar o sucesso artístico e também comercial.

4.7 Pistas futuras para investigação

O presente estudo permitiu-nos aprofundar os aspetos relacionados à influência cinematográfica e todos os processos que envolvem as ideias estilísticas de realizadores considerados autores. Além da reflexão do cinema como uma forma de arte que, cada vez mais, representa um papel importante para a sociedade. Muitas questões relacionadas à natureza da indústria cinematográfica foram sublinhadas permitindo uma reflexão mais ampla sobre a importância dos aspetos económicos, tecnológicos e criativos. Com base nos trabalhos do realizador Paul Thomas Anderson compreendemos que muitos realizadores se empenham na construção de trabalhos com significação e relevo e, muitas vezes, se inspiram em realizadores de gerações passadas. No entanto, a comercialização dos filmes também deve ser levada em consideração.

Na análise fílmica foi possível observar as referências inseridas nas obras do realizador Anderson a partir dos trabalhos dos realizadores Robert Altman e Martin Scorsese. Contudo, as suas ideias estilísticas e os elementos constitutivos carregam uma abordagem genuína que necessita de maior atenção. Deste modo, esta investigação deixa portas abertas para que outros estudos possam complementar e aprofundar as perspetivas criativas e cinematográficas deste realizador. Certamente, um estudo mais amplo sobre os aspetos narrativos em que Paul Thomas Anderson emprega nos seus trabalhos seria de crucial importância para a compreensão do cinema independente e autoral, pois através de uma análise fílmica que incidisse sobre os elementos formais e a complexidade narrativa poderíamos apreciar com maior exatidão a essência criativa do realizador.

Ampliando ainda mais os horizontes da investigação, um outro estudo focado nas práticas do argumento poderia auxiliar na compreensão das ideias estilísticas do realizador, visto que ele próprio escreveu o argumento de todos os seus filmes. Efetivamente, o argumento não se trata de uma redação literária, e sim, de um importante veículo da imaginação. O guião é um conjunto complexo de imagens e sons que podem ser nítidos ou ambíguos, violentos ou suaves, que estão presos na imaginação do autor prontos para ganhar forma (CARRIÈRE & BONITZER, 2016). Neste sentido, uma análise assente nos argumentos dos filmes de Anderson permitiria conhecer os fundamentos e a significação ideológica e moral presentes em suas obras, uma vez que alguns autores afirmam existir uma exploração autobiográfica sobre a relação do realizador com os seus familiares.

CONCLUSÃO

O presente estudo dedicou-se à compreensão do cinema como forma de arte e, conseqüentemente, aprofundou as reflexões sobre a influência cinematográfica, a liberdade criativa e as dinâmicas de comercialização na indústria cinematográfica. Com o objetivo de analisar e perceber as ideias estilísticas presentes no cinema contemporâneo, assim como a originalidade e as referências do passado inseridas em algumas obras atuais. O estudo focou nos reflexos dos realizadores Robert Altman e Martin Scorsese contextualizados nas obras de Paul Thomas Anderson. Conforme identificamos na literatura apresentada, existe uma linha de influência artística no trabalho de alguns realizadores que são precedentes dos seus antecessores. Efetivamente, os artistas tendem a seguir um esquema já existente e a partir das suas experiências transformam-no e encaminham-no para uma nova direção.

Dentro das reflexões sobre a influência cinematográfica sublinhamos a filmografia do realizador norte-americano Paul Thomas Anderson, que tem o seu lugar de conforto nos anos 1970, ambientados na cidade de Los Angeles. Local em que viveu e experienciou incontáveis factos da vida quotidiana, os quais dedicou-se a transferi-los para os seus trabalhos. A partir da investigação foi possível identificar uma forte ligação entre os filmes de Anderson e as obras de Robert Altman e Martin Scorsese. Evidentemente, essas similaridades comprovam que o processo criativo é o resultado da soma de experiências próprias com a influência dos trabalhos de outros autores.

As referências funcionam como uma homenagem aos seus criadores, mas também representam uma maneira de seguir os esquemas já existentes e manter as ideias estilísticas de forma transcendente para tornar a arte cada vez mais disponível (COUSINS, 2004). É certo que existem muitos trabalhos focados apenas na comercialização, e por isso tornam-se submissos às imposições da indústria cinematográfica, o que resulta nas reproduções e filmes sem qualquer sentido reflexivo. Essas questões estão relacionadas às decisões dos realizadores e, por isso, muitos deles tiveram carreiras brilhantes e marcaram a história cinematográfica com trabalhos completamente artísticos. É exemplo Robert Altman que sempre procurou autenticidade visual e fazia diversas experiências extensivas com o movimento da câmara, principalmente com a técnica do zoom. E também Martin Scorsese que, além de construir o seu próprio estilo ao longo da sua carreira, adaptou os seus

últimos trabalhos com o uso da tecnologia digital intermediária para se aproximar do estilo visual contemporâneo (BEACH, 2015).

No caso do realizador Paul Thomas Anderson a investigação comprovou que ele consegue ser uma exceção nas produções americanas na medida que se utiliza da indústria para financiar os seus projetos e não se desvia dos seus objetivos artísticos. Para alcançar um resultado satisfatório e também comercial, o realizador mantém uma relação consciente com as produtoras, elabora temas de relevo, escolhe atores com destaque na indústria, (aqueles que possuem uma boa relação e parceria), e assim consegue negociar valores de participação mais acessíveis (MONTERO, 2011). Conforme identificamos neste estudo, o realizador Anderson apresenta em sua filmografia uma linha de desenvolvimento artístico muito promissora e, certamente, as referências inseridas nos seus trabalhos representam uma dedicação na construção de um estilo próprio e o interesse em promover a arte.

No filme *Boogie Nights/Jogos de prazer* (1997) observamos as conexões entre os personagens e como a narrativa se estrutura dentro de uma complexidade dramática, além da figura paternalista e os dilemas familiares que se apresentam como o cerne principal da história. Semelhantemente, no filme *Magnólia* (1999) as relações complexas e as questões familiares também estão presentes e conduzem a trama. Mas existe uma multiplicidade simbólica e subliminar envolvida na narrativa, principalmente, com uma perspetiva religiosa pouco recorrente nos trabalhos do realizador. Existem alguns estudos em que *Magnólia* é apropriadamente visto como um filme apocalíptico. De facto, este tem sido um tema constante na cultura moderna (CONGDON, 2012). Outros estudos apontam *Magnólia* como um filme sintomático das crises existenciais e que interroga textos da cultura popular como os programas de perguntas e respostas (DILLMAN, 2005).

