

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

CLEITON LOPES

MAGNÓLIA (1999), DE PAUL THOMAS ANDERSON EM TRÊS CANÇÕES:
A música pop e o videoclipe como elementos estruturais.

Belo Horizonte - MG
2023

CLEITON LOPES

MAGNÓLIA (1999), DE PAUL THOMAS ANDERSON EM TRÊS CANÇÕES:

A música pop e o videoclipe como elementos estruturais.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes. Linha de Pesquisa: Cinema

Orientador: Leonardo Alvares Vidigal

Belo Horizonte - MG

2023

Ficha catalográfica
(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG)

782.85 L864m 2023	<p>Lopes, Cleiton, 1989- Magnólia (1999), de Paul Thomas Anderson em três canções [recurso eletrônico] : a música pop e o videoclipe como elementos estruturais / Cleiton Rafael Ferreira Lopes. – 2023. 1 recurso online.</p> <p>Orientador: Leonardo Alvares Vidigal.</p> <p>Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes. Inclui bibliografia.</p> <p>1. Anderson, Paul Thomas – Teses. 2. Magnolia (Filme : 1999) – Teses. 3. Diretores e produtores de cinema – Estados Unidos – Teses. 4. Música de cinema – Análise, apreciação – Teses. 5. Vídeos musicais – Teses. 6. Cinema – Teses. 7. Crítica cinematográfica – Teses. I. Vidigal, Leonardo A., 1967- II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.</p>
-------------------------	---

ATA DA DEFESA DE DISSERTAÇÃO DE CLEITON RAFAEL FERREIRA LOPES
NÚMERO DE REGISTRO 2021724519

Às quatorze horas e trinta minutos do dia dezenove do mês de dezembro do ano de dois mil e vinte e três, reuniu-se na sala 2007 do Prédio da Escola de Belas Artes, a Comissão Examinadora aprovada em reunião do Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Artes, para julgar, em exame final, a Dissertação intitulada "**MAGNÓLIA EM TRÊS CANÇÕES**", requisito parcial para a obtenção do Grau de Mestre em ARTES - Área de concentração: ARTES. Abrindo a sessão, o Presidente da Comissão, Prof. Dr. Leonardo Álvares Vidigal, após dar a conhecer aos presentes o teor das Normas Regulamentares de Defesa de Dissertação, passou a palavra ao candidato para apresentação de seu trabalho. Seguiu-se a arguição pelos examinadores, com a respectiva defesa do candidato. Logo após, a Comissão se reuniu sem a presença do candidato para julgamento e expedição do resultado final.

Pelas indicações, o candidato foi considerado: APROVADO.

O resultado final foi comunicado ao candidato pelo Presidente da Comissão. Nada mais havendo a tratar, a Presidente encerrou e lavrou a presente ATA, que será assinada por todos os membros participantes da Comissão Examinadora.

Belo Horizonte, dezenove dias do mês de dezembro do ano de dois mil e vinte e três.



Prof. Dr. Leonardo Álvares Vidigal – Orientador – EBA/UFMG

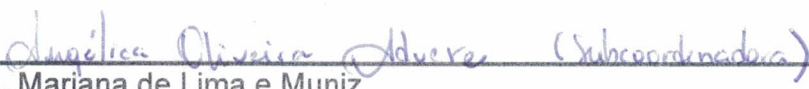


Prof. Dr. Rafael Luiz Ciccarini Nunes – Titular – UNA



Profa. Dra. Ana Lúcia Menezes de Andrade – Titular – EBA/UFMG

Obs: O Colegiado comunica ao aluno que ele terá 60 dias para apresentar a versão final da Dissertação.

X 

Prof. Dra. Mariana de Lima e Muniz
Coordenadora do Programa de Pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes.
(Este documento não terá validade sem a assinatura da Coordenadora)

Dedico a Vó Lourdes e Vó Diva que sempre foram presentes.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, aos meus pais, Claudiney e Ione, e minha irmã Barbara, que sempre estiveram presentes e me apoiaram na minha carreira como crítico e pesquisador de cinema. Aos meus amigos da graduação que, mesmo hoje estando distantes, sempre me incentivaram a seguir com meu sonho de ser crítico de cinema e me ajudaram quando estava num dos momentos mais difíceis da minha vida.

Ao meu orientador, Leonardo Vidigal, pela paciência e dedicação em entender minhas dificuldades e estar sempre disposto a me auxiliar na construção deste trabalho e na minha constante busca por conhecimentos cinematográficos.

Agradeço também aos amigos do coletivo Ovelhas Negras que me ajudaram no compartilhamento de ideias (mesmo que com várias divergências), indicação de participar de cursos, *podcasts* e palestras – o que me auxiliou na construção de conhecimento e experiência com trabalhos envolvendo o cinema.

Aos meus amigos mesmo que virtuais do Clube do Livro que foram apoio nas horas de desabafo e por sempre vibrarem pelas minhas vitórias.

Agradeço, também, às minhas avós Lourdes e Diva que, infelizmente, não estão mais conosco, mas sempre estiveram presentes nos mais diversos momentos da minha vida, desde curar meu umbigo quando eu era um recém-nascido até estar presente nas diversas formaturas que tive durante minha vida. Hoje, queria que vocês estivessem aqui para ver isso, mas sei que estão felizes vendo mais este momento, onde quer que vocês estejam.

Por último, mas não menos importante, ao crítico e realizador François Truffaut. Por causa de seus escritos e sua figura inspiradora é que eu sigo escrevendo, mesmo em tempos em que as pessoas nem leem mais. Você é minha inspiração máxima e espero um dia conseguir ser ao menos um pouco do que você é.

“Cinéfilos são pessoas doentes”
(François Truffaut)

RESUMO

Esta pesquisa tem como objetivo principal entender a relação entre o cinema e o videoclipe tendo como objeto de estudo o filme *Magnólia* (1999), do diretor norte-americano Paul Thomas Anderson. Para tanto, buscou-se primeiro entender as origens do videoclipe e, com isso, identificar quais são as principais características do formato. A partir disso, foi analisada a filmografia do diretor que, além de longas-metragens, também dirigiu videoclipes, para entender como seu trabalho se relaciona com a música pop. Por fim, munido dessas informações, para analisar *Magnólia*, que tem como base do roteiro as músicas da cantora Aimee Mann, destacou-se três cenas do longa em que a música exerce um papel importante: a de abertura, com a canção "One"; uma no ápice do filme, com "Wise Up", e na cena final, com "Save Me". Como resultado, a pesquisa constata que, nas três cenas destacadas e no filme como um todo, existe uma construção que se aproxima bastante, quando não é um propriamente dito, da de um videoclipe.

Palavras-chave: cinema; videoclipe; música; análise fílmica; Paul Thomas Anderson.

ABSTRACT

The main objective of this research is to understand deeply the relationship between cinema and music video, having as the object of study the film Magnolia (1999), by the North American director Paul Thomas Anderson. To achieve this goal, we first sought to understand the origins of the music video and identify the main characteristics of the format. From there, we analyzed the director's filmography, who also directed music videos, to understand how to relate his film work with pop music. After that, we can analyze Magnolia, taking the songs of singer Aimee Mann as the based its script. We highlighted three scenes from the feature film where music plays an important role: the opening scene with the song "One," the film climax with "Wise Up," and the final scene with "Save Me." As a result, the research found a construction that is very close, when not properly said, to a music video in the three highlighted scenes and in the film as a whole.

Keywords: *cinema; video clip; music; film analysis; Paul Thomas Anderson.*

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 — Kinetoscópio	17
Figura 2 — Frame da canção ilustrada “ <i>Take me Out to the Ball Game</i> ” (1908)	19
Figura 3 — Pôster de <i>A Bela Ditadora</i> (1949)	19
Figura 4 — <i>Soudie</i>	21
Figura 5 — Frames do <i>Soundie</i> : “ <i>Minnie The Moocher</i> ”	21
Figura 6 — Frame da primeira parte de <i>Scorpio Rising</i> , “Garotos e Parafusos”	25
Figura 7 — Frame da primeira parte de <i>Scorpio Rising</i> , “Garotos e Parafusos”	26
Figura 8 — Frame da primeira parte de <i>Scorpio Rising</i> , “Garotos e Parafusos”	26
Figura 9 — Frame de <i>O Expresso de Shanghai</i> (1932) e Capa de “ <i>Queen II</i> ” (1974)	28
Figura 10 — Frames de “ <i>Bohemian Rhapsody</i> ”, de Queen.	29
Figura 11 — Frames de “ <i>Thriller</i> ”, de Michael Jackson.	33
Figura 12 — Frame do clipe “ <i>Bad</i> ”, de Michael Jackson.	34
Figura 13 — Frame do clipe “ <i>Bad</i> ”, de Michael Jackson.	35
Figura 14 — Frame do clipe “ <i>Bad</i> ”, de Michael Jackson.	36
Figura 15 — Frame do clipe “ <i>Here It Goes Again</i> ”, de Ok Go!	39
Figura 16 — Frame do clipe “ <i>Here It Goes Again</i> ”, de Ok Go!	40
Figura 17 — Frames do clipe “ <i>Chop Suey!</i> ”, de System of A Down.	42
Figura 18 — Frame de “ <i>Bum Bum Tam Tam</i> ”, de MC Fioti.	43
Figura 19 — Frame de “ <i>Bum Bum Tam Tam</i> ”, de MC Fioti.	44
Figura 20 — Frame de “ <i>Bum Bum Tam Tam</i> ”, de MC Fioti.	44
Figura 21 — Frame da cena do corte no olho de <i>Um Cão Andaluz</i>	46
Figura 22 — Mão com formigas, em <i>Um Cão Andaluz</i>	47
Figura 23 — Homem puxando arreios, em <i>Um Cão Andaluz</i>	46
Figura 24 — Frames do clipe “ <i>Everlong</i> ”, de Foo Fighters.	48
Figura 25 — Frame do clipe “ <i>Knives Out</i> ”, de Radiohead.	49
Figura 26 — Percurso da cena de abertura de <i>Boogie Nights</i>	56
Figura 27 — Letreiro de cinema em que o plano-sequência se inicia.	57
Figura 28 — Câmera acompanha os personagens entrando na discoteca.	57
Figura 29 — Câmera segue um deles e apresenta um pouco do ambiente.	57
Figura 30 — Câmera encontra outros personagens na pista de dança.	58
Figura 31 — Câmera mostra casal acomodado em uma mesa.	58
Figura 32 — Uma nova personagem surge.	59
Figura 33 — Câmera encontra o protagonista Eddie Adams (Mark Wahlberg).	59
Figura 34 — Figurino branco de Cyd Charisse, em <i>A Roda da Fortuna</i>	63
Figura 35 — Figurino de Lena Leonard (Emily Watson), em <i>Embriagado de Amor</i>	63
Figura 36 — Frame do encontro de Barry e Lena no Havaí, em que a canção “ <i>He Needs Me</i> ” é executada.	65
Figura 37 — Larry é iluminado por um tom mais frio, azul. Já Shasta tem o tom é mais quente, voltado para o vermelho	69

Figura 38 — Cena inicia-se com uma predominância de azul, logo no início da canção.....	70
Figura 39 — O vermelho invocado pela presença de Shasta	71
Figura 40 — No fim, a cena é inundada pelo vermelho	71
Figura 41 — Corredor de um estúdio de TV do clipe “Try” (1997), com a imagem cantor Michael Penn ao fundo.....	75
Figura 42 — Corredor do estúdio de TV do programa “Whats do Kids Know? ”, com a imagem do apresentador Jimmy Gator ao fundo.	75
Figura 43 — Frame do clipe “Across The Universe”, de Fionna Apple	76
Figura 44 — Claudia e Aimee Mann, no clipe “Save Me”.....	77
Figura 45 — Linda e Aimee Mann, no clipe “Save Me”.....	77
Figura 46 — Frank e Aimee Mann, no clipe “Save Me”.....	78
Figura 47 — Frame do uso da câmera Lumière, em <i>Magnólia</i>	79
Figura 48 — Frame do uso da câmera Lumière, em “Fast as You Can”.....	79
Figura 49 — Frame do efeito íris, em “Fast as You Can”	80
Figura 50 — Frame do efeito íris, em <i>Embriagado de Amor</i>	80
Figura 51 — Trabalho de luz e cores no clipe de “Limp”, de Fionna Apple.....	81
Figura 52 — Frame de “Paper Bag”, de Fionna Apple.....	82
Figura 53 — Frame de “Hot Knife”, de Fionna Apple.....	83
Figura 54 — Frame do personagem deitado no meio da calçada em “Just”, de Radiohead.....	84
Figura 55 — Thom Yorke deita na caverna e murmura palavras, assim como o personagem de Just, em “Daydreaming”, de Radiohead.....	84
Figura 56 — Frame do clipe “Daydreaming”, de Radiohead.....	86
Figura 57 — Cena aeroporto, em <i>Embriagado de Amor</i>	86
Figura 58 — Frame de “Daydreaming”, de Radiohead	87
Figura 59 — Frame do corredor dos estúdios, em <i>Magnólia</i>	87
Figura 60 — Frame de “Daydreaming”, de Radiohead.....	88
Figura 61 — Frame do filme <i>O Mestre</i>	88
Figura 62 — Frame do clipe “Little of Your Love”, de Haim.....	89
Figura 63 — Frame do clipe “Summer Girl”, de Haim.....	90
Figura 64 — Frame de “Now I’m in It”, de Haim.....	91
Figura 65 — Frame do clipe “Hallelujah”, de Haim.....	91
Figura 66 — Frame do clipe de “The Steps”, de Haim.....	92
Figura 67 — Frame de “Man from the Magazine”, de Haim.....	93
Figura 68 — Frame de “Lost Track”, de Haim.....	93
Figura 69 — Frame de “Anima”.....	94
Figura 70 — Frame de “Anima”	95
Figura 71 — Frame de “Anima”.....	95
Figura 72 — Silhueta de Frank T. J. Makey, em <i>Magnólia</i>	111
Figura 73 — Frank T. J. Makey aparece totalmente, em <i>Magnólia</i>	112
Figura 74 — Uma das cenas em que o monólito aparece, em <i>2001: Uma Odisseia no Espaço</i>	112
Figura 75 — Earl em sua cama, em <i>Magnólia</i>	113

Figura 76 — Espaço em que a versão idosa do personagem David ficará, em <i>2001: Uma Odisseia no Espaço</i>	113
Figura 77 — Claudia repara algo de estranho no reflexo da televisão.....	115
Figura 78 — Televisão reflete os sapos caindo do céu, em <i>Magnólia</i>	115
Figura 79 — Jimmy tenta cometer suicídio, em <i>Magnólia</i>	115
Figura 80 — Suicídio dá errado e acaba atingindo a televisão.....	116
Figura 81 — Um dos enforcados utiliza os números "8" e "2", em <i>Magnólia</i>	118
Figura 82 — Números também aparecem no avião usado para apagar o incêndio, na abertura de <i>Magnólia</i>	118
Figura 83 — No canto inferior esquerdo, uma corda forma os números "8" e "2".....	119
Figura 84 — Um cartaz da plateia indica "Êxodo 8:2".....	119
Figura 85 — Um letreiro no canto esquerdo indica "Êxodo 8:2".....	120
Figura 86 — Créditos de abertura indicando o nome do diretor, em <i>Magnólia</i>	127
Figura 87 — Flor que dá nome ao filme desabrocha revelando o título do filme, em <i>Magnólia</i>	128
Figura 88 — Uma sala estadunidense comum, na abertura de <i>Magnólia</i>	129
Figura 89 — Comercial de Frank T. J. Mackey estilo anos 1990, em <i>Magnólia</i>	129
Figura 90 — Claudia estala o queixo, em <i>Magnólia</i>	131
Figura 91 — Um desconhecido se aproxima de Claudia, em <i>Magnólia</i>	131
Figura 92 — Claudia chega com o estranho em sua casa.....	132
Figura 93 — Claudia e o estranho usam drogas.....	132
Figura 94 — Claudia e o estranho fazem sexo, em <i>Magnólia</i>	132
Figura 95 — Jimmy Gator sendo entrevistado em um programa de televisão, em <i>Magnólia</i>	135
Figura 96 — Jimmy Gator faz sexo em seu escritório com uma mulher, em <i>Magnólia</i>	135
Figura 97 — O porta-retrato dá indícios de que a mulher na sala com Jimmy não é sua esposa.....	135
Figura 98 — Jimmy e sua esposa caminham pelo hospital, em <i>Magnólia</i>	136
Figura 99 — Jimmy Gator e sua esposa, em <i>Magnólia</i>	136
Figura 100 — Voltamos à mesma sala do início de <i>Magnólia</i>	138
Figura 101 — Stanley é apresentado como respondendo às perguntas do programa de forma veloz.....	138
Figura 102 — Stanley e seu pai saem apressados de casa, em <i>Magnólia</i>	138
Figura 103 — Stanley coloca as várias mochilas que carrega para o carro.....	139
Figura 104 — Stanley descarrega as várias mochilas na porta da escola.....	139
Figura 105 — Sala em um formato bem parecido com o do começo do filme, mas agora com moveis mais antigos.....	141
Figura 106 — Donnie quando era um jovem participante de "What's kids know?"	141
Figura 107 — Donnie versão adulta.....	142
Figura 108 — Donnie atinge a vitrine de seu trabalho.....	142
Figura 109 — Phil Parma chega a casa de Earl.....	143
Figura 110 — Phil Parma com Earl.....	143
Figura 111 — Earl diz que vai pedir um favor a Phil Parma.....	144

Figura 112 — Exames indicam doença em Earl.	144
Figura 113 — Linda fala ao telefone em sua casa luxuosa.....	145
Figura 114 — Linda anda pela casa.....	145
Figura 115 — A câmera mostra o <i>closet</i> cheio de roupas finas de Linda.	145
Figura 116 — Linda chega a outro cômodo da casa.....	146
Figura 117 — Linda se despede de Earl.	146
Figura 118 — Linda expressa raiva ao entrar em seu carro.	147
Figura 119 — Cadeiras vazias compõem o plano reforçando a solidão de Jim.....	148
Figura 120 — Outro plano reforçando a solidão tendo uma poltrona vazia ao fundo.	148
Figura 121 — A cama de casal vazia e o crucifixo vão ser elementos característicos do personagem.	149
Figura 122 — Jim sozinho, mesmo que cercado por colegas de trabalho.	149
Figura 123 — Aqui descobrimos que Jim passou a cena quase toda falando sozinho.	150
Figura 124 — O ambiente mal iluminado e com cortinas improvisadas refletem bem o que Claudia está vivendo.	159
Figura 125 — Jim em sua cama vazia e o crucifixo na parede refletem sua solidão e fé.	160
Figura 126 — Jimmy tem como sua companhia a televisão	161
Figura 127 — Cheque que Donnie ganhou quando criança simbolizando o prêmio em dinheiro.....	162
Figura 128 — O mesmo cheque aparece emoldurado na parede de sua casa.	162
Figura 129 — Phill e Earl aparecem no mesmo quadro como complementares....	163
Figura 130 — Earl canta, mesmo estando sob efeito de forte medicação.	164
Figura 131 — Linda canta no interior de seu carro na chuva.....	165
Figura 132 — Frank canta no interior de seu carro durante a chuva.	166
Figura 133 — Stanley utiliza a biblioteca como refúgio.....	167
Figura 134 — Claudia quando recebe a visita de seu pai.	171
Figura 135 — Claudia, ao final do filme, com um semblante melhor e em um ambiente um pouco mais claro.....	172
Figura 136 — Claudia percebe a chegada de alguém no quarto.	173
Figura 137 — Oficial Jim conversa com Claudia.....	174
Figura 138 — Claudia finalmente dá um sorriso de alívio.	174

