



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
CENTRO DE ARTES
COLEGIADO DOS CURSOS DE CINEMA

JOÃO GABRIEL LENZ WERLANG

**A SUBJETIVIDADE DO PROTAGONISTA DE *VÍCIO INERENTE* ATRAVÉS DA
LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA**

Pelotas/RS

2024

JOÃO GABRIEL LENZ WERLANG

**A SUBJETIVIDADE DO PROTAGONISTA DE *VÍCIO INERENTE* ATRAVÉS DA
LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA**

Artigo científico apresentado como requisito
parcial para a obtenção do grau de Bacharel em
Cinema e Audiovisual no Centro de Artes da
Universidade Federal de Pelotas.

Orientador: Prof. Dr. Roberto Ribeiro Miranda Cotta

Pelotas

2024

JOÃO GABRIEL LENZ WERLANG

**A SUBJETIVIDADE DO PROTAGONISTA DE *VÍCIO INERENTE* ATRAVÉS DA
LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA**

Artigo científico apresentado como requisito
parcial para a obtenção do grau de Bacharel em
Cinema e Audiovisual no Centro de Artes da
Universidade Federal de Pelotas.

Aprovada em treze de março de dois mil e vinte e quatro.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Roberto Ribeiro Miranda Cotta

Prof. Dr^a. Ivonete Medianeira Pinto

Prof. Dr. Ricardo Fernando Ferreira Lessa Filho

RESUMO

Por meio de uma pesquisa qualitativa, balizada pela análise filmica (VANOYE & GOLIOT-LÉTÉ, 1994), o artigo esmiúça a construção da subjetividade do protagonista Doc Sportello através dos aspectos de linguagem do filme *Vício Inerente* (2014), de Paul Thomas Anderson. Busca-se analisar as estratégias estéticas adotadas, a fim de compreender como a obra representa a confusão e a paranoia de seu personagem principal. O quadro teórico é composto pelos estudos sobre *mise-en-scène* e linguagem cinematográfica de Aumont & Marie (2003), Bordwell & Thompson (2013) e Oliveira Jr. (2013), entre outros.

PALAVRAS-CHAVE: Linguagem; *mise-en-scène*; subjetividade; ponto de vista.

ABSTRACT

Through qualitative research, guided by film analysis (VANOYE & GOLLIOT-LÉTÉ, 1994), this paper scrutinizes the construction of the subjectivity of Doc Sportello, the subjectivity of Doc Sportello, *Inherent Vice*'s (2014) protagonist, through the language aspects of the film directed by Paul Thomas Anderson. The goal is to analyze the aesthetic strategies adopted, in order to understand how the film represents the confusion and paranoia of its main character. The theoretical foundation is composed of studies on *mise-en-scène* and cinematographic style by Aumont & Marie (2003), Bordwell & Thompson (2013) and Oliveira Jr. (2013), among others.

KEYWORDS: film language; *mise-en-scène*; subjectivity; point of view.

LISTA DE FIGURAS

1. Personagem de Philip Baker Hall é mentor de John C. Riley em <i>Jogada de Risco</i> (1996).	12
2. Equipe perplexa enquanto Dirk Diggler grava cena pornográfica em <i>Boogie Nights</i> (1998).	13
3. Momento de realismo fantástico lança-se sobre os personagens no clímax de Magnólia (1999).	14
4. Plano inicial de <i>Embriagado de Amor</i> (2002) que captura a solidão em ritmo cadenciado.	15
5 e 6. Anderson solidifica uma identidade própria em <i>Sangue Negro</i> (2008) e <i>O Mestre</i> (2012).	16
7 e 8. Os contrastes que realçam a versatilidade do diretor.	17
9, 10, 11 e 12. Ao ouvir sobre Mickey Wolfmann, Doc anota para si mesmo um “alerta de paranoia”.	20
13 e 14. Doc vê Shasta. A escuridão e a luz concedem-na uma qualidade espectral.	20
15, 16, 17 e 18. Doc e Shasta correm na chuva. Em seguida, é mostrado o prédio de <i>Golden Fang</i> .	21
18 e 20. A estrutura faraônica dos interiores do prédio de <i>Golden Fang</i> .	22
21. Doc olha para o navio dentro da garrafa.	23
22 e 23. O comportamento peculiar e pouco profissional de Dr. Rudy.	23
24, 25, 26 e 27. Doc aceita a cocaína de Dr. Rudy. Depois, o plano aberto potencializa a comédia física.	24
28 e 29. Doc investiga a clínica. A técnica de sobreposição de imagens reforça sua paranoia.	25
30, 31 e 32. A narradora explica a relação de Doc com Japonica. Ele espera o fim da narração para falar.	26
33 e 34. A narradora aparece fisicamente como personagem, mas desaparece na troca de planos.	27
35, 36, 37 e 38. A textura esbranquiçada conferida ao filme pela fotografia.	27
39, 40, 41 e 42. Dr. Rudy e Japonica aproximam seus corpos, enquanto Denis aparece com o volante de carro em mãos.	28
43, 44, 45 e 46. Em um plano acelerado, os personagens se lançam freneticamente em direção à cocaína.	29
47, 48, 49 e 50. O movimento dinâmico da câmera acoplada à porta do carro.	30

51, 52 e 53. No ambiente escuro do carro, vemos uma sirene policial que incomoda Dr. Rudy.	31
54 e 55. Os personagens são abordados pela polícia.	31
56 e 57. Após checar seus documentos, o policial os libera. Uma fusão encerra a sequência.	32

SUMÁRIO

1. Introdução	9
2. Faces do cinema de Paul Thomas Anderson	11
3. As subjetividades estéticas de <i>Vício Inerente</i>	18
4. Considerações finais	32
5. Referências bibliográficas	33
6. Anexo	35

1. Introdução

Vício Inerente (2014) é uma adaptação cinematográfica realizada pelo diretor e roteirista estadunidense Paul Thomas Anderson, com base no romance homônimo de Thomas Pynchon, autor relacionado à contracultura dos anos 1960 e 1970. Segundo Poirier (1985, online), Pynchon “é provavelmente o mais talentoso escritor de prosa na língua inglesa desde James Joyce”. Devido ao seu caráter digressivo, suas obras foram popularmente vistas como inadaptáveis. Anderson cria, a partir desta origem literária, um filme com raízes marcadas pelo *film noir*¹, ao mesmo tempo em que traz como protagonista um detetive peculiar, que faz uso constante de substâncias alucinógenas. O problema de pesquisa questiona como os aspectos estéticos representam a paranoia do protagonista.