Relativamente ao filme *Haverá sangue/There Will be Blood* (2007) identificamos na narrativa uma linha metafórica sobre a ganância e a brutalidade humana, mas também encontramos a figura paternalista e o filho substituto que se apresentam dentro de uma relação doentia e complexa. Ao observarmos os resultados da análise fílmica para os três filmes citados constatamos um desenvolvimento contínuo das técnicas argumentativas e das perspetivas mais profundas na narrativa. No seu último filme, *Linha fantasma/Phantom Thread* (2017), Anderson optou por registos mais fechados e maior fluidez tonal. A narrativa é direcionada para o suspense e questões mais ambíguas. Podemos fazer uma analogia do filme com o trabalho do próprio realizador, onde o ato de desenhar os modelos

dos vestidos criando movimentos e formas nas peças até chegar aos contornos do corpo, mostra que o estilista trava uma luta constante em busca da perfeição. É exatamente essa busca pela perfeição que identificamos no trabalho de Anderson. O resultado final é um filme que passou por vários processos delicados na sua construção com um estilo próprio e foi costurado minuciosamente para resultar numa admirável obra de arte. Também identificamos uma metáfora muito bem estruturada na narrativa. Os nomes costurados nas barras dos vestidos, faz-nos compreender que muitos artistas deixam sinais ocultos e vestígios pessoais nos seus trabalhos.

Conforme observamos na decomposição dos filmes analisados, o realizador Paul Thomas Anderson utiliza o som como uma ferramenta importante para intensificar a trama. Os elementos sonoros foram cuidadosamente trabalhados para tornar a narrativa mais densa e emotiva quando necessário. De forma perspicaz, a banda sonora é inserida com um som cuja origem não pode ser identificada no enquadramento do filme (SLOWIK, 2015). Em *Linha fantasma* testemunhamos alguns momentos em que o som amplifica os ruídos comuns do dia-a-dia para causar incômodo ao personagem principal. Efetivamente, cada filme mostra-nos, em ordem cronológica, as diversas mudanças estéticas e narrativas que revelam a dedicação do realizador em manter a linguagem fílmica no seu devido lugar. O realizador é audaz na utilização da linguagem, seja narrativa ou estética e, principalmente, com as nuances que a música do compositor Jonny Greenwood traz para os seus filmes. Obtendo assim um resultado claramente positivo e completamente fora das práticas comuns do cinema atual (SÁNCHEZ SANZ, 2019).

Sobre os aspetos da comercialização e do consumo, cada filme é o resultado de um processo de decisões complexas que envolvem o relacionamento direto, e normalmente, com objetivos divergentes entre pessoas do ramo artístico e do ramo dos negócios. Porém, quando os realizadores elaboram filmes dedicados ao entretenimento, mas mantêm o seu valor artístico, acrescentam nos seus resultados infinitas possibilidades interpretativas e reflexivas. Sabemos que o filme comunica as suas ideias, seja de forma clara ou através de metáforas, mas a percepção de uma mensagem artística depende da bagagem cultural de cada espectador (ROCKENBACH, 2019). Prestigiar um filme no cinema é algo que as pessoas decidem como parte da sua vida social e a interação afetiva e sensorial entre o espectador e a tela podem resultar em dimensões profundas, mas também em experiências apáticas. Algumas dessas experiências ocasionam a aceitação do público pelas tecnologias

digitais e os filmes hibridizados exibidos em qualquer dispositivo, o que resulta nas excessivas produções apenas comerciais (GAUDREAULT, DULAC & HIDALGO, 2012). A falta de compreensão do cinema enquanto meio de expressão, cultura e arte, tem nas suas raízes a forma como o espectador é apresentado à sétima arte. Assim como o princípio fabril da indústria que transformou negativamente a compreensão do cinema como uma simples interação social (THOMSON, 2016).

Conclusivamente, esta investigação procurou desvendar novos contributos para o conhecimento académico no que diz respeito aos estudos cinematográficos. A partir da análise filmica foi possível delinear um conjunto de informações que elucidaram as questões levantadas em estudo e trouxeram novas perspetivas para estudos futuros. Para além das vertentes educativas, a investigação também permitiu uma profunda reflexão sobre o cinema como forma de arte e os esclarecimentos sobre a essência do filme. Ao contrário das imposições comerciais ditadas pela indústria, o cinema assenta na construção de ideias que surgem das experiências e das influências dos realizadores. Ideias capazes de oferecer vida emocional e intelectual ao espectador. Os estudos sobre as ideias estilísticas do realizador Paul Thomas Anderson evidenciaram a importância do cinema independente e autoral para a história cinematográfica. Assim, podemos afirmar que a originalidade no cinema contemporâneo tende a seguir uma linha de influência artística precedente das gerações anteriores, independentemente das questões comerciais existentes. E sobretudo, podemos concluir que a abordagem criativa e genuína que o realizador Paul Thomas Anderson utiliza nos seus filmes é, sem dúvidas, um caminho promissor para o futuro do cinema norte-americano e também mundial.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABEL, R. (Org.). (2005). *Encyclopedia of early cinema*. Routledge.
- ALBARELLO, L. et al. (1997). *Práticas e métodos de investigação em Ciências Sociais*. Gradiva.
- ÁLVAREZ, P. (2005). «*El Trabajo del Realizador Cinematográfico: Algunas Claves de Reflexión*». *Artigrama*, núm. 20, pp. 531-545.
- ANDREW, J. (2002). *As principais teorias do cinema*. Jorge Zahar.
- ARMSTRONG, R. (Org.). (2011). *Robert Altman: Critical Essays*. McFarland & Company.
- ARNHEIM, R. (2007). *Film as Art* (2. Dr). University of California Press.
- ARNHEIM, R. (2009). *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye*. 50^a ed. [1^a ed. 1974 expanded and rev. ed]. University of California Press.
- AUMONT, J. (2011). *Les Théories des Cinéastes*. [1^a ed. 2001]. Armand Colin.
- AUMONT, J. & MARIE, M. (2019). *A análise do filme*. Texto & Grafia.
- AUMONT, J. (2008). *O cinema e a encenação*. Texto e grafia.
- BALÁZS, B. (1970). *Theory of the Film: Character and Growth of a New Art*. Dover Publications.
- BARDIN, L. (2010). *Análise de conteúdo*. Edições 70.
- BAZIN, A. (2005). *What is cinema? Vol. 1* [translated by Hugh Gray]. University of California Press.
- BEACH, C. (2015). *A Hidden History of Film Style: Cinematographers, Directors, and the Collaborative Process*. University of California Press.
- BELTON, J. (2002). «*Digital Cinema: A False Revolution*». *October*, 100, 99–114.
- BERMAN, E. (2003). *Reader and Story, Viewer and Film: On Transference and Interpretation*. *The International Journal of Psychoanalysis*, 84(1), 119–129. <https://doi.org/10.1516/TMQB-EJJK-512J-CXWE>