SUMÁRIO

1 - INTRODUÇÃO	11
2 O VIDEOCLÍPE E O CINEMA	16
2.1 O CINEMA, A TV E O VIDEOCLÍPE	17
2.2 “ <i>BOHEMIAN RHAPSODY</i> ”, <i>MTV</i> E <i>YOUTUBE</i>	28
2.3 PRINCIPAIS CARACTERÍSTICAS DO VIDEOCLÍPE.....	40
2.4 RELAÇÃO DO VIDEOCLÍPE COM OUTRAS ARTES	44
3 PAUL THOMAS ANDERSON E A MÚSICA	50
3.1 A MÚSICA NA FILMOGRAFIA DE PAUL THOMAS ANDERSON	52
3.2 PAUL THOMAS ANDERSON E OS VIDEOCLÍPES	73
4 <i>MAGNÓLIA</i> (1999)	97
4.1 DESENVOLVIMENTO DO ROTEIRO	98
4.2 <i>MAGNÓLIA</i> VS <i>SHORT CUTS - CENAS DA VIDA</i>	99
4.3 O ENREDO, PERSONAGENS E ESCOLHA DE ELENCO.....	100
4.4 A TELEVISÃO COMO PERSONAGEM	113
4.5 “ÊXODO 8:2” - HÁ SAPOS CAINDO DO CÉU	116
5 TRÊS CANÇÕES EM <i>MAGNÓLIA</i>	122
5.1 PARCIALMENTE NUBLADO, 82% DE CHANCE DE CHUVA – “ <i>ONE</i> ”, ESCRITA POR HARRY NILSSON (1968).....	124
5.2 GAROA. 99% DE UMIDADE. VENTO SUDESTE, 20 KM/H - “ <i>WISE UP</i> ”, ESCRITO POR AIMEE MANN (1996).....	151
5.3 ENTÃO AGORA DEPOIS - “ <i>SAVE ME</i> ”, ESCRITA POR AIMEE MANN (1999)	168
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	176
REFERÊNCIAS	180

1 - INTRODUÇÃO

Ao me aventurar pelos corredores da locadora de DVD, numa época em que a gente tinha que sair de casa para conseguir um filme, eu descobri um título que tinha um nome de flor, Tom Cruise e Juliane Moore no elenco, e de um diretor que eu não conhecia. Despertou-me curiosidade e acabei levando-o para casa – poderia ser uma surpresa boa.

Dou o *play*. De repente, depois de mais da metade do filme, uma personagem de aparência depressiva, sentada em uma sala com baixa iluminação, com as janelas tampadas com cortinas improvisadas com lençóis, começa a xingar a si própria de estúpida e a cheirar carreiras de cocaína que estão na mesinha de centro, enquanto um piano suave começa a tocar ao fundo. Ela levanta o rosto e começa a cantar, de forma bastante emocionada, a música "*Wise Up*", junto com a cantora Aimee Mann, que aparentemente é reproduzido no som da sua própria sala. Até aí, tudo bem. Nada de anormal para uma cena de filme; inclusive, ela já havia ouvido outras músicas da mesma cantora anteriormente. Mas, então, a cena corta para outro personagem que canta a mesma música em um ambiente diferente; em seguida, outro da mesma forma até passar por todos os principais personagens do filme. Quando a música acaba, a impressão era de ter visto uma cena muito diferente das que traziam a música pop em sua construção. Eu tinha acabado de assistir a um videoclipe surgir "do nada", no meio do filme *Magnolia* (*Magnolia*, EUA, 1999), de Paul Thomas Anderson. Anos depois, essa cena foi o gatilho, a centelha inicial que guiou esta pesquisa de mestrado. Qual seria a relação entre cinema e videoclipe? Até que ponto os dois se influenciaram e o que se passou na cabeça do diretor para ele colocar, assim sem aviso, um clipe no meio de seu filme? Começavam aí as investigações.

Busquei, primeiro, entender as origens do videoclipe, as relações entre a música pop e o cinema. Origem esta que surge desde os primeiros momentos do cinema, quando os filmes ficaram maiores e era necessário usar mais de um rolo para reproduzi-los. Para preencher o tempo da troca, surgiam as canções ilustradas que exibiam imagens na tela com letras de músicas ensinando a plateia a cantar para, no fim da sessão, vender as partituras destas para que o público pudesse cantar e tocá-las em casa. Aqui a venda de discos ainda não era popular, mas o

videoclipe iria funcionar da mesma forma como impulsionador da venda de discos, em vez de partituras.

Anos mais tarde, foi criada a *Music Television (MTV)*, um marco importantíssimo para a consolidação do formato no imaginário popular. Aqui, o canal funcionava como uma espécie de rádio televisiva, exibindo vídeos quase que 24 horas por dia, sendo responsável por alavancar a carreira de artistas como Queen, Michael Jackson, Nirvana, entre outros. No Brasil, antes da chegada do canal na década de 1990, era o programa “Fantástico”, da *Rede Globo* a principal referência de produção e lançamento de vídeos de artistas como Secos e Molhados, Elis Regina e Blitz. Por fim, chegamos à internet. O surgimento das plataformas digitais transformou completamente a forma de distribuir e consumir música e seus agregados, incluindo o videoclipe. Mudanças estas que acabaram abalando a própria *MTV*, que perdeu seu espaço quase exclusivo de proporcionar novas tendências. Isso causou, inclusive, o fim do canal na TV aberta no Brasil.

Neste percurso, busquei entender quais seriam as principais características do videoclipe e como este entendimento auxiliaria em buscar as razões de aquele trecho ser familiar com o formato; principais características, pois o formato é tão fluido e tão aberto a possibilidades que ficou impossível delimitar exatamente o que era um videoclipe. Tanto que evitei o uso da palavra “gênero” para utilizar “formato”, visto que quando falamos de gênero implica em ter características mais claramente definidas.

Junto disso, foi importante entender as características do cinema produzido no período do lançamento de *Magnólia* que possibilitaram essa inserção. Com isso, investiguei o trabalho de Paul Thomas Anderson, responsável por roteirizar e dirigir o longa-metragem. O diretor é um dos nomes mais relevantes do cinema norte-americano atual, com filmes reconhecidos pelo público e crítica como *Boogie Nights - Prazer sem Limites (Boogie Nights, EUA, 1997)*, *Sangue Negro (There Will Be Blood, EUA, 2007)* e o próprio *Magnólia*. Ele é contemporâneo de outros realizadores que também começaram suas carreiras na década de 1990, como Quentin Tarantino, David Fincher e Sofia Coppola. Eles têm em comum, entre outros fatores, o fácil acesso e consumo dos mais diferentes tipos de cinemas através do VHS que lhes possibilitaram conhecer obras mais diversas de diferentes épocas. Tarantino tem uma influência interessante no uso da música pop na carreira de Anderson, porque depois do sucesso de *Pulp Fiction: Tempo de Violência (Pulp*

Fiction, EUA, 1994, de Tarantino) os produtores buscaram produções que também trabalhavam com música pop para conseguir lucros com a venda da trilha musical. Foi aí que Anderson ganhou financiamento para *Boogie Nights*, que seria seu primeiro grande sucesso e usa bastante a música pop dos anos 1970 e 1980.

É também nos anos 1990 que o videoclipe tem um dos seus maiores ápices, dando origem, inclusive, ao início da carreira de diversos cineastas, como o já citado David Fincher. O surgimento de Paul Thomas Anderson no período de maior destaque dos videoclipes faz com que ele utilize permissões poéticas vindas da estética deste como recurso, em *Magnólia*. Anderson tem uma vasta relação com o universo da música, dirigindo videoclipes de artistas como Fiona Apple, Haim e Radiohead, trabalhos explorados para entender mais detalhes sobre sua relação com a música. Inclusive, do grupo Radiohead, ele tem uma das maiores parcerias nas trilhas de seus filmes que é Jhonny Greenwood que colabora com o diretor desde *Sangue Negro*.

Uma das peculiaridades de *Magnólia* é que, assim como nos videoclipes, o longa teve sua base na música. As principais inspirações para o roteiro vieram das canções da cantora Aimee Mann, que Paul consumia no período após o lançamento de *Boogie Nights* e buscava inspirações para o roteiro de seu próximo longa-metragem. Depois de conseguir contato com o marido da cantora, Michael Penn, o diretor iniciou uma parceria com ela que interpreta a maioria das canções que compõem a trilha musical do longa. Sendo assim, a música está além da trilha sonora¹, desde a construção dos personagens até as suas falas.

Além disso, o filme ainda tem forte influência no clima que rondava a sociedade que estava com medo do que poderia acontecer na virada do milênio. Medo este que apareceu em diversas produções sobre o fim do mundo, como *Armageddon* (EUA, 1998, de Michael Bay), *Impacto Profundo* (*Deep Impact*, EUA, 1998, de Mimi Leder) e *Fim dos Dias* (*End of Days*, EUA, 1999, de Peter Hyams). Em *Magnólia*, aparece na forma de passagem bíblica com a que seja, talvez, a sequência mais lembrada do filme, que é a da chuva de sapos. Chuva que não veio inicialmente como referência bíblica, mas que, ao descobrir a passagem (em “Êxodo 8:2”: “Se você não quiser deixá-lo ir, mandarei sobre todo o seu território uma praga

¹ Considera-se o termo “trilha sonora” de acordo com o que afirma Tony Berchmans (2006, p. 19): “na verdade, tecnicamente representa todo o conjunto sonoro de um filme, incluindo além da música, os efeitos sonoros e os diálogos”; incluindo-se o silêncio – “capaz de sublinhar com força a tensão dramática de um momento” (MARTIN, 1990, p. 115).

de rãs”), Paul adicionou diversas referências a 8 e 2 durante o filme como uma forma de brincadeira.

Em *Magnólia*, acompanhamos um dia na vida de nove personagens que vivem no Vale de San Fernando, Califórnia: um participante mirim de um programa de perguntas e respostas e que tem sérios problemas de relacionamento com o pai; o apresentador do mesmo programa que está doente e procura por redenção pelos seus pecados, principalmente com sua filha; uma mulher depressiva e viciada que usa sexo para conseguir drogas e que pode ter sido abusada pelo pai; um policial que quer encontrar uma parceira e ser um bom profissional; um paciente terminal que tem como último desejo reencontrar seu filho; um enfermeiro que quer ajudar seu paciente a encontrar o filho; uma esposa que se casou por dinheiro e agora que o marido está à beira da morte, se apaixonou de verdade por ele; um *coach* de como conquistar mulheres que agora se vê perturbado com a ideia de o pai com quem não conversa há anos e que está à beira da morte, querer vê-lo antes de morrer; e um ex-participante mirim de um programa de perguntas e respostas que, agora adulto, está apaixonado por um barman e deseja colocar aparelho nos dentes (mesmo sem precisar) para conquistá-lo. A partir disso, as histórias desses diferentes personagens vão se misturar das mais diferentes formas durante um dia turbulento e cheio de reviravoltas.

Visto isso, para análise dessa relação entre música, videoclipe e cinema, destaquei três cenas em que a trilha sonora seja um dos elementos importantes em sua composição. A primeira, na cena de abertura em que a cantora Aimee Mann faz uma interpretação da canção "One", do compositor Harry Nilsson, em um trecho que temos o primeiro contato com os principais personagens do longa. Analisei de que forma música e imagens se relacionam para dar as primeiras características dos personagens. Essa cena chama atenção por sua agilidade e capacidade de síntese, com pouco tempo já consegue apresentar os principais conflitos dos nove personagens principais. A segunda escolhida ocorre no trecho que deu origem à pesquisa. No ápice das emoções, assistimos aos personagens principais, cada um em seu ambiente, cantar um trecho da canção "Wise Up", de Aimee Mann, em uma configuração idêntica à de um videoclipe. Aqui, Anderson consegue transformar sentimentos em poesia. O que poderia se tornar risível, e até piegas, traz de forma eficiente e simples o ápice dos sentimentos dos personagens que tiveram um dia bastante difícil. E, por último, a cena que encerra o filme, com a canção "Save Me"

composta por Mann como canção original para *Magnólia* e que tem um foco principal em Claudia (Melora Waters), primeira personagem desenvolvida por Paul Thomas Anderson e que fecha o enredo da trama. Claudia parece representar toda a dor reprimida e as marcas que o passado deixou nos personagens. A cena é construída de forma a nos proporcionar um alívio depois de tantos acontecimentos e até eventos bíblicos, que culminam em um sorriso consolador.

Todo esse percurso foi feito com a visita a longas-metragens, videocliques e demais produções similares. Junto disso, busquei literatura que falasse a respeito de música, linguagem cinematográfica, videoclipe, a carreira de Paul Thomas Anderson e demais obras relacionadas. Como é um diretor recente, havia certa escassez de material em português para consulta. Com isso, muitos textos precisaram ser traduzidos do inglês. Uma das principais fontes e primeira a ser consultada foi o site *Cigarettes and Red Vines*, que existe desde 1998 trazendo material sobre toda a carreira do diretor. Também foi bastante usado o livro *Paul Thomas Anderson: Masterworks*, do pesquisador Adam Nayman que visita a carreira do diretor até o lançamento de *Trama Fantasma (Phantom Thread)*, EUA/Reino Unido/China, 2017), último longa lançado quando o livro foi concluído. Adam Nayman também tem livros publicados sobre contemporâneos de Anderson: David Fincher, já citado aqui, e os Irmãos Coen. Uma das contribuições da pesquisa é justamente trazer mais reflexões sobre o trabalho de Paul Thomas Anderson em português.

Busquei, então, com esta pesquisa, contribuir para o entendimento das principais relações entre música pop, videoclipe e cinema; junto a isso discutir a obra do diretor Paul Thomas Anderson e sua relevância para o cinema atual, como um realizador que traz em sua obra, mesmo estando num cenário hollywoodiano, uma filmografia diferenciada. Trabalhos que conseguem se sobressair em um cinema que atualmente está vivendo basicamente de histórias de heróis, continuações e *remakes* de antigos sucessos. Dessa forma, procurei demonstrar que *Magnólia* é uma obra relevante, interessante e que traz em sua estrutura e temática características da época em que foi produzida – sinal de que Paul estava bem atento ao seu tempo e conseguiu criar uma arte com sua própria assinatura. Espero, assim, que este texto seja instigante e colabore na discussão sobre os principais temas aqui apresentados.

2 O VIDEOCLÍPE E O CINEMA

Cada vez mais vêm surgindo pesquisas sobre as relações entre sons e imagens. Documentários, sons de filmes e videoclipes têm sido discutidos com suas relações aos sons e músicas dentro dos respectivos formatos para divulgação dos mesmos, como, por exemplo, as trilhas sonoras de filmes e séries que ganharam bastante popularidade. Sons estes que, durante muito tempo, foram tratados de forma separada das imagens às quais eram vinculados (HOLZBACH, 2012).

Os videoclipes começaram a ser observados de forma acadêmica a partir da década de 1980 e sob duas perspectivas. Primeiro, como um paratexto da televisão ou da *MTV*. O videoclipe seria uma parte da *MTV* ou da televisão; sendo assim, funcionando como uma lógica televisiva ou do canal norte-americano. Essa ideia foi vinculada principalmente durante a década de 1980, na tentativa de entender a lógica cultural do canal (HOLZBACH, 2012).

A segunda perspectiva considera que o videoclipe complementa a canção e o grupo musical aos quais as imagens estão vinculadas. Sendo assim, o formato faz parte de uma estrutura que abrange os próprios artistas e suas imagens, gêneros musicais, gravadoras, entre outros. Essa perspectiva tenta entender o videoclipe não como vinculado apenas à *MTV* ou à televisão, mas como parte de uma estrutura maior para cultura popular de massa (HOLZBACH, 2012).

Atualmente, os jovens, como principais consumidores desse tipo de mídia, passam mais tempo na internet em redes sociais do que propriamente em frente a uma televisão. Isso faz com que os artistas priorizem o lançamento de seus vídeos diretamente na *web* do que vincular os mesmos a programas de televisão. Visto isso, as discussões desta dissertação irão trabalhar na segunda perspectiva, pensando que o formato está extrapolando os limites da mídia televisiva.

A seguir, vamos falar a respeito de algumas perspectivas históricas das relações entre música, cinema e videoclipe, tentando delimitar algumas características do formato televisivo. Isso será usado em seguida como base para discutir a sua influência no cinema e, principalmente, em cenas centrais de *Magnólia* que iremos discutir a seguir.

2.1 O CINEMA, A TV E O VIDEOCLÍPE

As produções audiovisuais inicialmente eram exibidas individualmente e acompanhadas de som como, por exemplo, no Kinetoscópio ou Cinetoscópio, de Thomas Edison, um aparelho parecido com um armário com cerca de um metro e vinte centímetros de altura em que cada pessoa assistia por meio de uma lente de aumento, a pequenos filmes produzidos por Edison (Figura 1). Muitos eram acompanhados de fonógrafos, também produzidos por Edson, que reproduziam os sons (BUHLER; NEUMEYER, 2016).

Figura 1 — Kinetoscópio.



Fonte: Autor desconhecido.

Desde as primeiras exibições coletivas iniciadas em 1895, já temos algum tipo de acompanhamento musical que varia de acordo com lugar e hora do dia. Em um teatro de variedades (*Vaudeville*), era mais propenso existir um acompanhamento musical durante as projeções do que em uma feira ou circo, por exemplo. Nesse momento inicial, também foi explorado bastante o recurso de execuções ao vivo de efeitos sonoros que, mais próximo do fim deste tipo de projeção, por volta dos anos 1920, só era utilizado em momentos chave, como batida na porta ou som de trovão (BUHLER; NEUMEYER, 2016).