O filme é narrado através do ponto de vista entorpecido e paranoico do personagem Doc Sportello (Joaquin Phoenix), que investiga o desaparecimento de uma ex-namorada (Katherine Waterston). A narrativa é construída mediante tramas muitas vezes desconexas, nas quais informações contraditórias surgem a todo momento. Trata-se de uma obra de investigação que chama a atenção para cada novo detalhe apresentado, ao passo que usa de artifícios de linguagem² para tornar nebulosa a compreensão de novas pistas.

Partindo desta ideia, o objetivo principal é analisar como a estética do filme expressa a percepção lisérgica de seu protagonista, a partir de aspectos de construção imagéticos e sonoros, tais como a fotografia, a montagem, a interpretação dos atores, a sonoplastia e a trilha sonora. Tal contexto também apresenta uma possibilidade de reflexão sobre como obras cinematográficas podem ser construídas através da noção de sensorialidade, relegando o papel de contar uma história apenas como a porta de entrada para a imersão na forma cinematográfica.

¹ Gênero cinematográfico que se popularizou no cinema norte-americano nas décadas de 1930 e 1940, retratando tramas policiais permeadas pela corrupção moral e ética dos personagens em enredos complexos e com presença de uma figura feminina que seduz e engana o protagonista, conhecida como *femme fatale*. Caracteriza-se esteticamente pelo uso de sombras, alto contraste e enquadramentos estilizados, derivados do expressionismo alemão (MASCARELLO, 2006).

² Tornado linguagem graças a uma escrita própria, que se incarna em cada realizador sob a forma de um estilo, o cinema transformou-se, por esse motivo, num meio de comunicação, de informação, de propaganda, o que não constitui, evidentemente, uma contradição da sua qualidade de arte. (MARTIN, 2005, p.22)

A *mise en scène* aí definida é um pequeno pensamento em ação, a encarnação de uma ideia, a organização e a disposição de um mundo para o espectador. Acima de tudo, trata-se de uma arte de colocar os corpos em relação no espaço e de evidenciar a presença do homem ao registrá-lo em meio a ações, cenários e objetos que dão consciência e sensação de realidade à sua vida. Expressão cunhada, em sua origem, para designar uma prática teatral, a *mise en scène* adquire no cinema uma dimensão fenomenológica: mostrar os dramas humanos esculpindo-os na própria matéria sensível do mundo. (OLIVEIRA JR., 2013, p.8)

Filmes de cineastas como Apichatpong Weerasethakul e Tsai Ming-Liang são comumente abordados por autores que discutem a ideia de cinema de fluxo (OLIVEIRA JR., 2013). São obras que apresentam um transcorrer de imagens que contrastam com a tradição clássica do cinema, desconstruindo elementos como a continuidade, a elipse e o controle da *mise-en-scène* (LALLANE, 2002, *apud* OLIVEIRA JR., 2013). Apesar de *Vício Inerente* não se relacionar tão diretamente com o conceito em questão - sua montagem é mais dinâmica, seus planos menos contemplativos e seus silêncios são mais exceção do que regra - o que permeia sua estética é a lógica fluida, livre de uma progressão narrativa, com a qual o filme opera. Ao constituir uma linguagem mediada pelo olhar alterado do protagonista, a trama passa a ser praticamente impossível de ser seguida. O que rege o filme, então, é a ideia de que cada cena funciona quase que de forma autônoma. O enredo é relegado a segundo plano, e o que interessa é o impacto do momento, permitindo-se “mergulhar no movimento comum, ceder o pensamento pela sensação” (BOUQUET, 2003, *apud* OLIVEIRA JR., 2013, p.146).

A metodologia segue uma abordagem qualitativa constituída pelo método da análise fílmica, considerando os estudos de Vanoye & Goliot-Lété (1994). Ao longo do artigo, faz-se uso de figuras correspondentes aos fotogramas dos filmes discutidos, a fim de ampliar a compreensão acerca do texto. Utiliza-se um número variável de blocos de imagens para cada figura, conforme se faz necessário, e sua numeração se dá de forma sequencial, considerando imagens que aparecem da esquerda para a direita, e de cima para baixo.

A primeira seção do artigo apresenta um apanhado geral da trajetória e carreira de Paul Thomas Anderson até chegar em *Vício Inerente*. Destacam-se, além de seu período de formação, as principais características estéticas e temáticas de cada um dos seus nove longas-metragens produzidos entre 1996 e 2021, traçando paralelos entre as obras e separando-as em fases distintas da filmografia do diretor. É apresentada também uma introdução aos aspectos essenciais do enredo de *Vício Inerente*, apresentando seus principais personagens e dando a base para a compreensão da análise proposta. São discutidos elementos narrativos que trazem informações que contradizem fatos que haviam sido anteriormente

apresentados, com intuito de expor o caráter lisérgico e paranoico da construção do filme, a partir da percepção subjetiva do protagonista Doc Sportello.

A segunda seção se dedica a destrinchar a sequência de *Vício Inerente* na qual seu protagonista faz uma visita a uma clínica dentária como parte de sua investigação. A análise é embasada por aspectos da linguagem discutidos por autores como Aumont & Marie (2003), Bordwell & Thompson (2013), Oliveira Jr. (2013) e Pasolini (1982). Tais referências contribuem para entender a maneira como Paul Thomas Anderson se utiliza das técnicas de *mise-en-scène* e linguagem para reforçar o estado mental conturbado do personagem principal. A partir da sequência, pode-se entender como a obra forja situações absurdas, mediante elementos estéticos, tais quais a manipulação da velocidade de certos planos, a trilha sonora ritmada e uma montagem que se torna cada vez mais frenética, visando representar a subjetividade do protagonista.

2. Faces do cinema de Paul Thomas Anderson

Paul Thomas Anderson nasceu em Los Angeles, nos Estados Unidos, em 26 de julho de 1970. É um dos quatro filhos de Edwina e Ernie Anderson, narrador de chamadas da rede de televisão ABC e apresentador de um programa de filmes de terror B em Cleveland. Tendo crescido na região de Studio City, o *show business* sempre fez parte da vida do cineasta. Desde muito jovem apresentava interesse em ser diretor de cinema, chegando a produzir seu primeiro filme quando tinha apenas oito anos, com uma câmera 8mm de seu pai (RICHARDSON, 2008).