- BERTETTO, P. (direção). (2019). *Uma História do Cinema*. Texto & Grafia.
- BISKIND, P. (2009). *Como a geração sexo drogas e Rock'n Roll salvou Hollywood*. Intrínseca.
- BOB CHINN e a pornografia como género cinematográfico. (Entrevista). (2017, 24 de novembro). Veja a revista Cinema. <https://take.com.pt/entrevista-bob-chinn/>
- BOGDAN, R., & BIKLEN, S. (2007). *Qualitative Research for Education: An Introduction to Theories and Methods*. (5th ed). Pearson A & B.
- BORDWELL, D. (2013). *Sobre a história do estilo cinematográfico*. Unicamp [Tradução: Luíz Carlos Borges].
- BORDWELL, D. (2002). *Intensified Continuity Visual Style in Contemporary American Film*. *Film Quarterly*, 55(3), 16-28. doi:10.1525/fq.2002.55.3.16
- BORDWELL, D. & THOMPSON, K. (2008). *Film Art: An Introduction*. 8ª ed. McGraw Hill.
- BOURDIEU, P. (2010). *A dominação masculina*. 9ª ed. Bertrand Brasil.
- BUCHANAN, K. (2019). « *How Will Movies Survive the Next 10 years?* » The New York Times. <https://www.nytimes.com/interactive/2019/06/20/movies/movie-industry-future.html>
- CAPUCHO, C. (2008). *Magia, Luzes e Sombra 1974-1999: Vinte e cinco anos de filmes no circuito comercial em Portugal*. Universidade Católica Editora.
- CARRIÈRE, J. & BONITZER, P. (2016). *O Exercício do Argumento*. Texto & Grafia.
- CODINA, M. (2009). *De la Ética Desprotegida: Ensayos sobre Deontología de la Comunicación*. EUNSA.
- CONGDON, D. (2012). *Reconsidering Apocalyptic Cinema: Pauline Apocalyptic and Paul Thomas Anderson*. *The Journal of Religion and Popular Culture*, 24(3), 405–418. <https://doi.org/10.3138/jrpc.24.3.405>
- COUSINS, M. (2004). *Biografia do Filme*. Plátano Editora.

- DELEUZE, G. (1999) «“O ato de criação”» Conferência FEMIS. [Ed. brasileira: Folha de São Paulo]. Dailymotion. <https://www.dailymotion.com/video/x1dlfsr>
- DIDI-HUBERMAN, G. (2013). *Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte*. Editora 34 [tradução de Paulo Neves].
- DILLMAN, J. C. (2005). *Twelve Characters in Search of a Televisual Text: Magnolia Masquerading as Soap Opera*. *Journal of Popular Film and Television*, 33(3), 142–150. <https://doi.org/10.3200/JPFT.33.4.142-150>
- ECO, U. (2015). *Como se faz uma tese em Ciências Humanas*. Editora Presença.
- EISENSTEIN, S. *et al.* (2002). *A forma do filme*. [Tradução: Teresa Ottoni]. Jorge Zahar.
- EPSTEIN, J. (2008). *O grande filme – Dinheiro e poder em Hollywood*. Summus.
- ESSLIN, M. (2004). *The Theatre of the Absurd*. Vintage Books.
- FERREIRA, M. *et al.* (1995-1996). *Os anos do cinema (enciclopédia)*. Destacáveis Expresso.
- FERRO, M. (1992). *Cinema e História*. Paz e Terra.
- FLANDRIN, H. (1837). *Jeune Homme nu Assis au Bord de la Mer* [Huile sur toile]. Louvre. <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010066334>
- FREUD, S. (2017). *As obras coletadas de Sigmund Freud*. Delphi Classics. <https://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&scope=site&db=nlebk&db=nlabk&AN=2591387>
- GAUDREAU, A., DULAC, N., & HIDALGO, S. (2012). *A Companion to Early cinema*. Wiley-Blackwell.
- GERACE, R. (2016). *Cinema explícito: Representações cinematográficas do sexo*. Editora Perspectiva.
- GOMBRICH, E. H. (2006). *A História da Arte*. [16ª ed.]. Editora Público.
- GOMBRICH, E. H. (2000). *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation* (Millennium ed., with a new preface by the author). Princeton University Press.

- GRAÇA, A. et al. (2015). «Teoria dos cineastas: Uma abordagem para a teoria do cinema» *Revista científica FAP*, nº 12, pp. 19-32:
<http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/revistacientifica/article/viewFile/1408/762>
- GRILO, J. M. (2017). *Lições do Cinema – Manual de Filmologia*. [2ª Ed]. Colibri.
- IZZO, J. (2009). «Cinema: Evolução mediada pela velocidade e fragmentação» in Biblioteca Online das Ciências da Comunicação.
- KOESTLER, A. (1989). *The Act of Creation*. Harmondsworth: Penguin Books.
- LIMA, J. W. (2012).» *Cinema de massa e cinema de autor sob o ângulo da autoria* «. e-Com, 5 (1). <https://revistas.unibh.br/ecom/article/view/514>
- LISPECTOR, C. (1999). *A Legião Estrangeira*. Editora Rocco.
- LOBRUTTO, V. (2008). *Martin Scorsese: A Biography*. Praeger.
- LOPES, J. (2018). *Cinema e História: Aventuras narrativas*. Fundação Francisco Manuel dos Santos.
- MACHADO, J., & CARVALHO, R. (2021). *Exploração de petróleo no Brasil e Estados Unidos: História e relevância/Oil Exploration in Brazil and the United States: History and Relevance*. *Brazilian Journal of Development*,7(5),52499–52515
- MALPIQUE, C. (2021). *Complexo de Édipo*. Sociedade Portuguesa de Psicanálise.
<https://www.sppsicanalise.pt/complexo-de-edipo/>
- MARIE, M. (2010). *La Nouvelle Vague une École Artistique*. Armand Colin.
- MARTIN, M. (2005). *A Linguagem Cinematográfica* [Tradução: Lauro António]. Dinalivro.
- MASCARELLO, F. (Org.). (2015). *História do cinema mundial*. Papirus.
- MEDEIROS FILHO, J. Q. (2016). *Moda e gênero: O vestuário sexualizado no New Look de Christian Dior (anos 1950)*. *Mneme - Revista De Humanidades*, 16(37), 10-36. Recuperado de <https://periodicos.ufrn.br/mneme/article/view/8174>