Nesse primeiro cinema, ainda não existiam instituições que regulamentavam as salas de cinema, com isso, o uso do som variava de acordo com o local de exibição do filme. Em um teatro de *Vaudeville*, por exemplo, o filme era tratado como

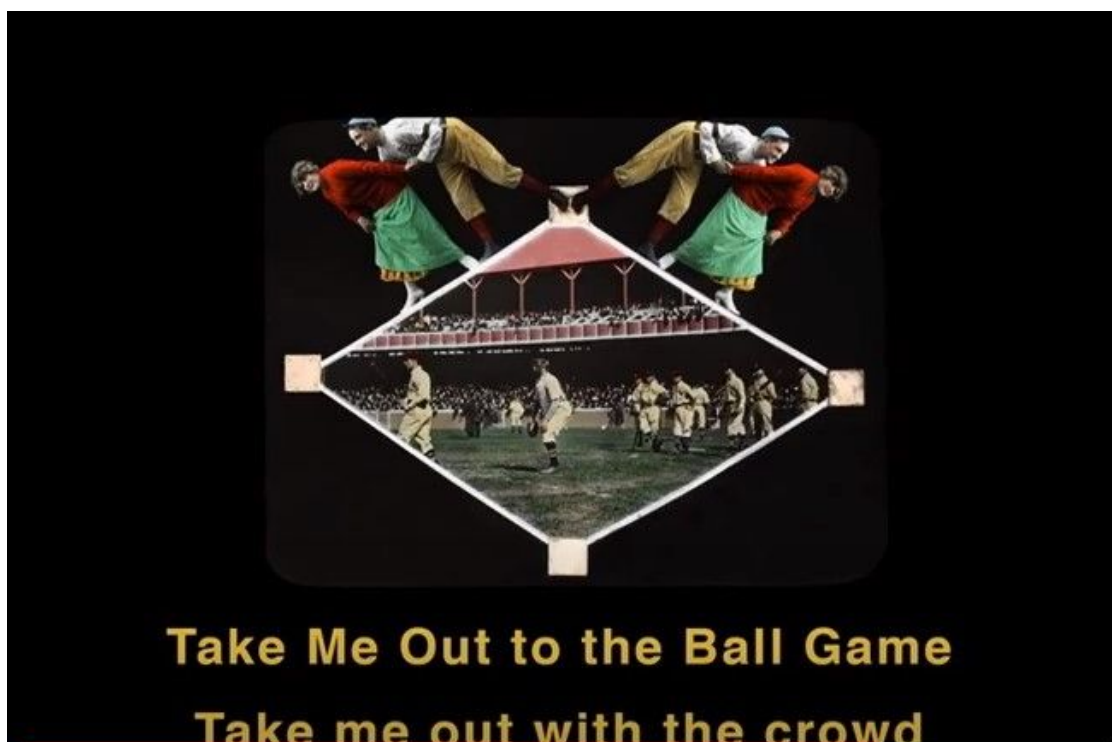
uma das demais atrações que eram exibidas por lá. Já no caso de uma palestra, a exibição iria substituir a projeção de slides de fotos ou desenhos de uma lanterna mágica e a música seria de acordo com a situação, pontuando os momentos de apresentação e até a saída do público (BUHLER; NEUMEYER, 2016).

Por volta de 1905, próximo aos grandes centros dos Estados Unidos, surge *Nickelodeon*, considerada a primeira sala de cinema. Tinha entre 200 e 300 lugares e com exibições de filmes com dois ou três rolos. Os intervalos entre a troca dos rolos eram preenchidos com algum tipo de apresentação, como uma breve palestra ou cantores que também se exibiam no próprio teatro. Mas o que é importante destacar aqui é a exibição das canções ilustradas: uma espécie de primórdio do videoclipe como conhecemos hoje (BUHLER; NEUMEYER, 2016).

As canções ilustradas eram lâminas impressas em vidro ou slides com colagem de fotos coloridas e recortadas que eram projetadas no mesmo projetor que os filmes. Como o próprio nome diz, serviam de ilustração para canções populares na época e foi um fenômeno norte-americano. Muitas vezes, vinha com um cilindro de cera que era executado em um fonógrafo. Um cantor cantava ao vivo alguns versos e refrãos, podendo ser acompanhado por algum instrumento e, em seguida, ele encorajava a plateia a cantar em um coro final, depois de terem observado como cantar. O que sempre acontecia era que as partituras da canção executada eram vendidas na saída para que as pessoas pudessem cantá-las em casa (BUHLER; NEUMEYER, 2016).

O formato era tão popular e tão executado que, atualmente, é difícil encontrar peças inteiras. Um exemplo que ainda pode ser encontrado é o da canção "*Take me Out to the Ball Game*" (1908), de Jack Norworth e Albert Von Tilzer. O material foi restaurado, digitalizado e sonorizado, sendo possível assisti-lo na internet (Figura 2). A canção ficou tão conhecida que se tornou hino oficial da Liga de Baseball e foi título de um musical de mesmo nome, em 1949; no Brasil, chamado de *A Bela Ditadora* (Figura 3), dirigido por Busby Berkeley e estrelado por Gene Kelly e Frank Sinatra (BUHLER; NEUMEYER, 2016).

Figura 2 — Frame da canção ilustrada “Take me Out to the Ball Game” (1908).



Fonte: “Take me Out to the Ball Game” (1908).

Figura 3 — Pôster de A Bela Ditadora (1949).



Imaged by Heritage Auctions, HA.com

Fonte: Heritage Auctions.

As canções ilustradas, muitas vezes chamadas de obscenas e de má qualidade, foram bastante presentes até meados de 1910. Quando os filmes de mais de um rolo se tornaram muito populares, a maioria dos cinemas começou a investir em ter dois projetores, o que eliminava o intervalo da troca. Conseqüentemente, não se investiu mais nas canções, o que eliminou todo um nicho que se desenvolvera até então (BUHLER; NEUMEYER, 2016).

O que é importante destacar aqui é o uso de um formato que utilizava recursos de som e imagem como forma de promover a venda de um produto. No caso das canções ilustradas, elas eram impulsionadoras das vendas de partituras para que as pessoas executassem as canções utilizando os instrumentos que possuíam em sua casa. Isso também seria uma técnica usada nos anos seguintes, com o videoclipe sendo uma forma de promover a venda de discos – e que vamos discutir um pouco mais à frente.

Na década de 1940, tivemos um mecanismo tecnológico que também era uma espécie de embrião para o formato de videoclipe que conhecemos hoje: *visual jukebox*². Ele surgiu de forma expressiva nos Estados Unidos e na França. Nos EUA, ficou conhecido como *Soundie*, entre os anos 1941 e 1949, *Snader Telescription*, entre 1950 e 1954, e *Startime Video Muzzikboxx*, nos anos 1980 (SOARES, 2009).

Os *soundies* (Figura 4) eram aparelhos encontrados em restaurantes, bares e casas noturnas nos EUA e que eram propriedade do estúdio Paramount. O principal objetivo era explorar seus artistas como cantores de jazz e estrelas dos musicais. O equipamento era parecido com um rádio gigante, com uma tela acoplada exibindo imagens (Figura 5). A canção era executada ao mesmo tempo em que eram exibidas imagens aleatórias com pessoas dançando ou pés batendo. Mais próximo da sua extinção, ele também exibia números musicais com mulheres dançando com pouca roupa. O aparelho teve seu fim devido aos frequentadores dos lugares em que eles estavam não se interessarem minimamente pelo que estava tocando e não sendo exatamente os mesmos artistas que eles costumavam consumir (SOARES, 2009).

² Vitrolas de ficha visuais (SOARES, 2009).

Figura 4 — *Soudie*.

Fonte: Paramount.

Figura 5 — Frames do *Soudie*: “*Minnie The Moocher*”

Fonte: Paramount.

Os *Snader Telescriptions* foram lançados nos anos 1950 e tinham como objetivo divulgar o “lançamento” dos aparelhos televisivos e sua capacidade. Criado pela empresa *Telescriptions* que também vendia televisões, o aparelho trazia a reprodução de números musicais ao vivo e com a gravação de som direto. Outra diferença era que *Snader* exibia todo tipo de artista e gênero musical; o objetivo era mais promover a venda de televisões do que um nicho específico de artistas (SOARES, 2009).

Na França, foi lançado pela Philips, o *Scopitones*, importante item para construção da cultura musical jovem. Esse aparelho substituiu gêneros musicais, como a música negra, latina ou jazz, por músicas e artistas que conseguiam relacionar-se mais com os jovens, com uma inclinação a serem mais “pop”. Os cantores eram incentivados a gravar suas canções em inglês. O que esses aparelhos apontavam era que o consumo de números musicais, que se tornaram os videoclipes, não se daria em telas grandes com som de qualidade, mas em telas menores e com um som mais modesto e que o mercado precisaria se adequar a isso (SOARES, 2009).

As vitrolas de fichas musicais parecem dar relevo ao fato de que o lugar de destaque do videoclipe é a televisão. E que, durante anos, este artefato seria o principal objeto do que se convencionou chamar de televisão musical. De forma mais contemporânea, o videoclipe passou também a ser assistido em computadores, aparelhos de reprodução de MP3 e até em telas minúsculas, como as existentes em telefones celulares, reforçando ainda mais a premissa da simultaneidade de experiências de fruição dos produtos midiáticos (SOARES, 2009, p. 54).

É interessante perceber aqui que, ainda nesse momento inicial, existia uma forte relação entre música *pop*, imagem e cultura jovem que sempre está em busca de novidades – e um dos principais meios que difundiram o formato foi a *MTV* pautando-se em cima dessa cultura jovem. Isso influenciou a busca por novidades e experimentação para construir novas formas de criar videoclipes. Tanto que, mais uma vez, se torna um desafio definir exatamente quais são as características de um videoclipe, visto que ele é aberto a diversas possibilidades.

Com o passar dos anos, a relação e alimentação entre as indústrias fonográfica e cinematográfica foi se intensificando cada vez mais. A trilha sonora musical ou a presença de um ídolo da música auxilia na bilheteria de um filme, assim como leva ao público o conhecimento de novos cantores. Disso surgem

históricos de acertos e desacertos e muitos exemplos que povoam o imaginário popular até hoje (VIDIGAL, 2008), como, por exemplo, na década de 1950, Bill Haley & The Comets, em *Sementes de Violência (Blackboard Jungle)*, EUA, 1955, de Richard Brooks), que consagraram uma estreita relação entre cinema e música. Mais tarde, esse movimento seria importante para carreiras de artistas como Elvis Presley, Chuck Berry e Little Richard (SOARES, 2012). No Brasil, tivemos os filmes de carnaval nos anos 1930, os ligados à Jovem Guarda e as chanchadas. Além dos programas de televisão “Fino da Bossa”, com foco na Bossa Nova; “Jovem Guarda”, que se relacionava com o respectivo gênero, e “Divino Maravilhoso”, que tinha relação com o Tropicalismo (VIDIGAL, 2008).

Na década de 1960, os filmes *Os Reis do lé-ié-ié (A Hard Day's Night)*, Reino Unido, 1964) e *Help!* (Reino Unido, 1965), de Richard Lester, vieram com a mistura de elementos fictícios e documentais; a edição e a música tendo uma interação, fragmentação e vários outros itens presentes – importantes para a concepção do videoclipe como conheceríamos futuramente (SOARES, 2012).

A diferença das duas produções dos Beatles para um “musical tradicional”, como *Cantando na Chuva (Singin' in the Rain)*, EUA, 1952, de Stanley Donen e Gene Kelly), por exemplo, é que neste temos uma narrativa que intercala números musicais e danças; enquanto que, nos filmes de Lester, as narrativas parecem desculpas para destacar as características dos Beatles, como criatividade e energia – destacar esses pontos e sentimentos é mais importante para o diretor do que as tramas em si (DANCYEGGER, 2003).

No cinema experimental, tivemos o média-metragem *Scorpio Rising* (EUA, 1964), de Kenneth Anger. Desde seu lançamento, o filme é bastante cultuado no universo *underground*. Foi inicialmente impedido de ser exibido, devido a ter partes supostamente obscenas, mas depois foi liberado. Aqui, a canção popular composta com sucesso do início dos anos 1960 é colocada em primeiro plano e os diálogos são ocultados; alguns ruídos também são acrescentados na pós-produção. O trabalho influenciou cineastas como Martin Scorsese, Quentin Tarantino, David Lynch, entre outros (VIDIGAL; PIERRY, 2014).

Nas imagens, temos o culto às motos, mostrando personagens montando seus veículos e vestindo roupas de couro, típicas destes grupos; misturando imagens de ícones do cinema que passaram por esse universo, como James Dean e Marlon Brando, trechos de filmes cristãos e ícones do pós-guerra, como a

suástica; além de um conteúdo homoerótico, com visões de corpos, rostos e roupas que fazem parte da obra do diretor (VIDIGAL; PIERRY, 2014).

O filme se aproveita da perplexidade geral com as rápidas transformações que ocorriam na sociedade norte-americana e sua cultura de massa cada vez mais onipresente, para transmutar tudo isso em energia criativa por meio das duas modalidades de produção cultural mais poderosas do século XX: o cinema e a música popular (VIDIGAL; PIERRY, 2014, p. 373).

Apesar de o diretor dizer que este seria o seu filme mais próximo a um documentário, *Scorpio Rising* foge dos procedimentos típicos do gênero. As imagens são filmadas em diferentes cenários com atores distintos. Apesar de os gravadores portáteis já estarem acessíveis, são as 13 canções escolhidas e executadas na íntegra que falam pelos motoqueiros e pelos veículos que eles constroem. As imagens dos motoqueiros, suas roupas, uso de caveiras e demais símbolos que hoje são vastamente conhecidos, até então, eram novidade no mundo pós-guerra (VIDIGAL; PIERRY, 2014).

As músicas escolhidas tinham uma relação quase que restrita apenas aos jovens. Elas são tratadas de forma igual às imagens a que assistimos, excluindo a maior parte dos outros sons e ditando o ritmo e velocidade da montagem (VIDIGAL; PIERRY, 2014).

A primeira canção do filme é "*Fools Rush In*", do disco "Ricky Nelson Sings 'For You'" (1963), de Ricky Nelson. Nas imagens somos apresentados à oficina de moto em que a primeira parte, chamada pelo diretor de "Garotos e Parafusos", irá se passar (Figuras 6 a 8). Além disso, já temos um vislumbre de outros elementos do restante do filme, como as roupas de couro e a exposição dos corpos masculinos. Junto a isso, a letra da música fala sobre alguém que irá se jogar em um relacionamento, mesmo que lá existam indícios de perigo. A junção das imagens com a música sugere que os personagens têm tal paixão destinada às motos. Ao mesmo tempo, também cita um contraste com o restante da sociedade, ao dizer que somente os tolos se jogam de tal forma, mas que os sábios não se arriscam a se apaixonar (VIDIGAL; PIERRY, 2014).

Tolos se precipitam onde anjos temem pisar
E assim eu venho até você, meu amor, meu coração acima da minha
cabeça
Embora eu veja o perigo ali, se há uma chance para mim então eu não me
importo

Tolos se precipitam onde homens sábios nunca vão
Mas homens sábios nunca se apaixonam então como eles podem saber
Quando nos conhecemos eu senti minha vida começar, então abra seu
coração e deixe este tolo entrar
(MERCER; BLOOM, 1963 – em tradução livre da letra).

Figura 6 — Frame da primeira parte de *Scorpio Rising*, chamada de "Garotos e Parafusos"



Fonte: *Scorpio Rising* (1964).

Figura 7 — Frame da primeira parte de *Scorpio Rising*, chamada de "Garotos e Parafusos"



Fonte: *Scorpio Rising* (1964).

Figura 8 — Frame da primeira parte de *Scorpio Rising*, chamada de "Garotos e Parafusos"



Fonte: *Scorpio Rising* (1964).

As demais canções de *Scorpio Rising* vão seguir, então, nessa direção de construir um significado entre as imagens exibidas e a música executada. O filme se destaca como um dos importantes momentos de liberação do potencial do uso da música popular no cinema (VIDIGAL; PIERRY, 2014).

Entre as décadas de 1970 e 1980, houve um grande aumento do gênero musical no cinema norte-americano, com filmes como *Os Embalos de Sábado à Noite* (*Saturday Night Fever*, EUA, 1977)³, de John Badham, e *Grease – Nos Tempos da Brilhantina* (*Grease*, EUA, 1978)⁴, de Randal Kleiser (SOARES, 2012).

Em *Os Embalos de Sábado à Noite*, as canções são trabalhadas tanto na forma diegética quanto extradiegética, a fim de criar atmosfera, caracterizar os personagens ou induzir estados emocionais no público. No caso de *Grease*, temos um musical típico, em que os atores cantam as músicas com sincronia labial e coreografias. O som é num formato híbrido, em que ouvimos de forma diegética os atores cantando, algumas vezes com algum coral ou instrumento, e de forma extradiegética, com uma orquestra ou algum coral.

³ Originalmente, o título de *Os Embalos de Sábado à Noite* seria “*Saturday Night*” (“Noite de Sábado”). Depois que foi acrescentada uma música do grupo Bee Gees, “*Night Fever*” (“Embalos à Noite”), o título foi alterado para *Saturday Night Fever*; daí, música e filme passaram a ser quase um só (e arrisco dizer que até a banda). O longa é baseado em um artigo da revista *New York Magazine*, de 1975, chamado “Ritos Tribais do Novo Sábado à Noite” (“Tribal rites of the new saturday night”, no original), que falava sobre a nova onda entre os jovens norte-americanos que era a *disco music* (RODRIGUES, 2012). Mesmo antes de o roteiro existir, Robert Stigwood, produtor do filme e da banda, entrou em contato com Barry Gibb, pedindo sugestões de música para o possível longa. Gibb, que enxergou como uma oportunidade de reinvenção do grupo, retornou a ligação com sugestões de “*Stayin’ Alive*” e “*Night Fever*”. Mas nem todas as músicas que aparecem no filme foram compostas exclusivamente para ele. Muitas delas, já eram sucesso do grupo, como “*You Should Be Dancing*”, do álbum “*Children of the World*” (1976), mas, como os atores já ensaiavam as cenas usando essas pré-existentes, elas acabaram entrando para a trilha (RODRIGUES, 2012). Desde que foi lançada em 1978, a trilha vendeu mais de 40 milhões de cópias só nos EUA. Foi disco de platina 15 vezes, ficou nas paradas de sucesso em diversos países, inclusive no Brasil, até a década de 1980 e concorreu a diversos prêmios. Sendo assim, se tornou uma das trilhas sonoras mais bem-sucedidas da história (RODRIGUES, 2012).