Ao terminar o ensino médio, Anderson cursou dois semestres do Bacharelado em Inglês na Emerson College, em Boston. Lá, foi aluno de David Foster Wallace, autor de livros como *Graça Infinita* (1996) e *O Rei Pálido* (2011), que anos depois viria a se tornar um dos principais nomes da literatura pós-moderna norte-americana - da qual Pynchon também faz parte. Anderson (2015) se refere a Wallace como o primeiro professor pelo qual se apaixonou. Ele foi responsável por orientá-lo na escrita de um artigo sobre *Ruído Branco* (1985), de Don DeLillo, uma das influências do escritor. Quando Wallace deixa de ser docente, Anderson decide cursar Cinema na New York University (NYU), onde fica apenas dois dias, pois percebe que o curso, segundo ele, seria uma perda de tempo (ANDERSON, 1997).

Com o dinheiro que reembolsou da mensalidade da universidade, o cineasta produziu o curta-metragem *Cigarettes and Coffee* (1993), seu primeiro crédito profissional como diretor. O filme marcou o início de sua parceria com o ator veterano Philip Baker Hall, um de seus colaboradores no começo de carreira. Anderson havia entregado o roteiro a Hall quando trabalhava como estagiário em um filme para a rede de televisão PBS, que se impressionou com a qualidade da escrita do jovem. A obra estreou no Festival de Sundance, que então convidou Anderson a fazer parte do programa de desenvolvimento de longas-metragens do *Sundance Institute*. O filme em questão viria a se tornar *Jogada de Risco* (1996), dando início à carreira de longas-metragens do diretor, marcando sua trajetória no cinema independente norte-americano dos anos 1990, ao lado de nomes como Quentin Tarantino, Richard Linklater, Wes Anderson, Steven Soderbergh e os Irmãos Coen.



Figura 1: Personagem de Philip Baker Hall é mentor de John C. Riley em *Jogada de Risco* (1996).

Seu segundo longa, *Boogie Nights* (1997), porém, é que faz de Anderson um cineasta com maior destaque comercial³. O filme foi baseado em um falso documentário que o diretor havia produzido quando tinha 17 anos sobre a ascensão e queda de uma estrela pornográfica fictícia chamada Dirk Diggler. A pós-produção conturbada de *Jogada de Risco*⁴ fez com que Anderson renegasse o filme de certa forma (SPERB, 2013). Até hoje o diretor recente a mudança do título original *Sydney* para o escolhido pelo estúdio, *Hard Eight*. Para Crous (2007), o longo e complexo plano-sequência que introduz os personagens por uma boate no começo de *Boogie Nights* teria sido uma espécie de afirmação autoral vinda de Anderson como uma forma de provar sua proficiência técnica como condutor.

³De acordo com dados do site boxofficemojo.com, *Jogada de Risco* arrecadou 222.559 dólares em bilheteria, em contraste com os US\$ \$43.117.303 de *Boogie Nights*.

⁴A empresa responsável pelo financiamento do filme tirou o controle da pós-produção do diretor, montando uma versão sem seu consentimento. Tempos depois, Anderson retomou o filme para si, montando sua visão original e enviando-a ao festival de Cannes. A seleção no evento fez sua versão prevalecer. (SPERB, 2013).

Vindo de uma geração de cinéfilos que puderam pela primeira vez ter acesso a filmes de diversas épocas devido à popularização das locadoras e do *home video*, é natural que um cineasta como Anderson deixasse suas principais influências transbordarem da tela (TOLES, 2016). Sedimentando e elevando ainda mais seu estilo de movimentos de câmera e montagem frenéticos que já havia pincelado em seu primeiro longa-metragem, Anderson permite seu apreço por diretores como Robert Altman e Martin Scorsese transparecer em praticamente todo plano - ele posteriormente, inclusive, viria a ajudar Altman na direção de seu último filme, *A Última Noite* (2006), por conta do estado de saúde debilitado do octogenário cineasta.

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-sequência, os movimentos da câmera e principalmente a fotografia, remetem ao estilo de Scorsese. (GONÇALVES, 2022, p.37)



Figura 2: Equipe perplexa enquanto Dirk Diggler grava cena pornográfica em *Boogie Nights* (1998).

Magnólia (1999) viu o diretor ter carta branca para realizar um projeto com a liberdade criativa que necessitava, proporcionando um de seus filmes mais ambiciosos em termos de estrutura de produção até hoje. A trama gira em torno de nove personagens que se conectam de uma forma ou de outra por um programa de televisão onde crianças enfrentam adultos em um jogo de perguntas e respostas difíceis. Assim como em *Boogie Nights*, o diretor constrói uma narrativa que gira em torno de diversos personagens - um traço recorrente nos filmes de Altman - e usa da inquietação de sua câmera para criar um retrato melodramático, quase operático, daquelas vidas. Além disso, Anderson começa a destacar temáticas que lhe serão recorrentes durante sua carreira, como personagens que encontram uma família, principalmente uma figura paterna, em meio a pessoas que não necessariamente possuem laços sanguíneos - John (John C. Riley) e Sidney (Philip Baker Hall) em *Jogada de*

Risco; Dirk (Mark Wahlberg) e Jack Horner (Burt Reynolds) em *Boogie Nights* - fazendo das turbulentas relações entre pais e filhos uma constante que atravessa quase todos os personagens de *Magnólia*.



Figura 3: Momento de realismo fantástico lança-se sobre os personagens no clímax de *Magnólia* (1999).

Analisar a filmografia de Paul Thomas Anderson, no entanto, é se deparar em uma trajetória transposta por fases distintas. Seus primeiros três longas-metragens podem ser vistos como pertencentes a um mesmo momento de sua carreira - a fase inicial - por conta da unidade que formam entre si, a partir de questões estéticas e narrativas. Sempre permeado por longos plano-sequências, cortes frenéticos, chicotes de câmera e sequências de montagem ritmadas por músicas *pop*, Anderson se apresenta nesses primeiros filmes como um jovem cineasta transbordando energia, usando recursos de linguagem estilizados e maximalistas para marcar sua presença como diretor.