- METZ, C. (1991). *Film language: A semiotics of the cinema* (University of Chicago Press ed). University of Chicago Press.
- MILLER, T. & STAM, R. (1999). *A Companion to Film Theory*. Blackwell.
- MONTERO, F. (2011). *Paul Thomas Anderson*. Ediciones Akal.
- NACACHE, J. (2012). *O cinema clássico de Hollywood*. Texto & Grafia.
- NIEMI, R. (2016). *The Cinema of Robert Altman: Hollywood Maverick*. Columbia University Press.
- NOGUEIRA, L. (2010) «*Manuais de cinema IV – Os cineastas e a sua arte*». UBI, LivrosLabcom. http://labcom.ubi.pt/ficheiros/nogueira-manuais_IV_cineastas.pdf
- PARENTE, A. (2013). *Cinemáticos: Tendências do cinema de artista no Brasil*. + 2 Editora.
- PAUL THOMAS ANDERSON. ([s.d]). IMDb. Recuperado 5 de Janeiro de 2020, de <http://www.imdb.com/name/nm0000759/bio>
- PEIXOTO, M. (2009). «*O diretor enquanto artista*» in V Enecult - Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura/UFBA.
- QUIVY, R. et al. (2019). *Manual de Investigação em Ciências Sociais*. Gradiva.
- RAMOS, A. (2006). *Bertolt Brecht e o cinema alemão dos anos 1920*. Fênix - Revista de História e Estudos Culturais, pp 3 (3), 1–20.
- RABELO, T., & BORGES, R. (2020). *Sobre corpos isolados na imagem: a mise en scène em Sangue negro, de Paul Thomas Anderson*. Intexto, 0(50), 178-198. <https://doi.org/10.19132/1807-8583202050.178-198>
- ROCKENBACH, F. (2019). «*Especial: Como realizar uma análise filmica?*» <https://revistamoviemet.net/como-fazer-uma-analise-filmica-96f1e7e6cc74>
- SALGADO, E. (2019) «*Como a revolução do streaming mudou as TVs e Hollywood*». Revista Exame. <https://exame.com/revista-exame/como-a-revolucao-do-streaming-mudou-os-negocios-das-tvs/>
- SAN JUAN, E. (2020). *The Films of Martin Scorsese: Gangsters, Greed, and Guilt*. Rowman & Littlefield.

- SÁNCHEZ SANZ, J. (2019). *Jonny Greenwood, la inmersión perfecta en el cine de Paul Thomas Anderson*. *Popular Music Research Today: Revista De Música Y Educación*, 1(2), 117–131. <https://doi.org/10.14201/pmrt.20624>
- SERDOUK, A. (2021). *Hollywood, American Politics, and Terrorism: When Art Turns into a Political Tool*. *Arab Studies Quarterly*, 43(1), 26–37. <https://doi.org/10.13169/arabstudquar.43.1.0026>
- SINCLAIR, U. (2007). *Oil! A Novel*. Penguin Books.
- SLOWIK, M. (2015). *Isolation and Connection: Unbounded Sound in the Films of Paul Thomas Anderson*. *New Review of Film and Television Studies*, 13(2), 149–169. <https://doi.org/10.1080/17400309.2015.1005378>
- SPERB, J. (2013). *Blossoms & blood: Postmodern Media Culture and the Movies of Paul Thomas Anderson*. University of Texas Press.
- TARÍN, F. (2006). «Fassbinder o la Fuerza de la Forma» in *Biblioteca Online das Ciências da Comunicação*.
- THOMSON, D. (2014). *The New Biographical Dictionary of Film* (Sixth edition). Alfred A. Knopf.
- THOMSON, D. (2016). *Como ver um filme*. Bertrand Editora
- TOLES, G. (2016). *Paul Thomas Anderson*. University of Illinois Press.
- TUDOR, A. (2014). *Image and Influence: Studies in the Sociology of Film*. Routledge. <https://www.taylorfrancis.com/books/9781317928317>
- TZIOUMAKIS, Y. (2013). *American Independent Cinema in the Age of Convergence*. *Revue Française D'études Américaines*, 136, 52–66.
- VANOYE, F. & GOLIOT-LÉTÉ, A. (2009). *Ensaio sobre a análise fílmica*. Papirus.
- VICENTE, H. (2019). *Psicanálise e Vida: Mitologia e Cinema*. *Interações: Sociedade e as novas modernidades*, 36, 134–157. <https://doi.org/10.31211/interacoes.n36.2019.e1>

- VIVEIROS, P. (2003). *A Imagem do Cinema – História, Teoria e Estética*. Edições Universitárias Lusófonas.
- XAVIER, I. (2018). *A experiência do cinema (antologia)*. [1ª ed]. Paz e Terra.
- ZUCKOFF, M. (2010). *Robert Altman: The Oral Biography*. Vintage Books.