⁴ Montado originalmente como um musical da Broadway, em 1972, pela dupla Tom Moore e Patricia Birch, que também ensaiaram os atores para a versão de cinema, *Grease - Nos Tempos da Brilhantina*, pretendia ser apenas um sucesso pontual, mas acabou se tornando um dos musicais de maior sucesso de todos os tempos. Em 2006, entrou para a lista dos maiores musicais norte-americanos do *American Film Institute (AFI)* e a terceira trilha sonora mais vendida, segundo o *Media Traffic* (RODRIGUES, 2012). Além da participação de John Travolta, outra similaridade com *Os Embalos de Sábado à Noite* é que *Grease* também tem uma canção composta pelo Bee Gee, Barry Gibb. O produtor Robert Stigwood entrou em contato com Gibb para encomendar uma canção para os créditos finais também chamada “*Grease*”, mas a canção acabou ficando tão boa que foi usada na animação da cena de abertura, cantada por Frankie Valli, do grupo Frankie Valli & The Four Seasons. Além dessa, outras canções também não estavam na peça original (RODRIGUES, 2012).

2.2 “BOHEMIAN RHAPSODY”, MTV E YOUTUBE

Lançado em 1975 e dirigido por Bruce Gowers, o clipe de "*Bohemian Rhapsody*" foi um dos primeiros a fazer grande sucesso. O vídeo foi projetado como uma espécie de versão animada da capa do disco "*Queen II*" (1974). Capa esta que, segundo o fotógrafo Mick Rock, foi inspirada numa foto da atriz Marlene Dietrich (Figura 9), no filme *O Expresso de Shanghai* (*Shanghai Express*, EUA, 1932), de Josef von Sternberg (ASHBY, 2013).

Figura 9 — Frame de *O Expresso de Shanghai* (1932) e Capa de "*Queen II*" (1974)



Fonte: *O Expresso de Shanghai* (1932) / Mick Rock.

A longa música, com cerca de 6 minutos de duração, faz parte do álbum "*Night at the Opera*" (1975), e a letra conta sobre um personagem que cometeu um assassinato e agora está em fuga pela própria vida, conforme trecho destacado a seguir:

Mamãe, acabei de matar um homem
 Coloquei uma arma contra a sua cabeça
 Puxei o gatilho, agora ele está morto
 Mamãe, a vida apenas tinha começado
 Mas agora eu estou acabado, joguei tudo fora
 Mamãe, oh!
 Não quis te fazer chorar
 Se eu não estiver de volta amanhã a esta hora
 Continue, siga em frente

Como se nada realmente importasse
(MERCURY, 1975 – em tradução livre da letra).

Apesar de a letra da música contar uma história, optou-se por recursos mais artísticos do que literais. Com isso, temos momentos da banda simulando uma apresentação ao vivo misturados com uso de trucagens de edição e iluminação, seguindo a inspiração do citado álbum "*Queen II*". Os efeitos de luz e sombra são usados principalmente nos momentos em que o coral é destaque, incluindo a multiplicação dos membros da banda na tela (Figura 10).

Figura 10 — Frames de "*Bohemian Rhapsody*", de Queen.



Fonte: "*Bohemian Rhapsody*" (1975).

O clipe de "*Bohemian Rhapsody*" ficou extremamente popular, sendo exibido diversas vezes, principalmente no programa "*Tops of the Pops*", do canal britânico *BBC*. Isso fez com que o disco "*Night at the Opera*" chegasse ao topo de vendas, uma das primeiras vezes em que isso ocorreu, independente da execução nas rádios. A partir desse momento, iniciou-se uma corrida entre os programas "*Tops of the Pops*" e "*The Kenny Everett Video Show*", ambos da mesma emissora, para ver quem lançaria o próximo vídeo de sucesso (SOARES, 2009).

No Brasil, a televisão já tinha uma relação com a música em programas como "Bossaudade" e "Dois na Bossa", ambos da *TV Record*, com performances de artistas como Elis Regina e Jair Rodrigues. Como dito anteriormente, o movimento da Jovem Guarda também se beneficiou da televisão para ganhar projeção e uma relação forte com a juventude da época. Entretanto, foi em 1973, com o lançamento do programa "Fantástico", na *TV Globo*, que o videoclipe ganhou espaço na televisão brasileira. O programa vinha com a proposta de misturar entretenimento e informação, em uma espécie de revista eletrônica (SOARES, 2009).

Desde sua estreia, o programa deixava espaço para os números musicais, permitindo um grande espaço de experimentação visual. Um dos primeiros números foi a filmagem em preto e branco dos bastidores da apresentação do grupo Secos e Molhados, num de seus shows no Maracanãzinho, no Rio de Janeiro, em 1974. Logo em seguida, iniciaram-se as transmissões em cores pela televisão e, com isso, foi necessário um maior cuidado nas produções. Além de exibir, o "Fantástico" também passou a produzir seus vídeos que eram lançados junto com os discos dos artistas em questão. Trilhas de novelas também seguiam o mesmo esquema. Artistas como Ney Matogrosso e Fafá de Belém tiveram clipes lançados pelo programa (SOARES, 2009).

São os contornos editoriais do "Fantástico" que evocam a presença e a necessidade de uso de números musicais na televisão brasileira. O diretor Jodele Larcher (*apud* BRYAN, 2004, p. 198) reconhece que, com o programa da Rede Globo num formato de "revista eletrônica", teria se dado mais preocupação à "estética do videoclipe". Dessa forma, vídeos "mais gráficos" e com a "edição mais dinâmica" eram necessários. Essa característica de unir aspectos editoriais e jornalísticos ao universo de variedades, fez com que, nos primeiros anos, o "Fantástico" pertencesse à área de shows da *Globo* (SOARES, 2009, p. 96).

Na década de 1980, depois de sucessos na TV como dos programas citados, surgia nos Estados Unidos um canal de televisão em que o foco era basicamente

exibir clipes 24 horas por dia. Em 1981, era lançada a *MTV* que, a partir daí se tornaria o principal ponto na popularização do formato televisivo. Inclusive, foi nos anos 1980 que se cunhou o nome “clip” (que significa recorte, de jornal ou de revista, por exemplo; pinça ou grampo), “enfocando justamente o lado comercial deste audiovisual” (SOARES, 2012, p. 32). Oficialmente, a *MTV* começou a operar em 1º de agosto de 1981, exibindo o clipe “*Video Killed the Radio Star*”, do álbum “*English Garden*” (1979), do grupo The Buggles (SOARES, 2009).

Como a *MTV* ainda não havia chegado ao Brasil, e com a alta demanda de consumo não somente de clipes nacionais como internacionais, a *Rede Globo* criou, em 1984, o programa “Clip Clip”, que trazia como apresentadores os bonecos Muquirana Jones e Edgar Ganta. Nele, com cerca de uma hora de duração, eram exibidos os lançamentos nacionais e internacionais dos videoclipes. Na primeira exibição, trouxe trechos inéditos dos shows que Michael Jackson, um dos artistas mais populares da época, fazia nos Estados Unidos (SOARES, 2009) – e um dos que mais fez uso do videoclipe como forma artística e de promoção de seu trabalho. Seu sexto álbum de estúdio “*Thriller*” (1982) é um dos mais vendidos de todos os tempos até hoje, muito graças à utilização do formato. A faixa de mesmo nome do disco “*Thriller*” se tornou um fenômeno por causa de seu videoclipe. A letra da música fala sobre criaturas da noite, fantasmas e outros seres de histórias de terror. Além de contar com efeitos sonoros que remetem aos filmes do gênero, como portas rangendo e uivo de lobos. Para a direção, foi escalado John Landis, que tinha dirigido recentemente *Um Lobisomem Americano em Londres (An American Werewolf in London)*, EUA, Reino Unido, 1981).

É quase meia-noite
E algo maligno está te espreitando no escuro
Sob a luz da lua
Você tem uma visão que quase pára o seu coração
Você tenta gritar
Mas o terror toma o som antes de você fazê-lo
Você começa a congelar
Enquanto o horror te olha bem nos seus olhos
Você está paralisado!
Porque isso é terror
Noite de terror
E ninguém vai te salvar
Da fera pronta para atacar
Você sabe que é terror
Noite de terror
Você está lutando por sua vida

Numa noite assassina
De terror
(TEMPERTON, 1982 – em tradução livre da letra).

O clipe inicia com um casal formado por Michael Jackson e a atriz Ola Ray, na década de 1960 – época identificada devido ao modelo do carro e às roupas que eles usam –, que ficam sem gasolina em um lugar deserto à noite. Eles caminham por um período e a lua cheia aparece, transformando Michael em um lobisomem que persegue a sua acompanhante pela noite. Aqui vemos recursos visuais de efeitos práticos da transformação muito parecidos com os usados em *Um Lobisomem Americano em Londres*. Instantes antes de o lobisomem atacar a personagem, existe um corte e vemos que, na verdade, se tratava de uma exibição de cinema em que Michael e sua namorada, a mesma atriz que interpretava a personagem anteriormente, estão numa sala de cinema, na década de 1980. É interessante reparar que, até esse momento, a música não havia começado ainda. A história principal, se pudermos classificar assim, vai iniciar em seguida, junto com o início de fato da canção.

Os dois saem do cinema, devido à namorada estar com muito medo do filme e só a partir deste momento é que a música efetivamente começa. Entretanto, ela não será executada integralmente. Durante o percurso do casal, eventos vão acontecendo, desta vez evocando filmes de zumbis, que vão interromper a canção, aumentando a duração de alguns trechos e coisas similares. O próprio Michael vai se transformar em uma das criaturas, desta vez como um zumbi, e executar uma das coreografias mais famosas da música *pop* (Figura 11).

Figura 11 — Frames de "Thriller", de Michael Jackson.



Fonte: "Thriller" (1982).

É importante observar que, diferente do clipe de "*Bohemian Rhapsody*", buscou-se uma inspiração mais direta na letra para a criação das imagens. Além disso, apesar de a canção ter cerca de 6 minutos, foi produzido um clipe que extrapolasse a duração da música em quase 14 minutos, com o tema de filmes de terror – uma novidade ao que tinha sido feito até então por artistas mais populares.

Para a promoção do seu sétimo álbum de estúdio, "*Bad*" (1987), Michael Jackson criou um videoclipe com características parecidas para a canção também chamada "*Bad*". O vídeo tem cerca de 18 minutos de duração e, como em "*Thriller*", extrapola o tamanho original da canção que tem cerca de 4 minutos. A direção é de

Martin Scorsese que buscou inspiração não em novidades que o videoclipe poderia proporcionar, mas fazendo homenagem ao diretor de musicais Vincente Minnelli (HUBBERT, 2013).

Eu sempre fui fascinado pelas performances de Michael Jackson e especialmente sua dança. Durante anos, assisti aos musicais de Minnelli e apliquei as mesmas técnicas de câmera nas sequências musicais de *New York, New York* [...]. Então, eu estava morrendo de vontade de fazer isso de novo e percebi que o vídeo de *rock* de Michael, ou como você quiser chamá-lo, envolveria dança e eu poderia mover a câmera e me divertir um pouco com isso (SCORSESE *apud* HUBBERT, 2013, p. 85-86).

Mais uma vez, para que a música comece efetivamente, temos um tempo de enredo, cerca de 9 minutos, em que as imagens são em preto e branco. Assim que a parte musical se inicia, o vídeo se torna em cores, o figurino de Michael Jackson muda e até a forma como estava atuando até então. Nessa parte entram as coreografias e as características a que estamos acostumados de ver nos trabalhos do cantor. Ao fim do clipe, a imagem volta a ser em preto e branco e o figurino volta ao inicial (Figuras 12 a 14).

Figura 12 — Frame do clipe “*Bad*”, de Michael Jackson.



Fonte: “*Bad*” (1987).

Figura 13 — Frame do clipe “Bad”, de Michael Jackson.



Fonte: “Bad” (1987).

Figura 14 — Frame do clipe “Bad”, de Michael Jackson.



Fonte: “Bad” (1987).

Ainda na década de 1980, o videoclipe se tornaria uma ferramenta não só para divulgar o artista, mas um filme. Como foi o caso de *Flashdance: Em Ritmo de Embalo* (*Flashdance*, EUA, 1983), de Adrian Lyne, em que o diretor fez um clipe para ajudar na divulgação do mesmo. “Os anos 80 se delineiam, assim, como profundamente importantes num ordenamento das relações entre indústria fonográfica, cinematográfica e televisiva” (SOARES, 2012, p. 26).

Além dessa peça publicitária, *Flashdance* incorporou o videoclipe dentro do filme. Durante o desenvolvimento da trama, temos diversas sequências que são praticamente vídeos musicais que não desenvolvem necessariamente os personagens ou o próprio enredo, podendo ser vistas isoladamente sem dependerem da trama. Algo parecido acontece também, ainda que em menor quantidade, em *Top Gun - Ases Indomáveis* (*Top Gun*, EUA, 1986, de Tony Scott). Essa característica só foi possível pelo fato de os videoclipes já serem comuns na programação televisiva e exibidos diariamente sem seguir uma ordem específica ou algum enredo (DANCYGER, 2003).

Claramente, um filme que se concentra no sentimento apelará apenas para um público acostumado a isso - o público que assiste e diverte-se com uma série de vídeos musicais um depois do outro, sem nenhuma conexão narrativa, mas onde cada um fornece distintas sensações e sentimentos. Esse público não se importa com a fragmentação nem com o ritmo ou a brevidade da experiência. Para ele, o sentimento é uma experiência audiovisual desejável (DANCYGER, 2003, p. 195).

Na década de 1990, os diretores começam a assinar seus vídeos, que tinham sua principal veiculação na *MTV*, com seus nomes no início e no fim dos videoclipes, junto com o nome do artista e do álbum. Inclusive, alguns diretores se mobilizaram para montar produtoras, como a Propaganda Films, que funcionou do final da década de 1980 até 2001, tendo entre seus membros nomes como David Fincher, Nigel Dick e Dominic Sena (BARRETO, 2012).

No ano de 1990, a *MTV* chegava ao Brasil, tendo como primeiro clipe exibido uma nova versão para "*Garota de Ipanema*", na voz de Marina Lima. Iniciou-se aí, de fato, uma cultura de videoclipe no país. Artistas como Paralamas do Sucesso, Titãs, Skank e futuramente Charlie Brown Jr, Nação Zumbi, Pitty, entre outros, passaram a utilizar o canal para divulgar seus trabalhos, o que criou um vínculo forte dos artistas com a emissora. As gravadoras começariam a criar também um vínculo com produtoras de vídeo a fim de produzir seus videoclipes e assim, promover a venda de seus produtos musicais. Surgia, então, em 1995, espelhado na *MTV* americana o *Vídeo Music Brasil (VMB)*, buscando premiar os melhores videoclipes produzidos em solo nacional. A premiação chamou a atenção para diretores de videoclipes e também para produtoras, como Conspiração, Videofilmes e O2. Essas se beneficiaram das campanhas publicitárias para viabilizar a criação e experimentação em clipes no país (SOARES, 2009).

Da produtora Conspiração, saíram videoclipes consagrados nas premiações do VMB, dentre eles, é possível citar "*Segue a Seco*", do disco "*Verde, Anil, Amarelo, Cor-de-Rosa e Carvão*" (1994), de Marisa Monte; "*É uma Partida de Futebol*", do disco "*O Samba Poconé*" (1996), de Skank; e "*Ela Disse Adeus*", do disco "*Hey Na Na*" (1998), dos Paralamas do Sucesso. A produtora passou, então, a ser uma espécie de direcionadora do que seria tendência do universo dos videoclipes. Em seguida, muitos dos diretores da Conspiração ganharam espaço no cinema e lançaram produções, como *Eu, Tu, Eles* (Brasil, 2000), de Andrucha Waddington; *O Homem do Ano* (Brasil, 2003), de Luís Henrique Fonseca; e *Dois Filhos de Francisco* (Brasil, 2005), de Breno Silveira (SOARES, 2009).

A partir dos anos 2000, a internet começou a aparecer de forma mais intensa pelo mundo, afetando a indústria fonográfica. Surgiram diferentes formas de consumir música com plataformas *online*. Por que ir a uma loja física se era possível fazer o *download* de casa? As gravadoras até tentaram formas de manter o controle sobre seus produtos como faziam até então, mas se tornou praticamente impossível ir contra a nova onda. No caso do videoclipe, a mudança veio com o surgimento de sites de compartilhamento de vídeos, como o *YouTube*. Surgiram, então, espaços que possibilitariam a circulação de produtos, tanto música quanto vídeo, que não chegariam ao público por meios tradicionais, como as emissoras de televisão. Isso afetou, inclusive, as questões estéticas destes produtos (SOARES, 2009).

Nesse momento, o videoclipe ainda era exibido na televisão, mas não exclusivo dela. Sendo assim, começou a ganhar um contorno diferente no mundo da internet. Os vídeos passaram a ser produzidos de forma caseira, sem grandes aparatos ou mesmo sem utilizar os recursos das gravadoras, mas tendo o mesmo impacto e divulgação que acontecia no momento anterior. Um exemplo é o clipe "*Here It Goes Again*", do disco "*Oh No*" (2005), da banda Ok Go!, que, apesar de ter sido vinculado na televisão, foi na internet que ganhou maior repercussão (SOARES, 2009).

O primeiro elemento do clipe a observar é que a banda Ok Go! é de origem sueca. Um país que está fora do eixo tradicional da música *pop*, o que mostra uma das características da internet que é a possibilidade de visibilidade de artistas que dificilmente teriam espaço nos meios tradicionais controlados por grandes esquemas midiáticos. Surgia, então, o gosto e uma procura por artistas fora dos lugares tradicionais da música *pop*, como os brasileiros da banda Cansei de Ser Sexy (CSS) que também tem clipes produzidos com uma estética amadora, como a banda Ok Go! (SOARES, 2009).

Voltando ao vídeo "*Here It Goes Again*", vemos os quatro membros da banda fazendo coreografias em cima de esteiras elétricas. O cenário é composto basicamente pelas esteiras e o fundo com um tecido prateado cobrindo a parede. Temos a impressão de um trabalho de direção de arte meio "tosco", junto com uma câmera estática, sem o uso de qualquer movimento, o que reforça ainda mais a ideia de amadorismo, de um produto sem muitos recursos (SOARES, 2009).

Sendo assim, "*Here It Goes Again*", sintetizava um novo tipo de produto do meio musical, com espaço tanto nos meios tradicionais quanto nos novos. Foi

largamente difundido em meados de 2006 e um dos primeiros a utilizar o chamado *marketing* viral na internet. No Brasil, chegou até a ser exibido no programa “Fantástico”. Mas seu principal legado foi o de ser um marco na produção caseira de videoclipes para a internet (SOARES, 2009).

Figura 15 — Frame do clipe “*Here It Goes Again*”, de Ok Go!



Fonte: “*Here It Goes Again*” (2006).

Figura 16 — Frame do clipe “*Here It Goes Again*”, de Ok Go!.

Fonte: “*Here It Goes Again*” (2006).