Seu longa seguinte, porém, traz uma nova faceta. Enquanto, até então, suas obras eram constituídas de excessos e de uma energia incansável, em *Embriagado de Amor* (2002) o cineasta começa a controlar seus impulsos e passa a adotar uma abordagem mais sutil e madura em seus filmes. Não se trata, porém, de uma ruptura total com sua filmografia anterior. Ainda é possível reconhecer o realizador dos longos e complexos *travellings* que acompanham seus personagens enquanto se deslocam pelos espaços, as complicadas relações familiares e os personagens idiossincráticos. Contudo, é perceptível uma mudança na forma com que aplica essas técnicas na linguagem do filme. Os deslocamentos de câmera, por exemplo, se dão de formas ainda mais longas e elaboradas, mas de maneira muito mais cadenciada e pontual. O que emerge é um lado do realizador que sabe quando parar sua câmera, deixando que o tempo respire, e apenas registrando as ações de seus personagens.

Assim que nos instalamos em *Embriagado de Amor*, vemos que o mundo de *Boogie Nights* e *Magnolia* dissolve-se a nossos pés: a crônica de decadência moral e existencial pintada com virtuosos *travelings* e inúmeros ângulos de câmera dá lugar a uma cenografia estilizada, luz demais, planos fixos o mais que podem e um peculiar tratamento de personagens que a psicologia não explica. (GARDNIER, 2002, online)



Figura 4: Plano inicial de *Embriagado de Amor* (2002) que captura a solidão em ritmo cadenciado.

Se antes os filmes de Anderson se ancoravam no uso de canções que ajudavam em seus ritmos acelerados, a partir de *Embriagado de Amor* dá-se lugar a composições instrumentais originais - neste caso, de Jon Brion - de tom muitas vezes cacofônicas, quase experimentais, que refletem uma tentativa de expressar as inquietações internas do protagonista interpretado por Adam Sandler. Barry Egan é um homem tímido e solitário que administra uma pequena empresa de desentupidores tematizados e outras bugigangas. O caos sonoro de seu escritório, localizado em uma garagem, e a pressão que suas sete irmãs exercem sobre ele levam Barry a inesperadas explosões de violência que revelam um homem de pouca estabilidade emocional. É então que sua vida é modificada por Lena (Emily Watson), que enxerga no homem uma doçura que este não era capaz de reconhecer em si mesmo. O desconforto e o senso de urgência se criam por Anderson, não mais a partir do sobrepujamento de informações visuais dos incessantes movimentos de câmera e do frenesi da montagem de seus longas anteriores, mas da tensão gerada pelos próprios corpos dentro do quadro filmico (SANTOS LIMA, 2008).

Em retrospecto, é possível compreender *Embriagado de Amor* como um momento de bifurcação na carreira do diretor. O filme marca a mudança de interesse de Anderson para outro tipo de cinema. A influência de seus cineastas favoritos ainda podem ser sentidas, mas ele passa a forjar, a partir delas, uma identidade própria que vai continuar a se desenvolver ainda mais em filmes como *Sangue Negro* (2007) e *O Mestre* (2012).



Figuras 5 e 6: Anderson solidifica uma identidade própria em *Sangue Negro* (2008) e *O Mestre* (2012).

O desenrolar da carreira de Anderson também comprova sua versatilidade como realizador. Ao dirigir *Trama Fantasma* (2017), o diretor explorou pela primeira vez territórios para além dos Estados Unidos, demonstrando um cuidado em se aprofundar nos mínimos detalhes em uma cultura que não é a sua. Ao explorar um drama de caráter gótico na Inglaterra dos anos 1950, Anderson também pode exibir uma elegância em sua linguagem e *mise-en-scène* que impressionam por se distinguir de tudo que o diretor havia realizado anteriormente. Já em *Licorice Pizza* (2021), Anderson faz o movimento contrário ao concretizar uma espécie de retorno ao cinema dinâmico e jovial que marca o início de sua carreira, ao passo que a proximidade com seus primeiros filmes ressaltam de forma clara o amadurecimento do diretor.

Também é importante entender este momento que se dá de *Sangue Negro* em diante como um ponto de mudança na forma com que Anderson constrói suas narrativas. Apesar de não se encaixarem exatamente na definição de narrativa clássica proposta por Bordwell e Thompson (2013)⁵, sua filmografia nesta fase inicial apresenta estruturas relativamente

⁵ Em sua definição, na narrativa clássica o enredo possui uma forte relação de causalidade, ou seja, cada ação desencadeará outra e toda informação apresentada deve ser relevante, criando uma espécie de engrenagem narrativa onde todos os signos são decodificados. Também caracteriza-se por possuir apenas um protagonista e a presença de uma “moral da história” em seu desfecho que converge com o tema da narrativa.

convencionais. Composta por múltiplos personagens que praticamente dividem um protagonismo, as relações de causa e efeito e a progressão de ações podem ser identificadas nos filmes citados. *Boogie Nights*, por exemplo, apresenta uma clássica estrutura de ascensão e queda. O que o diretor e roteirista vem a adotar, desde então, é um modelo narrativo mais livre. Nem toda cena terá um propósito de fazer a trama avançar, permitindo que seus personagens tomem caminhos que podem levar a becos sem saída, mas que jamais deixam de ser relevantes para seus desenvolvimentos. Com isso, Anderson cria obras que tendem a uma espontaneidade singular - mesmo que seu rigor estético se mantenha disciplinado -, o que confere a seus filmes um caráter quase episódico.



Figuras 7 e 8: Os contrastes que realçam a versatilidade do diretor.

Em *Vício Inerente*, foco central deste artigo, o detetive *hippie* Doc Sportello, o filme tem início quando sua ex-namorada, Shasta Fay, aparece em sua casa para informá-lo do desaparecimento de seu novo amante, dono de um império imobiliário e de um complô orquestrado por sua esposa para colocá-lo num hospital psiquiátrico. Após essa visita, Shasta também desaparece, o que dá início a investigação de Doc e que o levará a um labirinto de conspirações envolvendo a Irmandade Ariana, corrupção policial, *hippies* e uma quadrilha de tráfico de drogas internacional chamada Golden Fang - nome que posteriormente representará uma clínica dentária e um barco onde Shasta já havia sido vista à bordo.

Mesmo investindo no humor derivado das situações inusitadas apresentadas pela trama, Anderson jamais deixa de lado a empatia que sente por aqueles personagens excêntricos. O coração do filme está justamente nessas relações humanas que se constroem. Em certo momento, Doc é contratado por Hope Harlingen (Jena Malone), uma ex-usuária de heroína que está à procura de seu marido desaparecido, Coy (Owen Wilson). Posteriormente, o protagonista descobre seu paradeiro, investigando as operações da quadrilha do tráfico. Seu retorno para a família na parte final, e a satisfação no olhar, representam um instante de singeleza.