FILMOGRAFIA

- ANDERSON, P. T. (realizador). (1997). *Boogie Nights/Jogos de prazer* [filme]. NLC, Lawrence Gordon Productions, Ghouardi Film Company.
- ANDERSON, P. T. (realizador). (1999). *Magnolia/Magnólia* [filme]. Ghouardi Film Company, New Line Cinema, The Magnolia Project.
- ANDERSON, P. T. (realizador). (2007). *There Will be Blood/Haverá sangue* [filme]. Paramount Vantage, Miramax, Ghouardi Film Company.
- ANDERSON, P. T. (realizador). (2017). *Phantom Thread/Linha fantasma* [filme]. Focus Features, Annapurna Pictures, Perfect World Pictures.
- ANDERSON, P. T. (realizador). (1993). *Cigarettes & Coffee* [curta-metragem]. Produção independente
- ANDERSON, P. T. (realizador). (1996). *Hard Eight/Passado sangrento* [filme]. Green Parrot, Rysher Entertainment, Trinity.
- ANDERSON, P. T. (realizador). (1988). *The Dirk Diggler Story* [curta-metragem]. Produção independente
- ALTMAN, R. (realizador). (2006). *A Prairie Home Companion/Bastidores da rádio* [filme]. Picturehouse, GreeneStreet Films, River Road Entertainment.
- ALTMAN, R. (realizador). (2000). *Dr. T & the Women/Dr. T e as mulheres* [filme]. Artisan Entertainment, Sandcastle 5 Productions.
- ALTMAN, R. (realizador). (1999). *Cookie's Fortune/A fortuna de Cookie* [filme]. Elysian Dreams, Kudzu, Moonstone Entertainment.
- ALTMAN, R. (realizador). (1993). *Short Cuts/Os americanos* [filme]. Fine Line Features, Spelling Films International, Avenue Pictures.
- ALTMAN, R. (realizador). (1992). *The Player/O jogador* [filme]. Avenue Pictures, Spelling Entertainment, Addis Wechsler Pictures.
- ALTMAN, R. (realizador). (1975). *Nashville* [filme]. ABC Entertainment, American Broadcasting Company (ABC), Paramount Pictures.

- ALTMAN, R. (realizador). (1971). *McCabe & Mrs. Miller/A noite fez-se para amar* [filme]. David Foster Productions, Warner Bros.
- ALTMAN, R. (realizador). (1970). *M.A.S.H.* [filme]. Aspen Productions (I), Ingo Preminger Productions, Twentieth Century Fox.
- ALTMAN, R. (realizador). (1969). *That Cold Day in the Park/Uma mulher diferente* [filme]. Commonwealth United Entertainment, Factor-Altman-Mirell Films.
- ALTMAN, R. (realizador). (1954). *The Delinquents/Os delinquentes* [filme]. Imperial Productions Inc. (III).
- DAMIANO, G. (realizador). (1972). *Deep Throat/Garganta funda* [filme]. Gerard Damiano Film Productions (GDFP).
- DUDOW, S. (realizador). (1932). *Kuhle Wampe Oder: Wem Gehört die Welt?* [filme]. Prometheus-Film-Verleih und Vertriebs-GmbH, Praesens-Film.
- EMERSON, W. (realizador). (1999). *Wadd: The Life & Times of John C. Holmes* [filme]. Cassel Productions.
- KUBRICK, S. (1968). *2001: A Space Odyssey/2001: Odisseia no espaço* [filme]. Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), Stanley Kubrick Productions.
- LEAN, D. (realizador). (1945). *Brief Encounter/Breve encontro* [filme]. Cineguild.
- LUCAS, G. (realizador). (1977). *Star Wars/Guerra das estrelas* [filme]. Lucasfilm, Twentieth Century Fox.
- PORTER, E. S. (realizador). (1903). *The Great Train Robbery/O grande assalto ao comboio* [filme]. Edison Manufacturing Company.
- SCORSESE, M. (realizador). (2019). *The Irishman/O irlandês* [filme]. Tribeca Productions, Sikelia Productions, Winkler Films.
- SCORSESE, M. (realizador). (2013) *The Wolf of Wall Street/O lobo de Wall Street* [Filme]. Red Granite Pictures, Appian Way, Sikelia Productions.
- SCORSESE, M. (realizador). (2011). *Hugo/A invenção de Hugo* [filme]. Paramount Pictures, GK Films, Infinitum Nihil.

- SCORSESE, M. (realizador). (2010). *Shutter Island/Ilha do medo* [filme]. Paramount Pictures, Phoenix Pictures, Sikelia Productions.
- SCORSESE, M. (realizador). (2006). *The Departed/Entre inimigos* [filme]. Warner Bros., Plan B Entertainment, Initial Entertainment Group (IEG).
- SCORSESE, M. (realizador). (2002). *Gangs of New York/Gangs de Nova Iorque* [filme]. Miramax, Initial Entertainment Group (IEG), Alberto G. Productions.
- SCORSESE, M. (realizador). (1995). *Casino* [filme]. Universal Pictures, Syalis DA, Légende Entreprises.
- SCORSESE, M. (realizador). (1993). *The Age of Innocence/A idade da inocência* [filme]. Columbia Pictures, Cappa Production.
- SCORSESE, M. (realizador). (1990). *Goodfellas/Tudo bons rapazes* [filme]. Warner Bros.
- SCORSESE, M. (realizador). (1988). *The Last Temptation of Christ/A última tentação de Cristo* [filme]. Universal Pictures, Cineplex Odeon Films.
- SCORSESE, M. (realizador). (1986). *The Color of Money/A cor do dinheiro* [filme]. Touchstone Pictures, Silver Screen Partners II.
- SCORSESE, M. (realizador). (1985) *After Hours/Nova Iorque fora de horas* [filme]. The Geffen Company, Double Play.
- SCORSESE, M. (realizador). (1980). *Raging Bull/Touro enraivecido* [filme]. Chartoff-Winkler Productions.
- SCORSESE, M. (realizador). (1973). *Mean Streets/Os cavaleiros do asfalto* [filme]. Warner Bros., Taplin - Perry - Scorsese Productions.
- SCORSESE, M. (realizador). (1968). *I Call First/Quem bate à minha porta?* [filme]. Trimod Films.
- SCORSESE, M. (realizador). (1967). *The Big Save* [Short]. Produção independente.
- SCORSESE, M. (realizador). (1967). *Taxi Driver* [filme]. Columbia Pictures, Bill/Phillips.

- SICA, V. (realizador). (1948). *Ladri di Biciclette/Ladrões de bicicletas* [filme]. Produzioni De Sica (PDS).
- TRUFFAUT, F. (realizador). (1977). *L'Homme qui aimait les femmes/O homem que gostava de mulheres* [filme]. Les Films du Carrosse.