Nesse momento inicial, a internet ainda era um meio alternativo aos canais tradicionais como a *MTV*, que ainda tinha um grande destaque quanto ao lançamento de tendências. Com o passar dos anos, a internet e as redes sociais se tornaram os principais meios de divulgação de artistas, bandas e músicas que não precisavam necessariamente passar por gravadoras e canais do gênero para alcançar grande público. Uma das consequências foi o fechamento da *MTV Brasil* em 2013, devido à perda de audiência. O canal deixou de ser exibido na TV aberta para o ser apenas na TV por assinatura e foi conhecido apenas como *MTV*. Sendo assim, tanto os clipes que tinham essa estética amadora quanto os que contavam com produções mais elaboradas, passaram a ter sua principal vinculação na internet; a televisão, a partir daqui, passou a ser um meio alternativo à divulgação dos artistas.

2.3 PRINCIPAIS CARACTERÍSTICAS DO VIDEOCLIBE

Os videoclipes como conhecemos hoje são meios utilizados nas últimas décadas para chamar atenção do público, principalmente dos mais jovens, que procuram estímulos visuais, como base para promover a venda de discos. Os vídeos

de 3 a 30 minutos buscam capturar a aura de uma música ou uma série delas que seria trabalhada no vídeo (DANCYGER, 2003). Apesar de estar vinculado a outras mídias, o videoclipe pode ser percebido como um formato em si mesmo, de forma individual, criando uma forma ímpar de consumo da música, transformando-a em uma “música audiovisual” (HOLZBACH, 2012, p. 133) – música e imagem com valores iguais. A música ganha contornos imagéticos e se difere da sua forma original (HOLZBACH, 2012). É importante destacar também que, na maioria dos videoclipes, outros elementos sonoros são suprimidos pela canção. Em um clipe que se passe em um bar, por exemplo, os barulhos das vozes, de copos batendo e diálogos dos clientes são suprimidos pela canção que está sendo executada.

Sendo assim, o videoclipe agrega características tanto do audiovisual quanto do musical. Os elementos narrados no vídeo têm relação com a música e os performers têm relação com os músicos e cantores, por exemplo. O que é visto tem forte relação com o gênero musical ao qual estão relacionados, sendo distintos, por exemplo, de um clipe de sertanejo para um de *thrash metal*. Isso vai se relacionar também às próprias performances do grupo que têm relação com as expectativas do gênero. Além disso, as músicas são executadas com perfeição pelos artistas que não sofrem, a não ser em casos propositais, com improvisos ou erros de execuções, comuns em performances ao vivo (HOLZBACH, 2012).

Então, o primeiro elemento a ser destacado em um videoclipe é a música como base, o sentimento mais importante que a narrativa e o ritmo como motor podem trazer de novas possibilidades (DANCYGER, 2003).

No clipe "*Chop Suey!*", do álbum "*Toxicity* (2001)", da banda System of a Down, por exemplo, vemos o conjunto se apresentando em um palco para uma multidão de fãs que os cercam e outros assistem de uma espécie de sacada de um prédio ao fundo. Todos, ou grande maioria deles, utilizam roupas pretas, *piercings*, tatuagens e outros itens que costumam ser usados por consumidores desse tipo de música. O vídeo simula, então, o que seria um show tradicional de metal, em que a multidão se esbarra, alguns se jogam sobre os outros, inclusive os próprios membros da banda se jogam sobre a multidão, trazendo para o vídeo a “aura” da música e as principais características do gênero musical.

Algumas diferenças para um show gravado é que aqui temos momentos em que são usados truques digitais e de montagem nos quais os membros da banda se

fundem, transformam-se uns nos outros, trocam de lugar e coisas do tipo. Além de que, vez ou outra, existe um corte em que os vemos em outro ambiente diferente.

Figura 17 — Frames do clipe “Chop Suey!”, de System of A Down.



Fonte: “Chop Suey!” (2001).

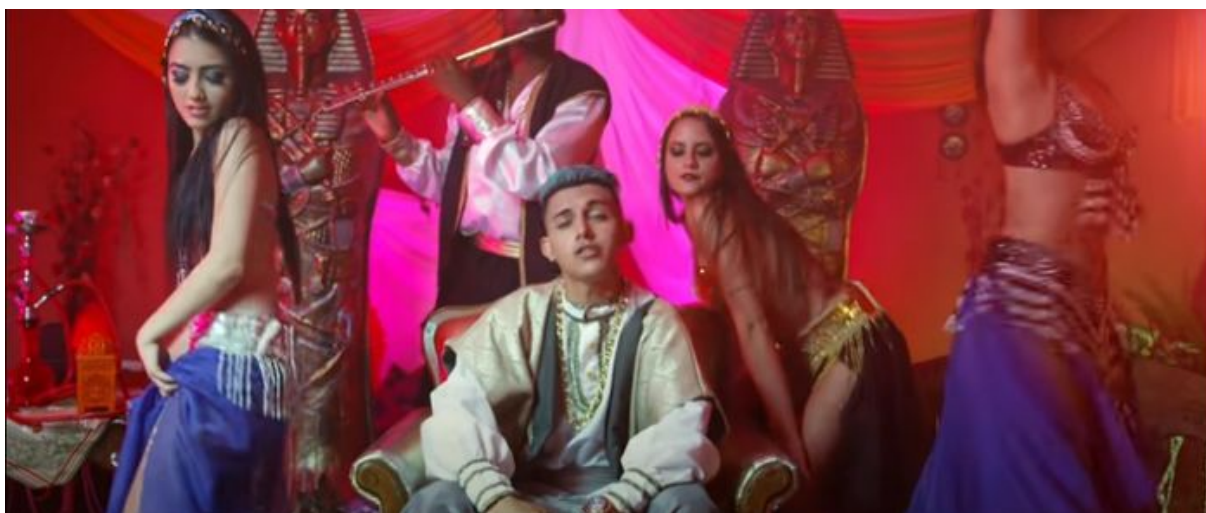
Pensando em um estilo totalmente diferente e praticamente o oposto ao do *hard rock* para uma análise complementar e não ficarmos restritos a apenas um gênero, destacamos o diretor e produtor brasileiro KondZilla e seu trabalho com o *funk* brasileiro. Seus vídeos têm alcançado centenas de milhares de visualizações no *YouTube* e auxiliado no reconhecimento de artistas do gênero. A música “*Bum Bum Tam Tam*”, de MC Fioti, cujo clipe lançado em 2017 bateu a marca de um bilhão de visualizações, tem como arranjo musical uma batida grave e outros sons característicos do estilo e um som de flauta, que foi tirada da peça de Johann Sebastian Bach, “*Partita em Lá Menor*” (1723). Instrumento este citado na letra da música como sendo responsável por fazer as mulheres “novinhas” dançarem e se interessarem pelos homens em festas.

Baseado nisso, o clipe traz imagens inspiradas no imaginário popular com relação ao Egito: MC Fioti é representado como um dono de um harém e que, ao

esfregar uma lâmpada mágica, desperta um gênio que lhe dá de presente uma flauta mágica capaz de deixar as mulheres atraídas por ele. Cada vez o harém fica mais cheio de mulheres que usam roupas de dança do ventre. O cenário também conta com outros itens, como múmias, sarcófagos, baús e coisas do tipo.

Isso tudo é construído tendo elementos típicos do universo do gênero como, por exemplo, a presença de mulheres atraentes (muitas vezes, de forma objetificada), rebolando ao ritmo da música. Inclusive, são usados planos-detelhes nos corpos das mulheres, principalmente no rebolado que é mostrado em câmera lenta, prolongando seu tempo de tela e reforçando o que é dito na letra da música. Homens sempre ostentando colares de ouro, roupas e relógios caros, itens que também são comuns no universo do *funk*, são aqui ainda mais acentuados, devido ao imaginário do Faraó.

Figura 18 — Frame de “*Bum Bum Tam Tam*”, de MC Fioti.



Fonte: “*Bum Bum Tam Tam*” (2017).

Figura 19 — Frame de “*Bum Bum Tam Tam*”, de MC Fioti.



Fonte: “*Bum Bum Tam Tam*” (2017).

Figura 20 — Frame de “*Bum Bum Tam Tam*”, de MC Fioti.



Fonte: “*Bum Bum Tam Tam*” (2017).

O videoclipe ainda se apropria de diversas outras estratégias do cinema e do vídeo, como técnicas de animação e colagem, misturas de gêneros cinematográficos, como documentário, suspense, ação, e até de outras formas de arte, como pintura e literatura, tornando-se um item híbrido (BARBOZA, 2015).

2.4 RELAÇÃO DO VIDEOCLÍPE COM OUTRAS ARTES

É importante também destacar a relação com o curta-metragem, que tem relações com as artes visuais, produzido com diversas experimentações por

criadores, como Luís Buñuel, Maya Daren, Stan Brakhage e Andy Warhol. A anti-narrativa, o fluxo de consciência, a auto-reflexão e o minimalismo estão presentes na formação do videoclipe. A diferença é o uso do som ou da música como base; entretanto, o visual tem muito em comum principalmente com o filme experimental (DANCYGER, 2003).

Lançado em 1929, *Um Cão Andaluz (Un Chien Andalou)*, França, de Luis Buñuel (que co-escreveu o roteiro junto com Salvador Dalí), não é o primeiro filme surrealista, mas é um marco para o movimento. Para o curta, Buñuel e Dali tinham como regra criar imagens que não teriam nenhuma explicação plausível. O objetivo era abrir as portas da irracionalidade e manter apenas o que os surpreendiam (POWER, 2011).

O filme simula inicialmente o uso de alguma possível cronologia, iniciando com o intertítulo “Era uma vez...”, mas, depois disso, acrescenta outros que não indicam nenhuma lógica. Nas imagens, vemos os mais diferentes absurdos, como era o objetivo indicado anteriormente, a começar pela visão de um homem, depois de afiar uma navalha, que corta o globo ocular de uma mulher (Figura 21), no mesmo instante em que uma nuvem pontiaguda corta a lua no céu. Em determinado momento, um homem precisa puxar dois arreios amarrados em dois padres, dois pianos de cauda e, em cima de cada um, repousam jumentos mortos, para conseguir alcançar o que ele deseja (Figura 22). Em outro momento, um homem observa um buraco em sua própria mão estar infestado de formigas (Figura 23), mesmo com ele ainda vivo (POWER, 2011). O surrealismo irá aparecer nos videoclipes de diferentes formas, uma delas será no universo dos sonhos que também foi influência para os membros do movimento artístico.

Figura 21 — Frame da cena do corte no olho, de *Um Cão Andaluz*.



Fonte: *Um Cão Andaluz* (1929).

Figura 22 — Homem puxando arreios, em *Um Cão Andaluz*.



Fonte: *Um Cão Andaluz* (1929).

Figura 23 — Mão com formigas, em *Um Cão Andaluz*.



Fonte: *Um Cão Andaluz* (1929).

Dirigido por Michel Gondry, o clipe de "Everlong", do álbum "*The Colour and the Shape*" (1997), da banda Foo Fighters, se apropria de diferentes técnicas para simular um sonho. No vídeo, um casal dorme à noite, enquanto uma dupla de ladrões está prestes a invadir sua casa. Como se fosse uma premonição, os ladrões aparecem de diferentes formas nos sonhos dos dois: do homem, interpretado pelo vocalista da banda Dave Grohl, ele está numa festa em uma casa e os ladrões tentam assediar sua companheira e ele precisa protegê-la; no sonho da mulher, papel interpretado pelo baterista da banda, Taylor Hawkins, ela está numa cabana no meio do nada, num cenário que faz referência aos filmes de terror *slasher* da década de 1980.

Gondry, então, realiza um clipe com trama utilizando diferentes recursos, como maquetes, réplicas de mão em tamanho gigante, técnicas de montagem, efeitos visuais, *fades*, entre outros.

Figura 24 — Frames do clipe “*Everlong*”, de Foo Fighters.



Fonte: “*Everlong*” (1997).

Outro exemplo que tem algo de “mundo dos sonhos” é o clipe, também dirigido por Gondry, “*Knives Out*”, do disco “*Amnesiac*” (2001), de Radiohead. No vídeo, vemos o que parece ser o retrato de um relacionamento de um casal, um deles interpretado pelo vocalista da banda, Thom Yorke. Assistimos ao casal discutindo dentro de um trem, a mulher tendo problemas de saúde e coisas do tipo.

O diferencial é que tudo é retratado de forma, digamos, mais “lúdica”. As brigas são vistas através de uma televisão que parece ser de brinquedo; em cima dela, o trem é literalmente de brinquedo, como se representasse onde o casal está ou estava. Mais adiante, a câmera gira sobre seu próprio eixo e vemos Yorke deitado em um hospital, apreensivo pela sua companheira que está deitada a sua frente. Sua cabeça é humana, mas seu corpo é representado por um brinquedo infantil em que é possível fazer operações, tirando peças de plástico que representam os órgãos humanos. A câmera segue girando sobre seu eixo, no que parece ser um plano-sequência mostrando uma série de acontecimentos na vida do casal.

Figura 25 — Frame do clipe “*Knives Out*”, do Radiohead.



Fonte: “*Knives Out*” (2001).

Existe também nos videoclipes uma redução das noções de tempo e espaço conseguidas através da montagem. O uso de planos mais fechados, como *close-ups*, e a priorização dos primeiros planos ajudam a eliminar a noção de espaço. Isso somado às escolhas de direção de arte que levam a outros estados, como o uso de névoas que dão uma noção de sonho. O uso de cortes rápidos e descontinuados, como *jump cut*⁵, e uma intensificação do andamento dão a impressão de acelerar o tempo (DANCYGER, 2003).

Por todos esses aspectos evocados para definir o videoclipe e por sua natureza múltipla e multifacetada, Soares (2012) defende a ideia de que o clipe seria uma boa representação para compreender o que é o pós-modernismo. Machado (2007) também explora essa mesma premissa criando relações estritamente entre a linguagem do vídeo e a contemporaneidade. Segundo ele, a complexidade estrutural do vídeo demonstra a própria complexidade contemporânea (BARBOZA, 2015, p. 21).

⁵ Também chamado de corte seco, *jump cut* é um corte rápido com uma mudança repentina. Tem como objetivo incomodar o público com uma mudança inesperada. Pode ser usado no som também, com a mudança de um ambiente barulhento para um silencioso, por exemplo (VAN SIJLL, 2017).

3 PAUL THOMAS ANDERSON E A MÚSICA

Junto com outros cineastas, como os irmãos Coen, Quentin Tarantino e David Fincher, a geração de cineastas da década de 1990, da qual Paul Thomas Anderson faz parte, tenta recuperar os melhores dias da geração dos anos 1970. Uma tentativa de se livrar do que se tornaria a principal característica do cinema a partir da década de 1980, com continuações e sagas dominando as salas de cinema. O objetivo era se aproximar mais de filmes como *Sem Destino* (*Easy Rider*, EUA, 1969), de Dennis Hopper, e *Touro Indomável* (*Raging Bull*, EUA, 1980), de Martin Scorsese, ao mesmo tempo em que cria um novo caminho (NAYMAN, 2020).

Enquanto a geração de Scorsese tinha o costume de frequentar as salas de cinema quase que de forma ritualística, a de Anderson teve acesso, devido ao VHS, a uma vasta quantidade de filmes que os formaram, podendo acessá-los dentro da própria casa. Assim como Tarantino, Paul Thomas Anderson se declara um “filho dos filmes”; desde a infância, ele já nutria o sonho em dirigir, produzir, roteirizar filmes e fazer efeitos especiais, afirmando já saber como fazer tudo (PETERMAN, 2000).

Na adolescência, Anderson não costumava ser o típico aluno exemplar. Depois de se formar, ele ingressou na escola de Cinema da Universidade de Nova York, mas permaneceu lá por apenas dois dias. Ele relata que um dos professores, logo no primeiro dia, recomendou que os alunos assistissem a *O Encouraçado Potemkin* (*Bronenosets Potemkin*, URSS, 1925), de Serguei M. Eisenstein, e que se alguém estivesse lá para fazer *O Exterminador do Futuro 2 - O Julgamento Final* (*Terminator 2: Judgment Day*, EUA, 1991), de James Cameron, era melhor ir embora. Segundo o diretor, poderia existir, sim, alguém ali interessado em fazer *O Exterminador do Futuro 2* e por que não começar dali e ir em direção ao passado? Ele ainda conta que esse era seu processo de estudo. Assistia a *Touro Indomável* e ficava se perguntando em quem Scorsese estaria pensando. A partir disso, começou a assistir e analisar aos filmes de outros diretores, como Elia Kazan, Max Ophuls e John Ford (MONTERO, 2018).

Como ficou apenas dois dias na universidade, Anderson conseguiu de volta o dinheiro que havia investido e, com isso, ele voltou a morar em Los Angeles, onde nasceu, para morar com o pai, Ernie Anderson, que ficou conhecido nos anos 1960, em Cleveland, por ter criado o personagem Ghoulardi, que apresentava filmes B de

terror numa televisão local. Paul Thomas Anderson começou, então, a trabalhar como assistente de produção em filmes para televisão e videocliques, tanto em Los Angeles quanto em Nova York. Foi nesse período que escreveu um roteiro sobre um programa de televisão em que adultos e crianças se desafiavam em um jogo de perguntas e respostas, que mais tarde faria parte de *Magnólia*. Segundo Anderson, o que ele descobriu nessa época era somente que gostaria de ser diretor de cinema, pois nesse período o que ele fazia basicamente era somente entregar cafés (MONTERO, 2018).

Os trabalhos de Paul Thomas Anderson ganham destaque entre os cinéfilos e constantemente recebem indicações a grandes prêmios, como os títulos *Boogie Nights: Prazer Sem Limites* e *Sangue Negro*. Além desses, ele dirigiu *Jogada de Risco* (Sydney, EUA, 1996), seu longa de estreia, *Magnólia*, *Embriagado de Amor* (*Punch-Drunk Love*, EUA, 2002), *O Mestre* (*The Master*, EUA, 2012), *Vício Inerente* (*Inherent Vice*, EUA, 2014), *Trama Fantasma* e, mais recentemente, *Licorice Pizza* (EUA/Canadá, 2021). Seus temas envolvem relações entre pai e filho, família e fortes referências à Bíblia e à religião.

Parte do sucesso que o diretor conseguiu alcançar se justifica por um suposto estranhamento inerente às suas obras. Tal estranhamento, segundo Toles (2016), nasce de um interesse constante do cineasta por personagens que, de uma forma ou de outra, se encontram à deriva no mundo. Já Sperbs (2013) nota que os filmes de Anderson repetem um tema caro ao cineasta: a relação conturbada entre integrantes de uma mesma família (ainda que essa família não seja biológica), sobretudo entre pais e filhos, ao passo que seus protagonistas se encontram numa jornada na qual um dos principais objetivos é superar arrependimentos ou traumas do passado (RABELO, 2020, p. 38).