Apesar de complexo em seu emaranhado de pistas que surgem para contradizer informações apresentadas, *Vício Inerente* se sustenta por fazer desse labirinto sem saída a força motora de sua narrativa. O fato de Doc estar sempre sob efeito de alguma substância entorpecente dá ao filme uma característica de desnorreamento. Anderson se aproveita disso para reforçar a sensação lisérgica que acompanha o protagonista através dos recursos de linguagem que emprega.

3. As subjetividades estéticas de *Vício Inerente*

Tendo estabelecido o contexto em que *Vício Inerente* foi produzido, assim como sua narrativa base, pode-se então se debruçar na análise dos recursos de linguagem cinematográfica empregados pelo diretor para construir o ponto de vista de seu protagonista. O recorte escolhido é o de se deter a uma sequência do filme em específico: aquela em que Doc Sportello faz uma visita a clínica dentária de nome Golden Feng. A análise segue o percurso narrativo da cena de forma cronológica. A partir disso, dá-se destaque aos elementos estéticos que se apresentam, como os enquadramentos escolhidos, movimentos de câmera, interpretação dos atores, montagem, direção de arte e uso da camada sonora, incluindo a trilha musical.

A fim de potencializar o processo de investigação da cena em questão, será adotado o método de análise fílmica proposto por Vanoye e Goliot-Lété (2009). Seguindo tal perspectiva, adota-se um modelo de descrição da cena seguido de um movimento de reflexão sobre os elementos estéticos apresentados. Nesse sentido, Bordwell e Thompson (2013) são autores essenciais para a constituição analítica deste artigo, servindo de inspiração quanto à

utilização de fotogramas do filme *Vício Inerente*, com intuito de complementar a compreensão dos aspectos analisados. O número de tais fotogramas varia conforme a necessidade apresentada por cada instante analisado.

Antes de se encaminhar ao esmiuçamento da cena em questão, porém, é necessário identificar como Anderson introduz a ideia de um protagonista que nem mesmo é capaz de confiar em sua própria capacidade de discernir as alucinações da realidade. Logo em uma das primeiras cenas do filme, Doc é visitado por um membro da *Black Guerrilla Family*⁶. O serviço que o homem busca coincidentemente (ou não) apontam Doc para as conspirações envolvendo o rapto do magnata Mickey Wolfmann. Ao ouvir o nome do homem ser citado, Doc imediatamente lança um olhar desconfiado e anota em seu caderno as palavras “alerta de paranoia”. À primeira vista, a ação parece ser um diagnóstico do protagonista em relação a seu “paciente” (exemplificando o tom cômico e absurdo da obra, o escritório de Doc se localiza dentro de uma clínica médica). Em uma segunda análise, porém, percebe-se que na verdade Doc está fazendo anotações sobre si mesmo, desconfiado das coincidências ou sinais de uma grande conspiração que só poderiam ser fruto de suas alucinações.



Figura, 9, 10, 11 e 12: Ao ouvir sobre Mickey Wolfmann, Doc anota para si mesmo um “alerta de paranoia”

⁶Gangue de prisão e organização política fundada em 1966 por George Jackson, ex -membro dos Panteras Negras, com o objetivo de lutar pelos direitos civis dos afro-americanos e reivindicar melhores condições para a população carcerária.

Logo na primeira cena do filme, no já mencionado encontro entre Doc e sua ex-namorada, a ideia de que o ponto de vista de Doc poderá estar comprometido pelos devaneios de sua mente é apresentada. Em uma das primeiras falas diegéticas do filme (sem contar, portanto, com a narração), Shasta insinua que nosso protagonista acha estar alucinado ao vê-la. A forma repentina com que a personagem aparece dentro de sua moradia e a maneira que Anderson a enquadra em um ambiente tomado por sombras, com um difuso feixe de luz iluminando seu corpo, dão à personagem uma qualidade fantasmagórica, uma aparição vinda do passado nostálgico de Doc.



Figura 13 e 14: Doc vê Shasta. A escuridão e a luz concedem-na uma qualidade espectral.

Toda a introdução do filme é uma maneira de Anderson preparar o terreno para o fato de estarmos embarcando em uma jornada investigativa em que o protagonista da obra não possui um ponto de vista confiável e objetivo dos fatos, não detendo sequer o controle da realidade que enxerga ao seu redor.

Para se aprofundar nos modos como Anderson utiliza os recursos de linguagem para refletir o ponto de vista de Doc Sportello, podemos analisar de forma mais detalhada a sequência em que o detetive particular faz uma visita à clínica dentária *Golden Fang*. Anderson introduz o imponente prédio através de uma rima visual, repetindo o travelling que acompanhava Doc e Shasta, compartilhando um momento de ternura juntos debaixo da chuva naquele mesmo local muitos anos antes. Logo depois, somos surpreendidos ao avistar a imensa estrutura em forma de um dente canino, onde antes havia um terreno baldio. Embalado canção *Journey to the Past*, de Neil Young, este contraste criado pela repetição dos enquadramentos e movimentos de câmera são um dos exemplos mais identificáveis no filme de um retrato do fim do encanto de uma era utópica representada pela ideologia hippie do final dos anos 1960 sendo engolida pelo capitalismo e conservadorismo do início dos anos 1970 nos Estados Unidos.



Figuras 15, 16, 17 e 18: Doc e Shasta correm na chuva. Em seguida, é mostrado o prédio de *Golden Fang*.

Ao entrar na recepção do prédio, Anderson utiliza-se de planos gerais que ressaltam o tamanho desproporcionalmente faraônico da estrutura para uma clínica dentária, ressaltado ainda mais pela direção de arte que confere opulência aos interiores. O filme como um todo está repleto destes pequenos momentos absurdos que conferem comicidade, ao mesmo tempo em que banham a obra em um verniz levemente surrealista, visto através de um olhar filtrado pelo entorpecimento.



Figuras 19 e 20: A estrutura faraônica dos interiores do prédio de *Golden Fang*.