ANEXO

ANEXO A - Figuras



Figura 1 - Cenas dos filmes *Boogie Nights*, 1997 (Jogos de prazer) de Paul Thomas Anderson e *Raging Bull*, 1980 (Touro enraivecido) de Martin Scorsese.



Figura 2 – Cenas dos filmes *Boogie Nights*, 1997 (Jogos de prazer) de Paul Thomas Anderson e *Mean Streets*, 1973 (Os cavaleiros do asfalto) de Martin Scorsese.



Figura 3 - Cenas dos filmes *Boogie Nights*, 1997 (Jogos de prazer) de Paul Thomas Anderson e *Goodfellas*, 1990 (Tudo bons rapazes) de Martin Scorsese.



Figura 4 - Cena do filme *Goodfellas*, 1990 (Tudo bons rapazes) de Martin Scorsese.



Figura 5 - Cena do filme *The Great Train Robbery*, 1903 (O grande assalto ao comboio) de Edwin S. Porter.



Figura 6 - Cena do filme *Boogie Nights*, 1997 (Jogos de prazer) de Paul Thomas Anderson.



Figura 7 - Cenas dos filmes *Boogie Nights*, 1997 (Jogos de prazer) de Paul Thomas Anderson e *Goodfellas*, 1990 (Tudo bons rapazes) de Martin Scorsese.

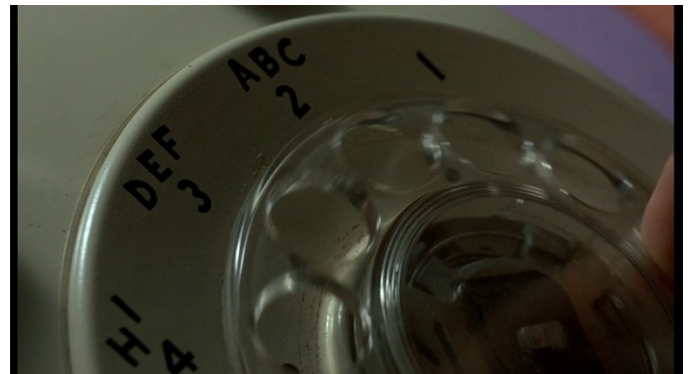


Figura 8 - Cenas dos filmes *Boogie Nights*, 1997 (Jogos de prazer) de Paul Thomas Anderson e *After Hours*, 1985 (Nova Iorque fora de horas) de Martin Scorsese.



Figura 9 - Cenas dos filmes *Boogie Nights*, 1997 (Jogos de prazer) de Paul Thomas Anderson e *Taxi Driver* (1976) de Martin Scorsese.



Figura 10 - Cenas dos filmes *Boogie Nights*, 1997 (Jogos de prazer) de Paul Thomas Anderson e *Raging Bull*, 1980 (Touro enraivecido) de Scorsese.



Figura 11 - Cenas dos filmes *Boogie Nights*, 1997 (Jogos de prazer) de Paul Thomas Anderson e *Goodfellas*, 1990 (Tudo bons rapazes) de Martin Scorsese.

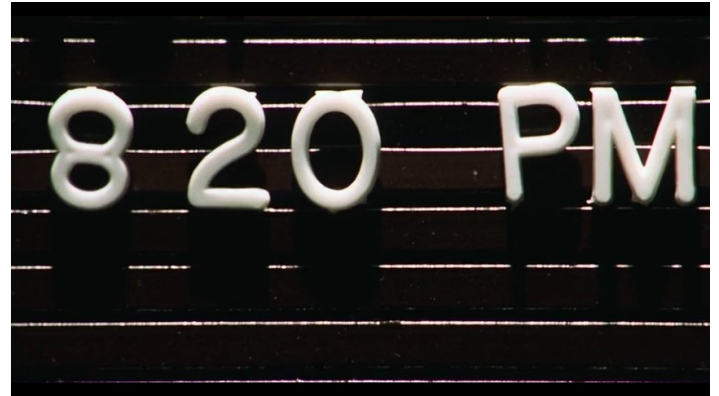


Figura 12 - Cenas do filme *Magnolia*, 1999 (Magnólia) de Paul Thomas Anderson.

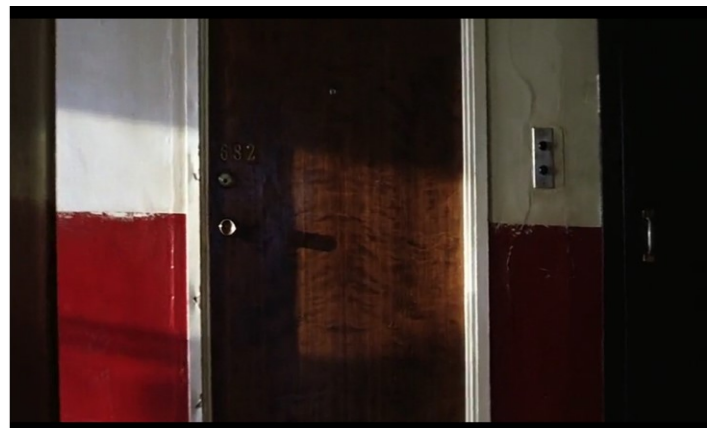


Figura 13 - Cenas do filme *Magnolia*, 1999 (Magnólia) de Paul Thomas Anderson.



Figura 14 - Cenas do filme *Magnolia*, 1999 (Magnólia) de Paul Thomas Anderson.



Figura 15 - Cenas do filme *Magnolia*, 1999 (Magnólia) de Paul Thomas Anderson.



Figura 16 - Cena do filme *Magnolia*, 1999 (Magnólia) de Paul Thomas Anderson.



Figura 17 - Cenas do filme *Magnolia*, 1999 (Magnólia) de Paul Thomas Anderson.



Figura 18 - Cena do filme *Magnolia*, 1999 (Magnólia) de Paul Thomas Anderson.



Figura 19 - Cenas do filme *Magnolia*, 1999 (Magnólia) de Paul Thomas Anderson.