A partir de seu segundo longa, *Boogie Nights*, o diretor desenvolveu uma forte ligação com a música *pop*, seja na forma de utilizá-la para compor o universo fílmico, na relação com artistas musicais dirigindo seus videocliques ou com compositores para suas criações. Os vídeos musicais seriam importantes como espaço de experimentação, ao testar técnicas que mais tarde seriam aplicadas em seus longas-metragens. Entre os artistas para os quais dirigiu videocliques, estão Aimee Mann, Haim e Radiohead.

Nos longas de Paul Thomas Anderson, a música se relaciona diretamente com a época em que o filme se passa. Isso acontece tanto na ação diegética, em como os personagens lidam com a tecnologia disponível para executar a canção, ou

extradiagética em que são usadas faixas musicais da época como forma de localizar o espectador em um espaço / tempo e caracterizar o personagem. A seguir, vamos falar a respeito da sua relação com a música e como isso irá contribuir na criação do longa *Magnólia*, o foco de pesquisa deste trabalho.

3.1 A MÚSICA NA FILMOGRAFIA DE PAUL THOMAS ANDERSON

Paul Thomas Anderson ganhou sua primeira câmera aos 12 anos, presente de seu pai. Com ela, ele tentava recriar, no Vale de São Francisco, algumas cenas dos filmes que ele tinha visto. Também experimentava utilizando câmeras de 8mm e 16mm. Aos 17 anos, fez o curta-metragem *The Dirk Diggler Story* (1988), um falso documentário sobre a vida tumultuada de um ator pornográfico, tendo como referência outros filmes do gênero, como *Zelig* (EUA, 1983), de Woody Allen, e *Isto é Spinal Tap* (*This Is Spinal Tap*, EUA, 1984), de Rob Reiner (MONTERO, 2018). Este curta seria uma das bases de *Boogie Nights*.

Seu segundo curta foi *Cigarettes & Coffee* (EUA, 1993), uma obra ficcional que conta a história de pessoas que têm a vida conectada por uma nota de 20 dólares. O orçamento de 23 mil dólares do filme foi pago com o trabalho que Anderson teve como assistente de direção, mais o valor que seu pai lhe deu para a universidade, mas que ele pegou de volta ao desistir de cursá-la. Segundo o diretor, fazer o curta foi sua universidade. Com quase meia hora de duração, *Cigarettes & Coffee* foi apresentado no programa de curtas do Festival de Sundance e marcou o primeiro trabalho profissional do diretor (MONTERO, 2018). Este seria, por sua vez, o embrião de *Jogada de Risco*.

Com a boa recepção do curta, Anderson foi convidado a participar de uma oficina ministrada pelo Instituto Sundance sobre roteiro e direção, que tinha como objetivo promover novos cineastas. Nesta oficina ele levou o roteiro do que se tornaria seu primeiro longa-metragem, *Jogada de Risco* (MONTERO, 2018).

Quando levou o roteiro de *Jogada de Risco* à oficina de roteiro e direção, ele já tinha escolhido os dois atores protagonistas: Philip Baker Hall e John C. Reilly. Depois disso, seus esforços se concentraram em ensaiar com os atores e buscar financiamento para seu projeto. Ele conseguiu que a produtora Rysher Entertainment, que até então só tinha trabalhado com programas televisivos, financiasse seu projeto. Os problemas surgiram durante a pós-produção do longa e,

segundo o diretor, tiraram qualquer inocência que ele tinha sobre o mundo do cinema (MONTERO, 2018).

A produtora não ficou contente com o resultado final e quase se apropriou do material para remontá-lo. Frustrado com a situação, Anderson até pensou em desistir da carreira e chegou a dizer que a indústria do cinema estaria repleta de pessoas que não gostam de cinema. Mas, com a ajuda dos atores Gwyneth Paltrow, Samuel L. Jackson, dentre outros participantes do filme, e graças a um cachê que ele recebeu da New Line para realizar *Boogie Nights*, seu filme seguinte, Anderson pode finalizar o filme da forma que queria e enviá-lo para o Festival de Cannes. Depois de ser aceito pelo festival, a Rysher Entertainment, permitiu que o diretor lançasse o filme com seu corte; a única exigência era que alterasse o título de *Sydney*, como inicialmente queria o diretor, para *Hard Eight* (título original do filme em inglês), e que os créditos fossem mostrados no início do filme, diferente de aparecerem ao final, como ele costuma fazer (MONTERO, 2018).

Isso tudo fez com que o filme estreasse apenas em 1996 no Festival de Sundance e, posteriormente, em apenas 29 salas de cinema. Com uma divulgação fraca do estúdio, *Jogada de Risco* passou totalmente despercebido pelos cinemas. Isso fez surgir no diretor um desejo de controlar ao máximo possível suas produções, desde sua concepção, garantindo o máximo de sigilo, até tentar controlar o que é exibido nos pôsteres – coisa que diretores, como Stanley Kubrick, já havia feito anteriormente (MONTERO, 2018).

Jogada de Risco conta a história de John (John C. Reilly) que, após perder tudo o que tinha, encontra Sydney (Philip Baker Hall) que lhe ensina como ganhar dinheiro em cassinos. John muda de vida com as técnicas aprendidas e inicia uma relação quase de pai e filho com Sydney. As coisas começam a se complicar quando, anos mais tarde, John se apaixona por Clementine (Gwyneth Paltrow), uma garçonete que também trabalha como prostituta.

Para seu trabalho inicial, Anderson apostou na simplicidade. O filme não tem uma trama muito mirabolante. É basicamente um filme de personagem e que, inclusive, era expresso em seu título original *Sydney*. Acompanhamos como as ações dele, até mesmo do passado, refletem na vida de outros dois e como estes encontros afetam uns aos outros. É simples e eficiente.

Aqui a trilha sonora musical é basicamente instrumental, composta por Michael Penn (que teria participação importante nos trabalhos futuros de Anderson)

e Jon Brion. Os raros momentos em que a música *pop* surge, é de forma diegética, para dar ambiência em lanchonetes e restaurantes. Muito se dá também às condições descritas anteriormente de um orçamento mais enxuto e as dificuldades que teve em relação à produção do filme.

No ano seguinte, em 1997, Anderson ganhou destaque no cenário cinematográfico mundial com seu segundo longa: *Boogie Nights*, que mostra o universo dos filmes pornográficos das décadas de 1970 e 1980. O trabalho o destacou como um dos grandes realizadores da década de 1990, ao lado de outros, como os já citados Quentin Tarantino e David Fincher.

O orçamento de 15 milhões de dólares concedido pela New Line foi devido ao sucesso de *Pulp Fiction: Tempo de Violência*, de Tarantino. O produtor Mike de Luca havia se arrependido de não ter investido no filme de estreia de Tarantino, *Cães de Aluguel (Reservoir Dogs)*, EUA, 1992) e buscava um projeto parecido para poder financiar. Ele estava esperançoso com a ideia de um filme retrô, com a música *pop* como um dos elementos principais e eles poderiam lucrar com a trilha sonora, assim como foi o caso de *Pulp Fiction*. Era uma época em que o cinema independente parecia possível novamente desde os anos 1970, e a volta do culto ao autor, um cineasta como Paul Thomas Anderson era um investimento promissor (NAYMAN, 2020).

Embora não fosse um filme de estreia, *Boogie Nights* foi recebido com a linguagem da descoberta quando estreou em setembro de 1997 no Festival Internacional de Cinema de Toronto. “Eu vi o novo Quentin Tarantino, e seu nome é Paul Thomas Anderson”, escreveu Owen Gleiberman da *Entertainment Weekly*, em um relato ofegante inspirado na crítica do escritor da *Rolling Stone*, Jon Landau sobre um show de Bruce Springsteen em 1974: “Hoje à noite, eu vi o futuro do rock’n’ roll e seu nome é Bruce Springsteen”. Em ambos os casos, o artista em questão estava um pouco mais estabelecido do que a retórica usada para anunciá-lo poderia admitir: Em 1974, Springsteen já havia lançado o aclamado (embora inicialmente de baixa venda) LP “*Greetings From Asbury Park, NJ*”, enquanto o currículo de Anderson por volta de 1997 incluía o bem-recebido drama policial *Jogada de Risco*. O que Gleiberman estava querendo dizer era que *Boogie Nights*, assim como *Pulp Fiction* antes dele, tinha o potencial de tornar seu diretor um nome conhecido, e também de transformar um conjunto de elementos arriscados, explícitos e até mesmo tabus em sucesso de crítica e de bilheteria (NAYMAN, 2020, p. 109).

A partir daqui, a trilha sonora vai ser mais marcante nos trabalhos de Paul Thomas Anderson, a começar pela cena de abertura de *Boogie Nights*, que traz o

clássico da era da *disco music* "*Best of My Love*", do grupo The Emotions que faz parte do disco "*Rejoice*" (1977). Ela serve primeiro como forma de ilustrar em qual período histórico estamos. Sua inserção é ora extradiegética ora diegética, com os personagens dançando na discoteca. Na cena em questão, temos um plano-sequência que inicia num letreiro de cinema que anuncia o nome do filme, vai em direção a uma discoteca do outro lado da rua, entra no ambiente, enquanto conhecemos os principais personagens do filme e algumas de suas características.

A junção da música às imagens traz um momento de boas perspectivas nas vidas dos personagens; uma ideia de que tudo é permitido e possível, como se retornássemos às ideias utópicas dos anos 1960 da Califórnia e nos esquecêssemos de acontecimentos como os assassinatos promovidos por Charles Manson e sua "família" (NAYMAN, 2020). Abaixo, destacamos um trecho de "*Best of My Love*" que ilustra bem a cena.

Entrando e saindo de mudanças
O tipo que aparece todo dia
Minha vida tem mais significado
O amor me beijou de uma maneira bonita

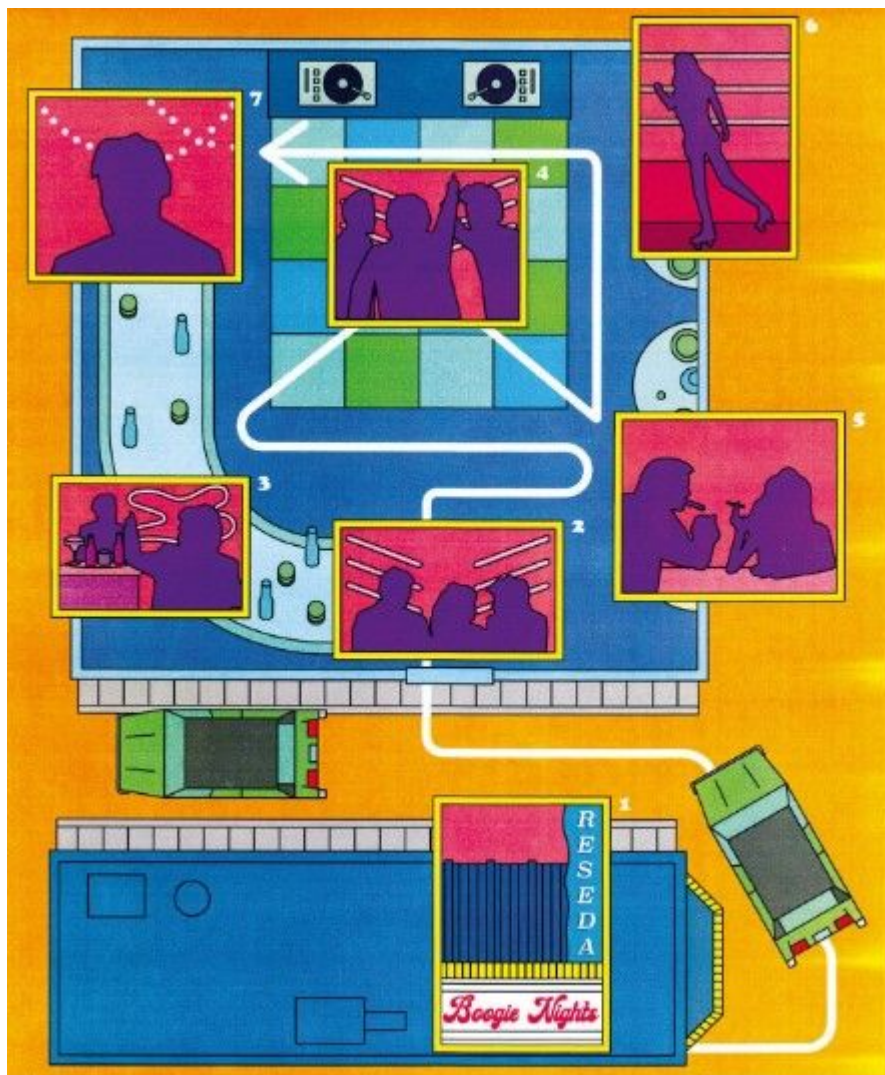
Oh, sim (o meu amor, meu amor)
Oh, sim (o meu amor, meu amor)
Oh, você tem o melhor do meu amor
Ei, ei, você tem o melhor do meu amor
Ei, ei, você tem o melhor do meu amor
Ei, ei, você tem o melhor do meu amor
(HENLEY; FREY, 1977 – em tradução livre da letra).

Além disso, a letra fala a respeito de um relacionamento que está em um dos seus melhores momentos, talvez os iniciais, em que a pessoa que canta está feliz de dividir seu amor com outra pessoa. Pensando que se trata do início de *Boogie Nights* (estamos apenas na primeira cena), a junção da música com as imagens cria a ideia de que todos os personagens que estão sendo mostrados aqui estão em ótimos momentos de suas vidas, talvez os melhores, mas não necessariamente por estarem em um relacionamento, visto que alguns, como a Rollergirl (interpretada por Heather Graham), por exemplo, aparece sozinha.

Todo o percurso do plano-sequência leva ao encontro de Eddie Adams (Mark Wahlberg) e sua troca de olhares com Jack Horner (Burt Reynolds). Aqui será o início de um relacionamento profissional e até afetivo entre os dois, com uma relação parecida com a de pai e filho. A música serve, então, para construir esse

momento inicial de bom relacionamento não só entre os dois, mas de todos os demais personagens apresentados aqui que construirão uma espécie de família no decorrer do filme.

Figura 26 — Percurso da cena de abertura de *Boogie Nights*.



Fonte: George Wylesol (2020).

Figura 27 — Letreiro de cinema onde o plano-sequência se inicia.



Fonte: *Boogie Nights: Prazer sem Limites* (1997).

Figura 28 — Câmera acompanha os personagens entrando na discoteca.



Fonte: *Boogie Nights: Prazer sem Limites* (1997).

Figura 29 — Câmera segue um deles e apresenta um pouco do ambiente.



Fonte: *Boogie Nights: Prazer sem Limites* (1997).

Figura 30 — Câmera encontra outros personagens na pista de dança.



Fonte: *Boogie Nights: Prazer sem Limites* (1997).

Figura 31 — Câmera mostra casal acomodado a uma mesa.



Fonte: *Boogie Nights: Prazer sem Limites* (1997).

Figura 32 — Uma nova personagem surge.



Fonte: *Boogie Nights: Prazer sem Limites* (1997).

Figura 33 — Câmera encontra o protagonista Eddie Adams (Mark Wahlberg)



Fonte: *Boogie Nights: Prazer sem Limites* (1997).

Em outro momento do filme, temos a música *pop* sendo utilizada de forma diferente, um outro plano-sequência mostrando uma festa de *réveillon*. Nela, o personagem Bill (William H. Macy), procura por sua esposa pela casa e passa por diferentes cômodos e se encontra com outros personagens que não sabem onde ela está. Depois de passar por diversos cômodos, ele ouve gemidos em um quarto e, quando abre a porta, encontra sua esposa com outro. A câmera não mostra, mas sabemos que é ela, pelo fato de a traição já ter ocorrido anteriormente e ser algo recorrente. Sem dizer nada, Bill vai até o carro, pega uma arma, caminha até o quarto e atira nos dois na cama. Quando todos da festa olham para ele assustados, Bill se suicida, atirando na própria boca.

A cena dramática tem como trilha a canção "*Do Your Thing*", de Charles Wright & The Watts 103rd Street Rhythm Band, e faz parte do disco "*Together*" (1968). A música é executada extradiegeticamente e é uma mistura de *R&B*, *funk* e *rock*. A letra repete, entre outras coisas, o trecho "*do your thing*" que, traduzindo literalmente, seria "faça sua coisa", mas também pode ser entendido como "faça sua cena", "faça o que tem de fazer". À primeira vista, não seria a trilha ideal para um momento tão dramático como este – o que acaba tornando a cena um pouco ácida de ser assistida, pois o tom que é usado na música, de forma alegre, e alguns versos, que falam "*everybody / get on the floor*" ("todos / vão até o chão" – lembrando que o *funk* aqui é o norte-americano), incentivam as pessoas a dançarem até o chão.

É interessante observar a relação entre a música e as imagens que vão se aproximar bastante da de um videoclipe. A música tem uma progressão de um ponto simples, que parece ser tirado meio de improviso, com instrumentos surgindo e sumindo de uma forma mais livre. Pandeiro, guitarra, bateria vão surgindo e ganhando intensidade, de acordo com a evolução da música. Destaque para a guitarra que, aos poucos, vai crescendo sua presença até se destacar acima de todos os instrumentos em um solo. Essa progressão dos instrumentos e do ritmo combina com o aumento da intensidade do que vemos.

A cena inicia com o personagem procurando pela esposa. A partir dos gemidos, ele a encontra em um quarto. A tensão aumenta ao criar em nós a expectativa do que ele fará em seguida, enquanto caminha em direção ao carro. Música e imagem vão trabalhando essa progressão. Ele entra e sai do carro, no momento em que a guitarra começa a esboçar um solo. Solo este que vai intensificar o movimento do personagem em direção ao quarto, enquanto coloca a munição na arma. Entre ele entrar no quarto, atirar no casal, sair e atirar na própria boca, a música chega a seu ápice e se encerra drasticamente com o suicídio. Música e imagem trabalham juntos na criação do ritmo e na intensificação da cena.

Esse trecho marca de forma chocante a divisão exata do filme em duas partes. O suicídio acontece exatamente aos 80 minutos de filme e a cena é encerrada com um letreiro na tela que diz "80's". A partir desse momento, as coisas começam a tomar um rumo diferente, ao entrarmos na década de 1980. A ascensão que a vida dos personagens vinha tendo até então começa a tomar um caminho de

queda. O otimismo ilustrado na cena inicial, com "*Best of My Love*", se dissipa totalmente⁶.

Assim como essas duas cenas, o filme todo vai ser pautado basicamente por músicas *pop* dos mais diferentes artistas do período, como Marvin Gaye, Jethro Tull e KC & The Sunshine Band, que, como nos exemplos citados, servem não somente para caracterizar a época em que estamos, como para se relacionar com o que está sendo mostrado em tela.