Neste momento o ritmo da cena se posiciona de forma mais cadenciada. Não há a presença de uma trilha-sonora e ouve-se apenas o ambiente silencioso do escritório, enquanto Doc vasculha o local com o olhar. Ao sentar-se na poltrona à espera do doutor, Anderson foca em Doc enquanto enquadra no canto esquerdo da tela, levemente fora de foco e em primeiro

plano de um navio em miniatura dentro de uma garrafa em cima da mesa. O tempo com que Anderson mantém este plano e o olhar de Doc sugerem uma possível conexão com a informação que ele havia recebido previamente, indicando que “*Golden Fang*” era o nome de um barco que operava com contrabando de substâncias ilícitas, embora tal percepção não seja transmitida com clareza. Assim, ao deixar ambígua a relação entre uma informação e outra e sem jamais dar uma resposta concreta, Anderson faz com que o espectador compartilhe da mesma visão paranoica de Doc, tentando traçar paralelos e teorias da conspiração que conectem um cartel internacional de drogas a um sindicato de dentistas.

O paranoico é fundamentalmente um intérprete, que em tudo vê sinais que se referem a sua pessoa. O acaso que ele contesta, conspira contra ele. Nada acontece por acaso, tudo adquire sentido, e esse sentido se refere a ele (QUINET, 2002, *apud* BORGES; MENDONÇA, 2016, p.255)



Figura 21: Doc olha para o navio dentro da garrafa.

É então que entra na sala o Dr. Rudy Blatnoyd (Martin Short), que logo de cara é introduzido com um caminhar desengonçado e visual excêntrico, continuando a lista de personagens idiossincráticos do filme. O encontro ganha ares incomuns quando o doutor confunde Doc com apenas mais um hippie em busca de entorpecentes e não pensa duas vezes em lhe oferecer cocaína, talvez como uma desculpa para ele mesmo cheirar um pouco.



Figuras 22 e 23: O comportamento peculiar e pouco profissional de Dr. Rudy.

A partir do momento em que Doc cheira cocaína, a cena começa a acelerar aos poucos seu ritmo, refletindo o efeito da droga no organismo do personagem. De imediato, a secretária abre a porta avisando o Dr. Rudy sobre um problema no sofá do consultório que precisa ser checado. Em um plano aberto, vemos o doutor saindo com pressa em direção à porta e abaixando as calças antes mesmo de sair do cômodo. A escolha de enquadrar a ação em um plano aberto revela-se essencial para seu efeito cômico, pois ressalta a movimentação corporal do ator e permite que possamos ver com clareza seus gestos inusitados. O momento é uma ótima forma de entender a qualidade pantomímica da comédia de *Vício Inerente*.

Basicamente, uma cena pode se concentrar na expressão facial do ator ou em gestos de pantomima do corpo. Claramente, quanto mais próximo o ator está, mais a expressão facial será visível e mais importante ela será (ainda que o cineasta possa optar por se concentrar em outra parte do corpo, excluindo o rosto e enfatizando o resto). Mas se o ator está longe da câmera, ou virado para esconder o rosto, os seus gestos se tornam o centro da interpretação. (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p.242)



Figura 24, 25, 26 e 27: Doc aceita a cocaína de Dr. Rudy. Depois, o plano aberto potencializa a comédia física.

É também a partir deste momento que a trilha sonora composta por Jonny Greenwood entra na cena com instrumentos de sino que evocam um tom de mistério, enquanto Doc anda pela sala e investiga a procedência da instituição. Além disso, surge um som eletrônico compassado que vai aos poucos sendo acelerado. Para Bordwell e Thompson (2013), o ritmo gerado pela trilha sonora é um dos aspectos mais poderosos do som, pois atua em níveis profundos no corpo do espectador. Conforme a composição vai ganhando velocidade, Anderson consegue imprimir uma atmosfera de desconforto e ansiedade à cena, principalmente ao subordinar a cadência da encenação dos atores e da montagem ao compasso da música.

Quando Doc chega em uma sala repleta de *hippies* fazendo operações dentárias, Anderson introduz uma imagem sobreposta ao plano com uma cena anterior do filme onde uma personagem conta sobre como a heroína corrói o cálcio do corpo, levando a perda dos dentes. A técnica da fusão de imagens neste momento ressalta a atmosfera conspiratória e paranoica da cena, bem como expressa o tom alucinatório do filme.

A sobreposição, e, de modo mais geral, a mistura de imagens, é, portanto, um monstro visual, já que o olho vê, em cada ponto do quadro, duas possibilidades concorrentes de ler o que percebe [...] No período mudo, a sobreposição é classicamente associada ao sonho, à fantasia, à alucinação, geralmente aos estados mentais das personagens [...] (AUMONT; MARIE, 2003, p.281)



Figura 28 e 29: Doc investiga a clínica. A técnica de sobreposição de imagens reforça sua paranoia.

Ao voltar para a sala do doutor, Doc se depara com a jovem Japonica, uma conhecida de um caso passado. Esta informação nos é passada através da narradora do filme (Joanna Newsom), que explica como Doc havia sido contratado pelo pai da garota para resgatar a filha que havia fugido de casa. É interessante notar como Doc lança um longo olhar desconfiado para a jovem e só decide falar algo quando a voz em off da narradora termina sua explicação. Phoenix, através de um gesto sutil com a cabeça e uma pequena retomada no fôlego antes de iniciar sua fala, passa a impressão de que Doc está retomando sua atenção após distrair-se com a fala da narração. É como se o personagem pudesse ouvi-la, de alguma forma. Esta ideia é reforçada quando constatamos que esta narradora aparece fisicamente em certos momentos como uma amiga de Doc, que aparece e desaparece de ambientes em questão de um corte, o que a confere um certo tom místico.



Figuras 30, 31 e 32: A narradora explica a relação de Doc com Japonica. Ele espera o fim da narração para falar.

O recurso de trazer uma personagem que serve ao mesmo tempo como narradora e como “amiga imaginária” de Doc permite não só com que Anderson dê voz ao prosaico e humorístico texto de Pynchon, mas que também faça isso enquanto introduz a ideia de que o protagonista se permite devaneios acordados e alucinações. Assim, ao representá-los de forma visual, Anderson ajuda o espectador a entender a maneira com que Doc enxerga a realidade. Pasolini (1982), ao lançar uma comparação entre as formas de discurso literários com aquelas presentes no cinema, chamou o alinhamento entre a visão de mundo do protagonista e o ponto de vista do filme de subjetividade indireta livre, possibilitando o que definiu como cinema de poesia.