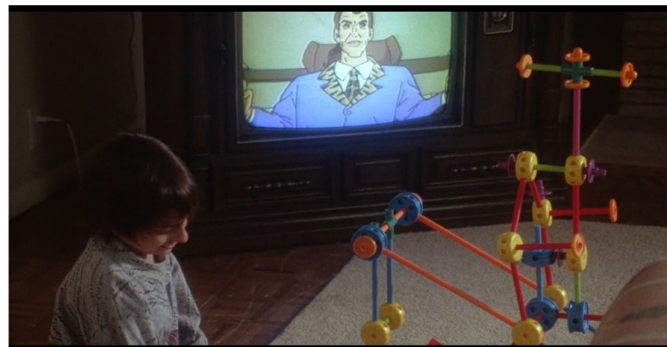
Figura 20 - Cenas do filme *M.A.S.H.* (1970) do realizador Robert Altman.



Figura 21 - Cena do filme *M.A.S.H.* (1970) de Robert Altman e *Magnolia*, 1999 (Magnólia) de P. T. Anderson.



Figura 22 - Cenas do filme *Magnolia*, 1999 (Magnólia) de P. T. Anderson



.Figura 23 - Cenas do filme *Short Cuts*, 1993 (Os americanos) de Robert Altman.

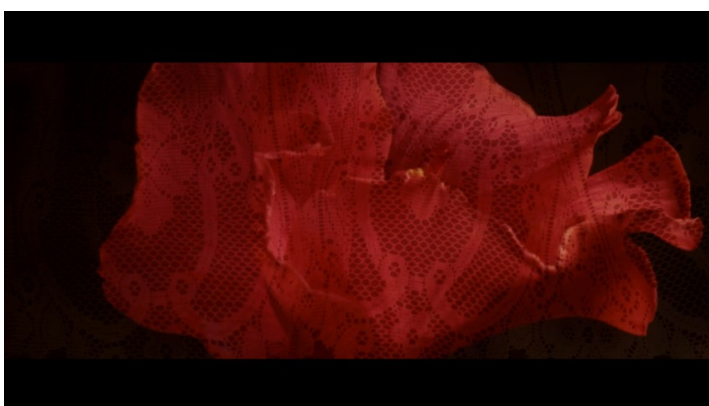


Figura 24 - Cenas do filme *The Age of Innocence*, 1993 (A idade da inocência) de Martin Scorsese.

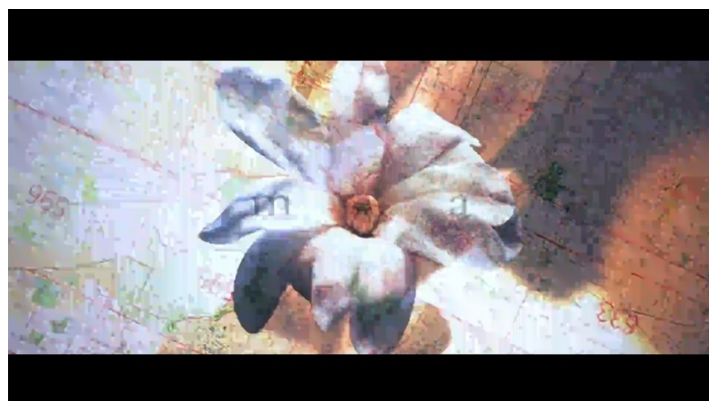


Figura 25 - Cenas do filme *Magnolia/Magnólia* (1999) de Paul Thomas Anderson.



Figura 26 - Cenas do filme *There Will be Blood*, 2007 (Haverá sangue) de Paul Thomas Anderson.



Figura 27 - Cenas do filme *There Will be Blood*, 2007 (Haverá sangue) de Paul Thomas Anderson.



Figura 28 - Cenas do filme *There Will be Blood*, 2007 (Haverá sangue) de Paul Thomas Anderson.

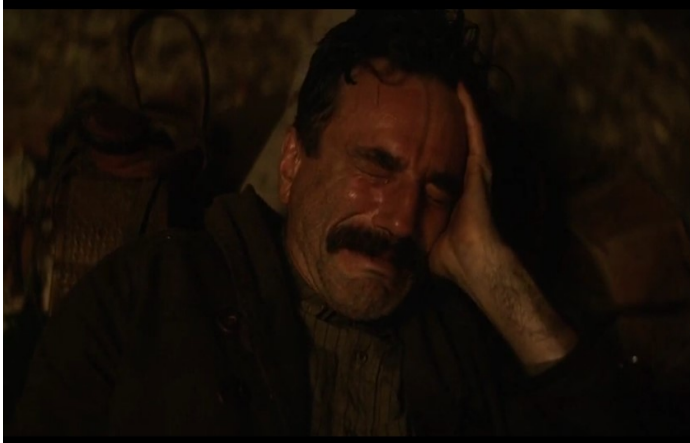


Figura 29 - Cenas do filme *There Will be Blood*, 2007 (Haverá sangue) de Paul Thomas Anderson.



Figura 30 - Cenas do filme *There Will be Blood*, 2007 (Haverá sangue) de Paul Thomas Anderson.



Figura 31 - Cenas do filme *There Will be Blood*, 2007 (Haverá sangue) de Paul Thomas Anderson.



Figura 32 - Cenas do filme *There Will be Blood*, 2007 (Haverá sangue) de Paul Thomas Anderson.



Figura 33 - Cenas do filme *There Will be Blood*, 2007 (Haverá sangue) de Paul Thomas Anderson.



Figura 34 - Cenas do filme *There Will be Blood*, 2007 (Haverá sangue) de Paul Thomas Anderson.



Figura 35 - Cenas do filme *The Color of Money*, 1986 (A cor do dinheiro) do realizador por Martin Scorsese.



Figura 36 – Cenas do filme *There Will be Blood*, 2007 (Haverá sangue) de Paul Thomas Anderson e *The Age of Innocence*, 1993 (A idade da inocência) de Martin Scorsese.