O trabalho seguinte seria o longa *Magnólia*, parceria mais marcante de Anderson entre cinema e música *pop*. Segundo Paul Thomas Anderson conta no encarte da trilha sonora do longa, sua ideia era a adaptação das canções da cantora Aimee Mann para a tela. Ele estava consumindo muitas músicas da cantora em 1997, o ano do lançamento de *Boogie Nights*, e pensava em como seria seu novo roteiro (ANDERSON, 1999).

Anderson conheceu a cantora através do marido dela, seu colega de trabalho, Michael Penn⁷. No período em que ele estava escrevendo o roteiro de *Magnólia*, Aimee Mann também estava trabalhando em novas canções. A proximidade que os dois construíram possibilitou que o diretor tivesse acesso a esse material inédito da cantora como *demos*, experimentos acústicos, entre outros, que ela iria lançar em breve. Anderson conta que muito do que se tornou *Magnólia* veio inicialmente da cabeça de Aimee Mann para depois ganhar forma em seu roteiro (ANDERSON, 1999).

Anderson dá destaque para a canção "*Wise Up*", também de Aimee Mann, que foi uma das grandes influências durante a escrita do roteiro⁸, canção esta que surge no filme num momento chave – e que será analisada mais à frente. A trilha sonora musical foi justamente um dos importantes elementos que uniram as nove tramas do filme.

⁶ A introdução inesperada desse letreiro na tela lembra bastante ao uso desse recurso de forma irregular, em *O Iluminado* (*The Shining*, EUA/Reino Unido, 1980), de Stanley Kubrick, que foi ambientado, produzido e lançado na década de 1980. Mas a cena dialoga mais fortemente com outro filme de Kubrick: *Nascido para Matar* (*Full Metal Jacket*, EUA, Reino Unido, 1987). Primeiro, pela forma como Anderson constrói o plano para mostrar a marca de sangue atrás da cabeça do personagem, como a de Kubrick, e segundo, como forma de um clímax para caminhar a narrativa em outro caminho (NAYMAN, 2020).

⁷ *Production Notes*. Disponível em: <<http://cigsandredvines.blogspot.com/p/magnolia.html>> - acesso em 15 de novembro de 2023.

⁸ Idem.

Para convencer Mann a compor as músicas do longa, Anderson enviou o roteiro para ela que o achou ambicioso, mas teve fé que o diretor conseguiria realizá-lo. A canção "*Save-me*" foi composta quando o roteiro estava sendo terminado. "Eu procuro letras que celebrem a linguagem e digam algo de uma maneira realmente interessante e pessoal", conta a cantora⁹.

Sinto-me atraída por escrever sobre pessoas que têm o mesmo tipo de linhas temáticas passando por suas vidas – porque são temas que estão passando por muitas de nossas vidas. E acho que isso é verdade para *Magnolia* também (MANN, 1999).

As canções de Aimee Mann, à primeira vista, parecem um *pop* inofensivo, utilizado apenas para ilustrar as passagens do filme. Entretanto, elas escondem em suas letras certa acidez e funcionam como comentários aos acontecimentos e como forma de interligar os personagens – pontos que serão analisados mais adiante.

Além das canções da cantora Aimee Mann e da composição orquestrada inédita, composta por Jon Brion, que já havia trabalhado com o diretor em *Jogada de Risco*, *Magnolia* também trabalha com músicas pré-existentes – demais detalhes serão explorados a partir do capítulo 4.

Em seu longa seguinte, *Embriagado de Amor*, Barry Egan (Adam Sandler) é um pequeno empresário com sete irmãs e uma infância cheia de abusos. As coisas começam a mudar quando ele se apaixona por Lena Leonard (Emily Watson), uma mulher misteriosa e um pouco diferente. Para viver o amor, ele vai ter obstáculos, como ir até o Havaí e até enfrentar uma gangue de mafiosos.

Talvez, a melhor definição para *Embriagado de Amor* seria: uma comédia romântica escrita e dirigida por Paul Thomas Anderson – e, arrisco a dizer, que é como o diretor enxerga o amor: meio cafona, mas que dá ao personagem principal forças para encarar as ameaças que o cercam. As inspirações do longa rondam os musicais clássicos da década de 1950 em diferentes níveis, como, por exemplo, no figurino branco que Lena utiliza, que é bem parecido com o usado por Cyd Charisse, em *A Roda da Fortuna* (*The Band Wagon*, EUA, 1953), de Vincente Minnelli; o sapateado que Barry simula como se fosse Fred Astaire; além disso, a trilha foi gravada utilizando microfones RCA dos anos 1950 (NAYMAN, 2020).

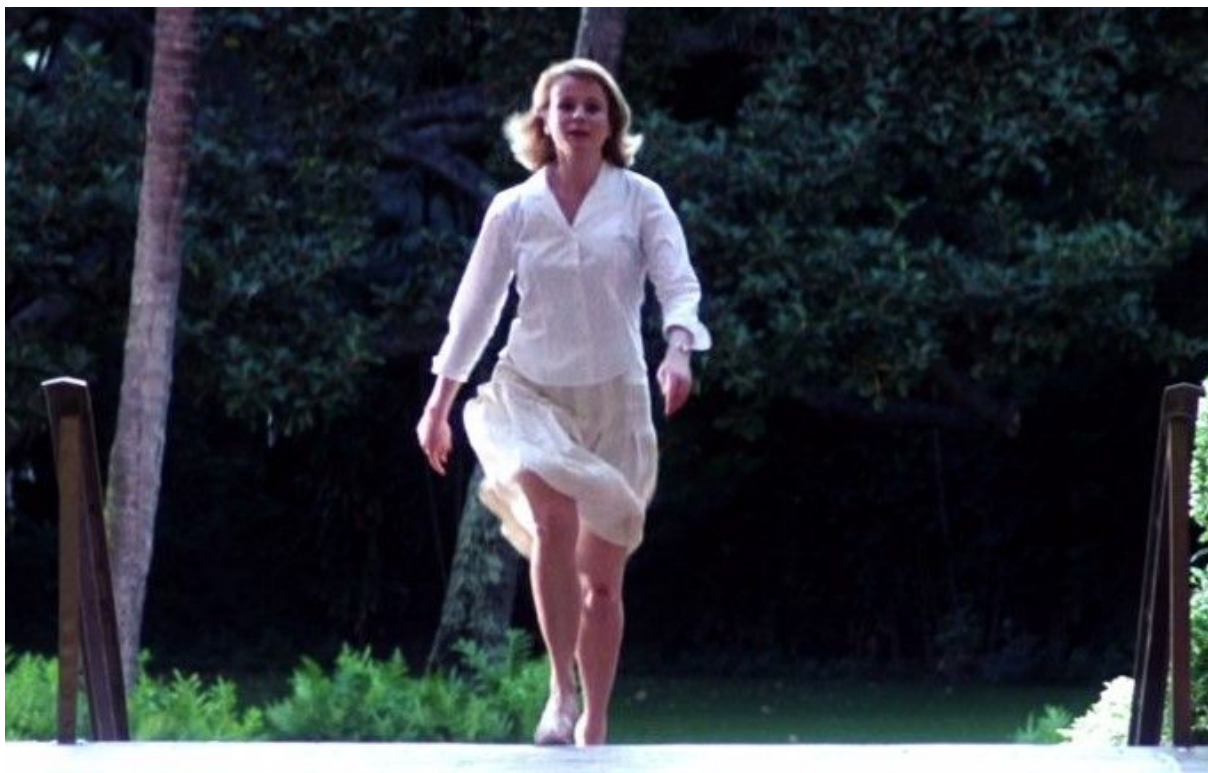
⁹ *Production Notes*. Disponível em: <<http://cigsandredvines.blogspot.com/p/magnolia.html>> - acesso em 15 de novembro de 2023..

Figura 34 — Figurino branco de Cyd Charisse, em *A Roda da Fortuna*.



Fonte: *A Roda da Fortuna* (1953).

Figura 35 — Figurino de Lena Leonard (Emily Watson), em *Embriagado de Amor*.



Fonte: *Embriagado de Amor* (2002).

No longa, é possível notar uma diferença dos dois anteriores, que é preciso ressaltar: a música *pop*. Aqui as trilhas de artistas, como Supertramp ou KC & The Sunshine Band, bastante marcantes nos dois últimos títulos, diminuem sua presença drasticamente, mesmo que o filme se passe numa época em que esse tipo de música é bastante presente. Em vez disso, temos uma trilha musical mais próxima ao experimental. Como em *Magnólia*, a música instrumental impulsiona a ação e a música *pop*, aqui nos raros momentos em que aparece, comenta (NAYMAN, 2020); além disso, a montagem deixa de ter menos cortes rápidos e mais proximidade com o trabalho de composição dos planos e um forte trabalho com as cores que também vai aparecer em algumas produções futuras.

Levando em conta que seus roteiros tendem a ter como principal referência dramática sujeitos que vivem complexas crises afetivas, há quem diga que o diferencial de Anderson como realizador seria uma incomum capacidade de se reinventar formalmente de um filme para o outro. Outros veem no interesse recorrente por simbolismos e alegorias (os versículos bíblicos em *Magnólia*; o mosaico de cores em *Embriagado de Amor*) a principal "marca" do diretor (RABELO, 2020. p. 39).

A música *pop* vai surgir pontualmente na canção "*He Needs Me*", composta por Harry Nilsson e interpretada pela atriz Shelley Duvall para a versão mal sucedida em *live-action* de *Popeye* (EUA, 1980), de Robert Altman. Ela vai marcar o momento em que Barry finalmente resolve se entregar ao amor de Lena e buscar uma forma de se tornarem um casal. A presença da canção dura bastante tempo e ilustra um dos momentos mais imagetivamente representativos no filme, que é o encontro dos dois no Havaí, para onde Barry viaja apenas para encontrá-la. "*He Needs Me*" será tão marcante quanto as canções de Aimee Mann em *Magnólia* e irá demonstrar, através da voz aguda de Shelley Duvall e de forma nada sutil, a codependência que os dois personagens irão construir (NAYMAN, 2020). "*He Needs Me*" também auxilia na construção da "cafônica" do amor que Anderson representa no filme.

Ele Precisa de Mim
 E tudo de uma vez, eu soube
 Eu soube de uma vez
 Eu sabia que ele precisava de mim
 Até o dia que eu morrer, eu me pergunto por que
 Eu sabia que ele precisava de mim
 Poderia ser fantasia oh, oh
 Ou talvez seja porque
 Ele precisa de mim
 Ele precisa de mim

Ele precisa de mim
 Ele precisa de mim
 Ele precisa de mim
 Ele precisa de mim!
 Da da da da da da dum dat dat da da da
 É como um centavo uma dança
 Vou arriscar porque ele precisa de mim
 Ninguém nunca perguntou antes, antes, porque eles nunca precisaram de mim
 Mas eu sim
 Mas ele faz
 Talvez seja porque ele está tão sozinho
 Talvez seja porque ele nunca teve uma casa
 Ele precisa de mim
 Ele precisa de mim
 Ele precisa de mim
 Ele precisa de mim
 Ele precisa de mim
 Ele precisa de mim
 Pela primeira vez, pela primeira vez
 eu senti que alguém precisava de mim
 E se for real
 Então o amor pode virar a roda
 Porque
 Ele precisa de mim
 Ele precisa de mim
 Ele precisa de mim (em tradução livre da letra).

Figura 36 — Frame do encontro de Barry e Lena no Havaí, em que a canção “*He Needs Me*” é executada.



Fonte: *Embriagado de Amor* (2002).

Em 2007, o diretor lançou o que seria reconhecido como uma de suas grandes obras: o longa *Sangue Negro*, marcando sua primeira parceria com o ator

Daniel Day Lewis. Destaque também para a trilha sonora que agora se afasta da música *pop*. É também seu primeiro trabalho com o músico Jonny Greenwood, um dos membros do grupo Radiohead com quem Paul iria trabalhar nos anos seguintes. Aqui, o músico torna a trilha instrumental um elemento essencial para o filme.

Ele [Paul Thomas Anderson] é o pacote completo - roteiros, cinematografia, narrativa, humor, romance, estranheza e genuinidade. Não há ninguém como ele: Talvez haja pessoas que fazem as habilidades individuais tão bem - ou melhor - mas ninguém tem o baralho completo como Paul. Estou feliz que ele seja terrível em tocar instrumentos musicais; então sobra trabalho para mim (GREENWOOD *apud* NAYMAN, 2020, p. 255).

Em *Sangue Negro*, cujo roteiro é baseado no livro *Oill!*, de Upton Sinclair, Daniel Plainview (Day Lewis) é um explorador de petróleo que se ocupa viajando com seu filho H. W. (Dillon Freasier) em busca de novos trabalhos. Depois de receber uma dica de um estranho, ele vai até a pequena cidade Little Boston e descobre que existe tanto petróleo na região que transborda para a superfície. Entretanto, eles vão encontrar os mais diferentes conflitos para conseguir explorar o óleo, sendo o principal deles o pastor Eli Sunday (Paul Dano). O filme fala sobre poder, religião, paternidade e diversos outros temas com muita intensidade.

Neste filme, o som tem um papel muito importante. A começar pela cena de abertura em que vemos Daniel Plainview trabalhando sozinho no meio do deserto. Temos um longo trecho apenas com som ambiente de baixa intensidade, sem nenhuma trilha musical ou diálogo mostrando o personagem trabalhando. Com isso, os mínimos sons ganham um destaque maior no trecho, como, por exemplo, o barulho dos passos do personagem que demonstram a intensidade da aridez do local em que ele está.

A trilha musical de Jonny Greenwood, então, entra como forma de intensificar o que Anderson traz nas cenas de *Sangue Negro*, e não para forçar qualquer sentimento que a imagem sozinha não seja capaz de expressar. Isso se torna um elemento importante para deixar as imagens mais interessantes e também serve como forma de criar uma atmosfera para o filme.

Há um paralelo convincente entre a ousadia vocal de Day-Lewis e a trilha sonora musical marcante e emotiva de Jonny Greenwood, cujas microfônicas agrupadas e zumbidas - inspiradas tanto por Gyorgi Ligeti quanto por seu trabalho com o Radiohead - servem como um análogo auditivo para a animosidade reprimida do personagem de Daniel. Falando em uma reunião na cidade em que ele espera cavar um poço, ele adota uma grandiloquência

relaxada que mal disfarça um desprezo fervilhante. “Eu gosto de me considerar um homem do petróleo, e um homem do petróleo, eu espero que vocês me perdoem por falar simples e à moda antiga” (NAYMAN, 2020, p. 40).

Outra cena exemplar ocorre no trecho em que Daniel Plainview está fazendo a marcação do caminho onde um oleoduto irá passar para transportar todo o petróleo. A música tem sons que lembram um pouco o que é feito quando as estacas de ferro estão sendo fincadas no chão com uma marreta, provavelmente utilizando instrumentos de percussão, com um ritmo que lembra um movimento industrial, mesmo que não estejamos ainda nesse momento histórico. A trilha consegue intensificar as ações dos personagens que são vistas na cena. Greenwood conta em entrevista que utilizou instrumentos de época em técnicas contemporâneas para compor a trilha e que pedir a uma orquestra para fazer algo que não é comum criou uma espécie de “incompatibilidade agradável” que funcionou muito bem no filme (GREENWOOD *apud* NAYMAN, 2020).

Em 2012, Anderson lançou *O Mestre*, novamente com trilha musical de Jonny Greenwood e primeira parceria com o ator Joaquin Phoenix. O longa acompanha o veterano de guerra Freddie Quell (Phoenix) que volta para casa com diversas sequelas psiquiátricas. Depois de vagar tentando encontrar um lugar no mundo após a guerra, ele acaba esbarrando com Lancaster Dodd (Philip Seymour Hoffman), que quer ajudar Freddie, utilizando métodos da organização religiosa chamada "A Causa", que o próprio Dodd desenvolveu¹⁰.

Aqui, mais uma vez, a trilha tem uma relação direta com a época em que o filme se passa, que é logo após a Segunda Guerra Mundial. Os personagens não utilizam toca discos, e a música, quando surge de forma diegética, é executada por alguém, sendo em algum piano ou outro instrumento. Os discos de vinil ainda não eram tão populares quanto seriam a partir da década de 1960. No plano extradiegético, as músicas também são de gravações de época, como "*Get Thee Behind Me Satan*", interpretada por Ella Fitzgerald, em 1958, e "*Changing Partners*", interpretada por Helen Forrest, em 1954.

A chave para essa trilha sonora foi o órgão elétrico - eu queria um som quase-igreja sem graça para combinar com a religião quase-sem graça.

¹⁰ Destaque também para Hoffman, que esteve presente na carreira de Anderson desde *Jogada de Risco* como coadjuvante, que aqui aparece como um dos personagens principais. Também foi o último trabalho dos dois juntos. O ator faleceu em fevereiro de 2014.

Não é brega, apenas frio e estranho. Então eu usei o tom de teste de um velho sampler Akai - realmente apenas uma onda senoidal - e muito reverb. Eu escrevi música para isso, e arranjos para uma pequena orquestra em torno dele (GREENWOOD *apud* NAYMAN, 2020, p. 255).

Baseado no livro de mesmo nome do escritor Thomas Pynchon, seu longa seguinte seria *Vício Inerente*. O filme se passa no início dos anos 1970 e mostra a queda do movimento “*Flower Power*”, que foi tão marcante na década anterior. No longa, Joaquin Phoenix volta a trabalhar com Anderson e interpreta o detetive particular Larry Doc Sportello que investiga o desaparecimento de sua ex-namorada Shasta Fay (Katherine Waterston) que havia pedido ajuda para proteger seu atual namorado, o bilionário Mickey Wolfmann (Eric Roberts), ameaçado de ser levado a um manicômio. Esse primeiro *plot* irá levar a uma rede de acontecimentos que Larry sequer imaginava.

Vício Inerente é o filme mais diferente da carreira do diretor, até então. Ele parte de um *plot* simples, um filme de mistério com um detetive investigando o desaparecimento de pessoas, e acaba falando sobre diversos outros assuntos, similar ao que ocorre em *Sangue Negro*, dentre eles, como o movimento *hippie* foi uma utopia e como a sociedade reagiu a ele; inclusive, encontrando uma forma de torná-lo lucrativo. Larry, um detetive fora do convencional e que passa boa parte do tempo sob o consumo de drogas, é o que observa os acontecimentos com incredulidade e, devido ao seu histórico de uso de drogas, nos deixa em dúvida também se aquilo está acontecendo de fato ou não.