Por conseguinte, quando o realizador mergulhar na sua personagem, e contar uma história ou representar o mundo através dela, não poderá valer-se desse formidável instrumento diferenciante que a língua é por natureza. A sua operação não pode ser linguística, mas estilística. [...] Isso faz com que a “Subjetividade Indireta Livre” no cinema implique, teoricamente pelo menos, uma possibilidade estilística muito articulada; ela liberta assim as possibilidades expressivas sufocadas pela tradicional convenção narrativa, numa espécie de regresso às origens: até encontrar nos meios técnicos do cinema as suas qualidades oníricas, bárbaras, irregulares, agressivas e visionárias. É, em suma, a “Subjetividade Indireta Livre” que instaura uma tradição possível de “língua técnica da poesia” no cinema. (PASOLINI, 1982, p.146)



Figuras 33 e 34: A narradora aparece fisicamente como personagem, mas desaparece na troca de planos.

Retornando à sequência composta pela presença de Doc e Japonica, Anderson enquadra a conversa entre os dois com *contra-plongées* estilizados que, somados ao crescente encurtamento dos planos, a aceleração da montagem e do ritmo da trilha sonora, criam uma espécie de tensão e estranheza cômica. Neste momento, também podemos perceber como a escolha em rodar o filme em película e passar por um processo fotoquímico que ressalta ainda mais a granulação da imagem ajuda a criar uma atmosfera onírica presente na obra,

conferindo uma camada enevoadada que parece encobrir os personagens. É como se esta “névoa” traduzisse o olhar obstruído pelas substâncias químicas utilizadas pelo detetive. Novamente, o diretor demonstra submeter praticamente todas as escolhas estéticas do filme à representação do ponto de vista de seu protagonista.



Figuras 35, 36, 37 e 38: A textura esbranquiçada conferida ao filme pela fotografia.

Sem tempo para respiros, Dr. Rudy volta à sala fechando o zíper da calça com seus movimentos inebriados (novamente em um plano aberto) e revela uma estranha tensão sexual com a jovem Japonica. Em primeiro plano, eles começam a se beijar. A crescente sensação de estranheza se intensifica. Com um leve movimento de câmera em direção ao plano de fundo, Anderson revela Denis, amigo de Doc encarregado de estacionar seu carro no início da sequência, entrando na sala com um volante em mãos, alegando não saber dirigir. Logo atrás dele entra a secretária, que demonstra ciúmes de Japonica.

A forma com que Anderson vai introduzindo novos personagens e situações inusitadas em um ritmo cada vez mais acelerado finalmente atinge seu ápice quando o realizador junta todos os personagens dentro do mesmo ambiente, criando uma cacofonia de interações e diálogos da qual a montagem habilmente acompanha. Ao mesmo tempo, o universo cômico e surreal estabelecido por Anderson através da mise-en-scène permite que soe plenamente aceitável a sugestão absurda de que Denis é tão mau motorista a ponto de arrancar fora o volante do carro e levá-lo até a sala do escritório do dentista.



Figura 39, 40, 41 e 42: Dr. Rudy e Japonica aproximam seus corpos, enquanto Denis aparece com o volante de carro em mãos.

Doc dirige-se para sair da sala junto ao amigo, mas Japonica lhe oferece uma carona. O ritmo do compasso da trilha sonora é agora vertiginoso e leva a montagem a fazer o mesmo. Temos então a representação do pico dos efeitos da droga ingerida quando Anderson utiliza uma técnica de aceleração da velocidade de reprodução da imagem no momento em que Doc se dirige às carreiras de cocaína para dar uma última cheirada antes de sair. O efeito é ressaltado pela forma com que Anderson posiciona a mesa com a droga em primeiro plano, fazendo com que os corpos acelerados dos personagens que estão em segundo plano venham como uma avalanche em direção à câmera.

O ritmo é tão frenético que ouvimos o som da droga sendo cheirada antes mesmo dos personagens chegarem a realizar a ação em tela, interrompidos pelo corte da montagem salta para a próxima cena. Assim, ao se utilizar de uma técnica de alteração no tempo filmico, Anderson consegue expressar através da imagem o efeito do ápice da cocaína no organismo de Doc, demonstrando sua capacidade de experimentar e conjugar diversas técnicas da linguagem cinematográfica para expressar ao espectador as experiências sentidas pelo protagonista.



Figura 43, 44, 45 e 46: Em um plano acelerado, os personagens se lançam freneticamente em direção à cocaína.

Agora fora do escritório, vemos os personagens entrando no carro. Anderson escolhe filmar esta ação com câmeras presas às portas do carro. Ao cortar repentinamente para o movimento rígido e dinâmico gerado pelas portas sendo fechadas, assim como sua parada brusca, Anderson confere a energia necessária para manter o ritmo frenético estabelecido na cena anterior. Apesar de saltarmos para um ambiente totalmente diferente, mantém-se uma noção de continuidade através da constância imutável da trilha sonora, que provém uma costura às duas cenas.



Figuras 47, 48, 49 e 50: O movimento dinâmico da câmera acoplada à porta do carro.

Em uma elipse, vemos os personagens dentro do carro em uma câmera frontal que registra todos no quadro enquanto andam pela escuridão da estrada. Uma sirene de polícia se acende atrás do carro. Mantendo o enquadramento, sem o uso de cortes, vemos as reações de preocupação dos personagens. Anderson posiciona Dr. Rudy no centro do quadro para que possa dar destaque à sua reação exageradamente desesperada. A cacofonia proporcionada pelos gritos e reações dos personagens, somados ao som da sirene e o ambiente escuro e apertado, parecem expressar a sensação de uma *bad trip* sentida por Doc após a prolongada exposição aos efeitos de entorpecente



Figuras 51, 52 e 53: No ambiente escuro do carro, vemos uma sirene policial que incomoda Dr. Rudy.

A cena segue e os personagens são abordados pela polícia por representarem uma possível formação de culto mansoniano⁷. Em um exemplo claro da forma com que Anderson desenvolve a narrativa, a cena acaba não necessariamente levando a lugar algum: após um momento de tensão enquanto aguardam o policial checar suas documentações, eles são liberados. A pontuação final se dá por uma lenta fusão entre os personagens no carro e Doc, momentos depois, anotando novas pistas na parede de sua casa. Junto à fusão, a trilha sonora, que mantinha incessantemente seu ritmo frenético, também vai se dissipando. A sequência que se iniciou com Doc entrando na clínica dentária chega ao fim.



Figuras 54 e 55: Os personagens são abordados pela polícia.

⁷Referente a Charles Manson, líder da seita conhecida como Família Manson. O grupo ficou marcado pelo assassinato de nove pessoas na Califórnia em 1969, incluindo o da atriz Sharon Tate.