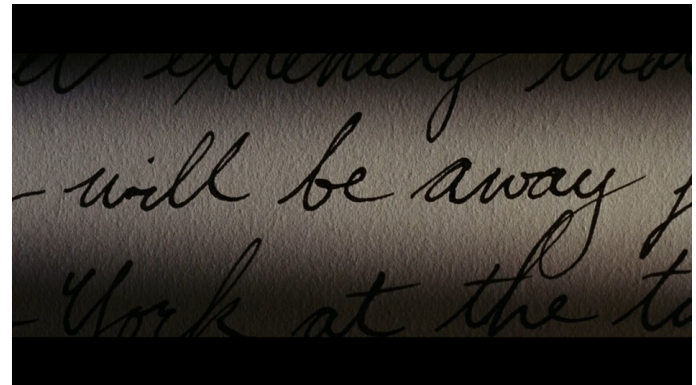
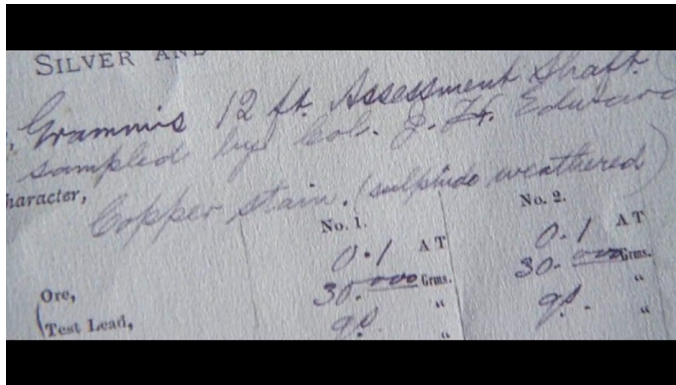


Figura 37 – Cenas do filme *There Will be Blood*, 2007 (Haverá sangue) de Paul Thomas Anderson e *The Age of Innocence*, 1993 (A idade da inocência) de Martin Scorsese.



Figura 38 – Cenas do filme *There Will be Blood*, 2007 (Haverá sangue) de Paul Thomas Anderson e *Gangs of New York*, 2002 (Gangs de Nova Iorque) de Martin Scorsese.



Figura 39 – Cenas do filme *There Will be Blood*, 2007 (Haverá sangue) de Paul Thomas Anderson e *Gangs of New York*, 2002 (Gangs de Nova Iorque) de Martin Scorsese.



Figura 40 – Cenas do filme *There Will be Blood*, 2007 (Haverá sangue) de Paul Thomas Anderson e *Cookie's Fortune*, 1999 (A fortuna de Cookie) de Robert Altman.



Figura 41 – Cenas do filme *There Will be Blood*, 2007 (Haverá sangue) de Paul Thomas Anderson e *The Player*, 1992 (O jogador) de Robert Altman.



Figura 42 – Cenas do filme *There Will be Blood*, 2007 (Haverá sangue) de Paul Thomas Anderson e *Cookie's Fortune*, 1999 (A fortuna de Cookie) de Robert Altman.



Figura 43 – Cenas do filme *Cookie's Fortune*, 1999 (A fortuna de Cookie) de Robert Altman.

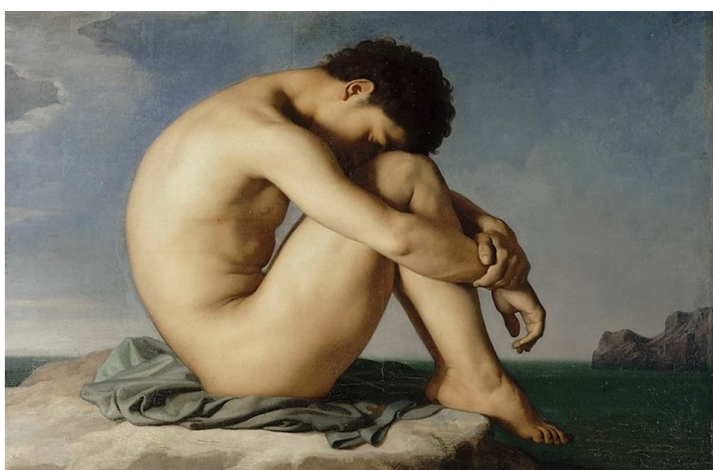


Figura 44 – Cena do filme *Haverá sangue/There Will be Blood* (2007) de Paul Thomas Anderson e imagem de pintura do artista francês Jean-Hippolyte Flandrin designado *Jeune homme assis au bord de la mer/Jovem nu sentado à beira mar* (1837). Imagem disponível em: <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010066334>



Figura 45 – Cenas do filme *Phantom Thread*, 2017 (Linha fantasma) de Paul Thomas Anderson e *Shutter Island*, 2010 (Ilha do medo) de Martin Scorsese.



Figura 46 – Cenas do filme *Phantom Thread*, 2017 (Linha fantasma) de Paul Thomas Anderson e *That Cold Day in the Park*, 1969 (Uma mulher diferente) de Robert Altman.

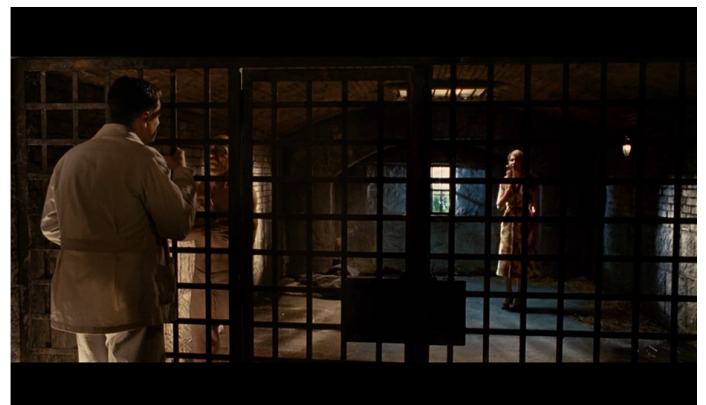


Figura 47 – Cenas do filme *Phantom Thread*, 2017 (Linha fantasma) de Paul Thomas Anderson e *Shutter Island*, 2010 (Ilha do medo) de Martin Scorsese.



Figura 48 – Cenas do filme *Phantom Thread*, 2017 (Linha fantasma) de Paul Thomas Anderson e *That Cold Day in the Park*, 1969 (Uma mulher diferente) de Robert Altman.



Figura 49 – Cenas do filme *Phantom Thread*, 2017 (Linha fantasma) de Paul Thomas Anderson e *The Age of Innocence*, 1993 (A idade da inocência) de Scorsese.



Figura 50 – Cenas do filme *Phantom Thread*, 2017 (Linha fantasma) de Paul Thomas Anderson e *Dr. T & the Women*, 2000 (Dr. T e as mulheres) de Robert Altman.