Figuras 56 e 57: Após checar seus documentos, o policial os libera. Uma fusão encerra a sequência.

Partindo da sequência analisada e a forma com que é concluída, é possível perceber que Anderson não está interessado em construir uma narrativa de progressão linear. Os personagens apresentados, por exemplo, como Dr. Rudy e Japonica, não serão mais vistos novamente em *Vício Inerente*. Formando uma espécie de estrutura episódica, o filme vai pulando de situações em situações, cada qual com seus personagens particulares, conforme Doc vai seguindo sua investigação ou atingindo becos sem saída.

A narrativa adota esta estrutura livre para potencializar seu caráter digressivo, refletindo, desta forma, a percepção de mundo alucinada de seu protagonista. Além disso, o foco de Anderson parece estar também em construir a atmosfera do universo setentista particular do filme, em parte nostálgico e melancólico e em parte comprometido pelo olhar paranoico de Doc. Para isso, Anderson adota este ponto de vista como guia de suas escolhas estéticas, utilizando-se de diversos recursos da linguagem cinematográfica para refleti-la.

4. Considerações finais

Ao produzir uma obra para o cinema, o cineasta se depara com a necessidade de contar sua história a partir de um certo ponto de vista, seja ele de um personagem da trama ou de um observador distanciado. Ao escolher ancorar a obra no olhar de seu personagem, o realizador passa a ter uma narrativa que não lida necessariamente com fatos objetivos, mas sim com a subjetividade de seu narrador. Desta forma, a linguagem cinematográfica torna-se a maneira de acessar esta interioridade.

A sequência de *Vício Inerente* escolhida para a análise sintetiza a forma com que Paul Thomas Anderson consegue imprimir a visão de seu protagonista, na maneira com a qual é conduzida a narrativa. Foi possível constatar que recursos como os enquadramentos, o ritmo da montagem, a interpretação dos atores, a sonoplastia e a trilha sonora podem traduzir a subjetividade paranoica do personagem Doc Sportello. Para isso, a metodologia da análise fílmica de Vanoye & Goliot-Lété foi essencial para extrair as minúcias que ajudaram a trazer à tona esta confluência de recursos empregados por Anderson, a fim de comprovar o problema de pesquisa.

Esta relação de subjetividade não se restringe, porém, apenas ao recorte escolhido pela análise. O filme todo está permeado pela decisão de refletir a mente confusa de Doc Sportello em sua *mise-en-scène* e linguagem. Foi possível compreender como Anderson reforça esta ideia ao utilizar-se da comédia do absurdo, de caráter surrealista, para aproximar o filme de um modelo onírico de representação, através do qual as convenções do sóbrio senso comum não se aplicam. Assim, Anderson cria uma narrativa que não busca um desencadeamento lógico das ações, optando pelas digressões como forma de reforçar a lisergia de seu protagonista detetive.

Por fim, a partir da compreensão da maneira com que a narrativa de *Vício Inerente* foi construída, abre-se a possibilidade de pensar em outras obras cinematográficas sob o ponto de vista de seus personagens, a partir das percepções estéticas empregadas pelo seu diretor. Como consequência, pode-se entender o cinema para além do relato de uma história, colocando a carpintaria da linguagem cinematográfica e a construção de sensações como parte fundamental desta expressão artística.

5. Referências bibliográficas

ANDERSON, Paul Thomas. *Paul Thomas Anderson*. Entrevistador: C. Rose. Nova York: PBS, 1997. Entrevista concedida ao programa Charlie Rose. Disponível em: <https://charlieroose.com/videos/6299>

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico do cinema*. Campinas: Papirus, 2003.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. *A Arte do Cinema: uma Introdução*. São Paulo: Edusp, 2013.

BORGES, Karine Barbosa de Carvalho; MENDONÇA, Roberto Lopes. *Um olhar sobre a paranoia*. Psicanálise & Barroco em Revista, [S. l.], v. 14, n. 1, 2018.

BOUQUET, Stéphane. *Plan contre flux*. In: Cahiers du Cinema, n. 566. Paris: 2002, pp. 46-47. março de 2002.

CROUS, André. *Paul Thomas Anderson: Tracking through a Fantastic Reality*. Sense of Cinema. 2007. Disponível em: <https://www.sensesofcinema.com/2007/feature-articles/paul-thomas-anderson/>

GARDNIER, Ruy. *Embriagado de Amor, de Paul Thomas Anderson*. Contracampo. Online, 2002. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/criticas/embriagado.htm>

GONÇALVES, Gesiane Vieira Matos. *O reflexo de Robert Altman e de Martin Scorsese no cinema de Paul Thomas Anderson*. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação, vertente Comunicação, Televisão e Cinema). Universidade Católica Portuguesa. Lisboa. 2022.

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

MASCARELLO, Fernando. *História do cinema mundial*. Campinas: Papirus. 2006.

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

PASOLINI, Pier Paolo. *Empirismo Hereje*. Lisboa: Assírio e Alvim. 1982.

POIRIER, Richard. *Humans*. London Review of Books. Londres: 1985.

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

SANTOS LIMA, Paulo. *Uma beleza brutal*. Cinética. Online, 2008. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/ptapsl.htm>

SPERB, Jason. *Blossoms & Blood: Postmodern Media Culture and the Films of Paul Thomas Anderson*. Austin: University of Texas Press, 2013.

TOLES, George. *Paul Thomas Anderson*. Champaign: University of Illinois Press. 2016.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas: Papirus. 2009.

WTF: with Marc Maron. [Locução de]: Marc Maron. Entrevistado: Paul Thomas Anderson. 5 jan. 2015. Podcast. Disponível em: http://www.wtfpod.com/podcast/episodes/episode_565_-_paul_thomas_anderson. Acesso em: 30 nov. 2023.

6. Anexo

Filmografia do diretor

CIGARETTES & COFFEE. 1993. (24 min.)

JOGADA DE RISCO. 1996. (102 min.)

BOOGIE NIGHTS - PRAZER SEM LIMITES. 1997. (155 min.)

MAGNÓLIA. 1999. (188 min.)

EMBRIAGADO DE AMOR. 2002. (95 min.)

SANGUE NEGRO. 2007. (158 min.)

O MESTRE. 2012. (138 min.)

VÍCIO INERENTE. 2014. (148 min.)

TRAMA FANTASMA. 2017. (130 min.)

LICORICE PIZZA. 2021. (133 min.)