Do ponto de vista formal, Anderson utiliza-se bastante das cores, como havia iniciado em *Embriagado de Amor*, principalmente para mostrar a relação entre Larry e sua ex-namorada Shasta, mas aqui de forma mais sutil. Os encontros dos dois acontecem geralmente quando estão sozinhos na casa de Larry, um ambiente mais escuro, o que facilita o trabalho de iluminação. A primeira cena em que os dois se encontram (Figura 37) é um bom exemplo disso. Mais adiante, cores e sons serão importantes para delimitar o relacionamento, utilizando a música *pop*, assim como o citado filme de 2002. Aliás, aqui a música *pop* volta de forma intensa, quase como em *Boogie Nights*, junto a momentos orquestrados, compostos também por Jonny Greenwood.

Vício Inerente foi difícil de acertar. Paul nunca disse isso, mas minha impressão foi que ele queria que a música sublinhasse o fato de que a história - e o livro de [Thomas] Pynchon - apesar de ser uma série de

piadas, não ser apenas uma piada. Caso contrário, as emoções são apenas caricatas, daí a música sinceramente romântica, que não pretende ser pastiche de forma alguma. Ou, não para mim: Talvez, ele goste porque é. Eu fui intencionalmente pastiche para a cena do asilo, mas outras faixas são destinadas a serem diretas (GREENWOOD *apud* NAYMAN, 2020, p. 255).

Figura 37 — Larry é iluminado por um tom mais frio, azul. Já em Shasta o tom é mais quente, voltado para o vermelho.



Fonte: *Vício Inerente* (2015).

Uma das cenas chega a ser algo bem próxima de um videoclipe, e as cores também serão usadas como recurso, em que Larry se lembra de um momento que teve com Shasta e, como trilha, temos a música "*Journey Through the Past*" ("Jornada pelo passado", em tradução literal), do cantor Neil Young. O trecho mostra os dois personagens correndo na chuva para encontrar um ponto de venda de drogas, mas a busca acaba não dando em nada e eles aproveitam a companhia um do outro, em vez de usarem alguma substância. A música é o som majoritário da cena, em seguida, vem o barulho da chuva e, bem distante, as vozes dos personagens que acabam sendo indecifráveis devido às demais camadas de som. Um pouco mais à frente, a voz da narradora surge ainda acima da música. O trecho que ouvimos da música diz:

Quando as chuvas de inverno chegarem por sobre
Essa minha nova casa
Você vai pensar em mim e se perguntar se eu estou bem

Será que seu coração inquieto voltará para mim
Numa viagem ao passado?
Será que eu ainda estarei no seu olhar e nos seus pensamentos?
(YOUNG, 1972 – em tradução livre da letra).

Anderson utiliza, então, imagens, sons e letras da canção para construir a memória do personagem como se fosse um videoclipe. Vemos, primeiro, os personagens num quadro todo azul, com cores frias (Figura 38); em seguida, vemos uma divisão em que Larry é banhado de cores frias, enquanto Shasta está nas quentes (Figura 39), até que, no final, após um movimento de câmera, os dois estão envoltos em vermelho, aqui usando as cores da vitrine de uma loja (Figura 40). Assim como destacado na cena que mostra Shasta visitando o detetive em sua casa, é ela quem vai trazer calor, ânimo, ação para a vida de Larry.

Figura 38 — Cena inicia-se com uma predominância de azul, logo no início da canção.



Fonte: *Vício Inerente* (2015).

Figura 39 — O vermelho invocado pela presença de Shasta.



Fonte: *Vício Inerente* (2015).

Figura 40 — No fim, a cena é inundada pelo vermelho.



Fonte: *Vício Inerente* (2015).

Cinco anos depois, Anderson lançou outro longa-metragem ficcional, *Trama Fantasma*. O filme é um roteiro original do diretor e retorna a parceria de sucesso com Daniel Day Lewis, depois de *Sangue Negro*. Lewis interpreta Reynolds Woodcock, um estilista que trabalha ao lado de sua irmã Cyril (Lesley Manville)

fazendo vestidos para a realeza e a elite britânica. A vida dele muda com a chegada de Alma (Vicky Krieps) que consegue, a seu próprio modo, conquistar a admiração de Reynolds.

Greenwood faz a trilha sonora original do longa e aqui ela aparece de forma mais pontual, surgindo para dosar ou intensificar as informações contidas nas cenas, algo próximo de *Sangue Negro*, mas de forma mais intimista. O grande destaque aqui vai para os diálogos e as atuações e seus personagens, principalmente as interações entre Reynolds e Alma.

Foi mais um problema [fazer uma trilha sonora de época] em Trama Fantasma, onde eu estava preocupado com a sobreposição. Na verdade, sobreposição é uma maneira educada de dizer - na verdade, eu estava muito preocupado em escrever música romântica ao estilo dos anos 50, sabendo que haveria muito do artigo real naquele filme. Então eu tentei torná-lo um pouco mais britânico, esperando que houvesse um contraste com o muito americano [compositor] Nelson Riddle. Não tenho certeza se consegui isso, mas a faixa Alma chegou mais perto de soar nativamente inglês, eu acho (GREENWOOD *apud* NAYMAN, 2020, p. 255).

O último longa de ficção lançado por Paul Thomas Anderson foi, *Licorice Pizza*, em que vemos o relacionamento entre Gary Valentine (Cooper Hoffman)¹¹ e Alana Kane (Alana Haim), que se conheceram quando Gary, aos 15 anos, fazia fotos na escola e Alana, com 25 anos, era ajudante dos fotógrafos. Ele está iniciando sua carreira como ator em Hollywood e acaba trazendo Alana para dentro do meio. Enquanto isso, os dois vão desenvolvendo os mais diferentes negócios juntos, como venda de colchões d'água e até uma loja de fliperamas. No meio disso, eles vão fazer descobertas sobre crescer e o primeiro amor.

Jonny Greenwood volta à trilha orquestrada e a música *pop*, mais uma vez, é bastante presente e vai explorar o outro lado da década de 1970. Diferente de *Boogie Nights* que trazia a era da *disco music*, aqui Anderson utiliza nomes como The Doors, Paul McCartney & The Wings e David Bowie.

A cena de abertura mostra Gary e Alana se encontrando pela primeira vez, na escola, na fila do ensaio fotográfico. Ele vai ser fotografado, enquanto ela auxilia a equipe de fotografia. No trecho, os dois vão andando na fila, conversando e, enquanto eles se conhecem, nós vamos conhecendo um pouco dos dois. Ela tem

¹¹ O ator é filho de Philip Seymour Hoffman.

uma personalidade forte, para dizer o mínimo, enquanto ele tem uma autoestima alta e é do tipo conquistador, contando para ela que é ator e já a convidando para jantar.

Como trilha, temos a música "*July Tree*", da cantora Nina Simone. Ela faz parte do álbum "*I Put a Spell on You*" (1965) e a letra fala sobre o amor que nasce e floresce, ilustrando bem o que está ocorrendo na cena: o início do relacionamento dos dois jovens.

Semente de amor verdadeiro no chão de outono
 Semente de amor verdadeiro no chão de outono
 Quando será encontrado?
 Amor verdadeiro nas profundezas da neve branca do inverno
 Amor verdadeiro nas profundezas da neve branca do inverno
 Quanto tempo vai demorar para crescer?
 Você conhece os botões do amor verdadeiro no ar de abril
 o ar de abril
 Já houve um botão tão justo?
 O verdadeiro amor floresce para o mundo ver
 O verdadeiro amor floresce para o mundo ver
 Floresce no alto da árvore de julho
 O verdadeiro amor floresce para o mundo ver
 O verdadeiro amor floresce para o mundo ver
 Floresce no alto da Árvore de Julho
 (JURIST; MERRIAM, 1965 – em tradução livre da letra)

Assim como em outros filmes, a música *pop* terá uma relação intensa com as imagens que serão projetadas.

Até o momento, um dos traços definidores da carreira de Anderson reside na circunstância de que cada um dos seus filmes se constituiu em uma obra verdadeiramente genuína, com uma personalidade única, vinculadas todas elas, como não pode ser de outra forma, ao cinema dos seus contemporâneos e ao dos mestres do diretor, mas que, examinadas em profundidade, realmente constroem o seu próprio universo e os seus próprios traços de estilo, virtude que já era apreciável desde o seu primeiro longa-metragem e que não fez senão intensificar-se com cada novo projeto, o que contribuiu poderosamente para converter a Anderson em um dos criadores fundamentais do cinema dos últimos anos (MONTERO, 2018, p. 30).

3.2 PAUL THOMAS ANDERSON E OS VIDEOCLIPES

Além dos longas-metragens, Paul Thomas Anderson tem uma interação grande com os videoclipes, principalmente nos últimos anos. Vamos destacar alguns a seguir. O primeiro foi feito durante o processo de edição de *Boogie Nights*. Paul filmou o clipe de "*Try*" (1997), do cantor Michael Penn, como parte de divulgação do

álbum "*Resigned*", do mesmo ano. Atrasos durante o processo de finalização do longa permitiram que o vídeo fosse filmado e editado sem maiores complicações.¹²

Em "*Try*", vemos Penn caminhar pelo corredor de um estúdio em um plano-sequência¹³, recurso que Paul iria utilizar muitas vezes em seus filmes, em que diversas coisas vão acontecendo: objetos como uma guitarra são entregues ao cantor, pessoas vestidas com trajes de corrida passam por ele e efeitos práticos de cinema, como o cantor sendo atingido por tiros, são reproduzidos. Tudo filmado em um único plano¹⁴.

Para filmar o videoclipe, Anderson utilizou o corredor mais longo dos Estados Unidos, que fica no centro de Los Angeles. Na época, o diretor comentou que tinha vontade de fazer um filme por lá, o que seria talvez o embrião do que se tornaria futuramente *Magnólia*¹⁵.

O vídeo se assemelha bastante a uma das cenas que Anderson iria criar em *Magnólia*, em que Stanley (Jeremy Blackman) chega com seu pai em meio a uma chuva aos estúdios onde é gravado o programa "*Whats do Kids Know?*". Inclusive, alguns planos (pensando que um plano-sequência é uma sequência de planos, sem cortes) são praticamente idênticos aos do clipe. Muito se deve ao fato de ambos se passarem nos bastidores de um estúdio de TV.

¹²"*Try*" Disponível em:
<<https://web.archive.org/web/20061030002253/http://www.cigarettesandredvines.com/film.php?id=F02>> acesso em 15 de novembro de 2023.

¹³ É uma cena filmada em um único *take*, sem interrupção e em tempo real. A câmera filma sem parar e a ação ocorre diante dela em que novas composições surgem por meio de *zooms*, posicionamento de atores e a movimentação da câmera (SIJLL, 2020).

¹⁴ Um dos atores que aparece no clipe é Philip Seymour Hoffman, parceria constante nas produções de Paul Thomas Anderson. Além de outros dois atores de *Boogie Nights*: Thomas Jane e Melora Walters, também presentes em *Magnólia*, fazendo rápidas aparições.

¹⁵ "*Try*". Disponível em:
<<https://web.archive.org/web/20061030002253/http://www.cigarettesandredvines.com/film.php?id=F02>> acesso em 15 de novembro de 2023.

Figura 41 — Corredor de um estúdio de TV do clipe “Try” (1997), com a imagem cantor Michael Penn ao fundo.



Fonte: “Try” (1997).

Figura 42 — Corredor do estúdio de TV do programa “Whats do Kids Know?”, com a imagem do apresentador Jimmy Gator ao fundo.



Fonte: *Magnólia* (1999).

Em seguida, Anderson começou a dirigir diversos videoclipes da cantora Fiona Apple. O primeiro é o de “*Across the Universe*” (1998), uma versão da canção dos Beatles, usada como trilha sonora do filme *Pleasantville – A Vida em Preto e Branco* (*Pleasantville*, EUA, 1998), de Gary Ross. O vídeo, filmado em preto e branco com alguns trechos coloridos, faz referência ao universo do longa e mostra a invasão e depredação de uma lanchonete dos anos 1950 em que o filme se passa.

No vídeo, enquanto Fiona Apple canta olhando para a câmera, a depredação acontece ao seu redor em câmera lenta, em uma velocidade que é diferente da em que ela está. Enquanto isso, em cinco *takes* diferentes, ela gira, fica de cabeça para baixo, entre outros movimentos, sem que nada a atinja.

Figura 43 — Frame do clipe “*Across the Universe*”, de Fiona Apple.



Fonte: “*Across the Universe*” (1998).

Junto com o lançamento de *Magnólia*, Anderson também lançou o videoclipe para a música “*Save Me* (1999)”, composta para a trilha sonora da produção, com a cantora Aimee Mann. Aqui o vídeo tem a função de promover o filme, então, segue no sentido de mostrar os principais personagens e trazer um pouco da atmosfera do longa, sem dar muitos detalhes explícitos da trama, utilizando os mesmos cenários e atores para isso.

Como seria complicado tentar separar “*Save me*”, de Aimee Mann, do filme para o qual foi escrita e atua como uma âncora emocional, Anderson opta por uma forma brilhante de integração, inserindo a cantora nos vários ambientes de *Magnólia* e fazendo-a cantar para todo o elenco - uma variação inteligente da sequência que mostra esses mesmos atores dublando separadamente, mas em uníssono, “*Wise Up*” (NAYMAN, 2020, p. 238).

O clipe conta com os nove personagens principais do longa, cada um deles inseridos em cenários de alta carga dramática no filme. Aimee Mann aparece próxima a eles cantando a música e olhando para nós espectadores, mas sua

presença não é percebida pelos personagens. A câmera faz um movimento de mostrar o plano geral até um plano próximo ao rosto da cantora. Em alguns momentos, o mobiliário se move, gira, luzes se acendem, de acordo com a movimentação da câmera.

Aimee Mann é uma agente que olha de forma atenta e preocupada para os personagens, podendo ser vista como a visão do público ou mesmo do diretor para a cena. Pode-se considerar como sua voz e sua música atuam de forma tão profunda na história que faz parte dela (NAYMAN, 2020).

Figura 44 — Claudia e Aimee Mann, no clipe “Save Me”.



Fonte: “Save Me” (1999).

Figura 45 — Linda e Aimee Mann, no clipe “Save Me”.



Fonte: “Save Me” (1999).

Figura 46 — Frank e Aimee Mann, no clipe “Save Me”.



Fonte: “Save Me” (1999).

No mesmo ano, Paul Thomas Anderson dirigiu “*Fast as You Can*” (1999), clipe de divulgação do segundo disco também da cantora Fiona Apple, “*When the Pawn...*” (1999), filmado logo após a conclusão de *Magnólia*. Aqui, Anderson se apóia em uma das características principais do videoclipe que é a experimentação, alterando o tamanho dos frames, mudando o foco, interferindo na imagem, entre outros diferentes recursos – diretor e cantora se divertindo com truques de filmagem.

Algumas das técnicas ele havia usado em *Magnólia*. Na abertura do vídeo, ele utiliza a câmera Lumière que tinha sido usada na sequência Greenberry Hill, logo no início do longa. Anderson também utiliza a dessincronização da imagem da boca da cantora com a sua voz na música, o que causa um estranhamento, pensando principalmente num videoclipe em que a sincronia é majoritariamente presente. É também uma das primeiras vezes que Anderson utiliza a alteração da íris, que apareceria mais tarde em *Embragado de Amor*¹⁶.

¹⁶ “*Fast as You Can*”. Disponível em <<https://web.archive.org/web/20061030003934/http://www.cigarettesandredvines.com/film.php?id=F05>> acesso em 15 de novembro de 2023.

Figura 47 — Frame do uso da câmera Lumière, em *Magnólia*.



Fonte: *Magnólia* (1999).

Figura 48 — Frame do uso da câmera Lumière, em “*Fast as You Can*”.



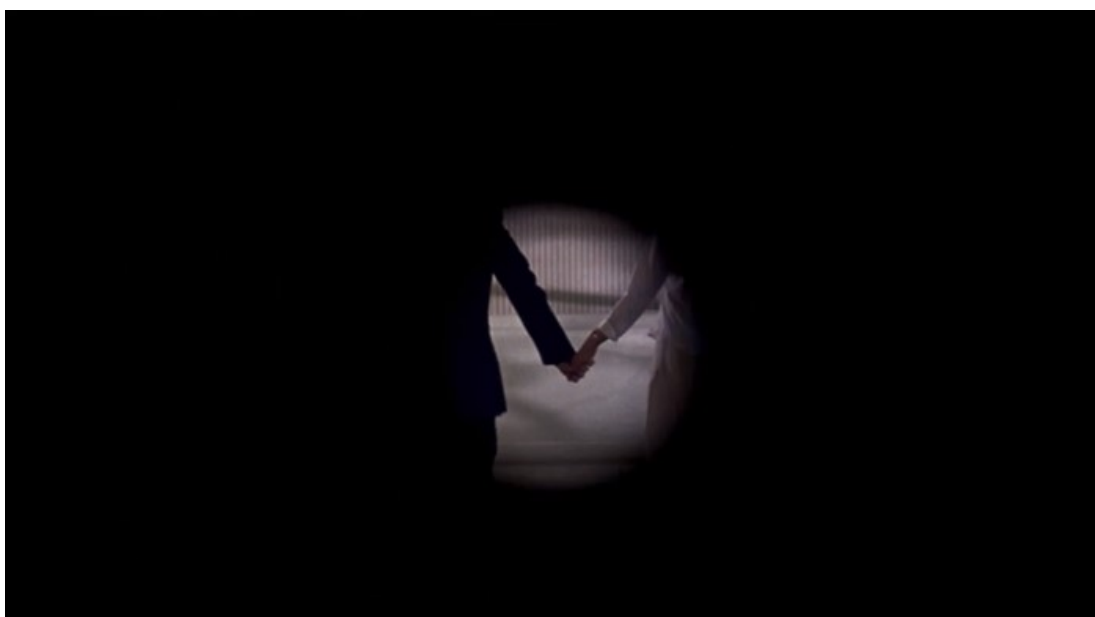
Fonte: “*Fast as You Can*” (1999).

Figura 49 — Frame do efeito íris, em “*Fast as You Can*”.



Fonte: “*Fast as You Can*” (1999).

Figura 50 — Frame do efeito íris, em *Embragado de Amor*



Fonte: *Embragado de Amor* (2002).

Anderson inaugurou o novo milênio dirigindo mais dois videoclipes da cantora Fiona Apple, ainda do disco "*When the Pawn...*", as canções "*Limp*" (2000) e "*Paper Bag*" (2000). Esses dois clipes sugerem que Anderson estava ainda ligado aos recursos que utilizou em *Magnólia* e também fazendo experimentações para serem aplicados em *Embragado de Amor*, seu filme seguinte.

De *Magnólia*, temos os movimentos de câmera com um *travelling* que se move em direção ao personagem ou junto dele; movimentos laterais que borram as imagens como forma de cortar para um novo plano. Também, no caso de "*Limp*", a televisão é como um dos personagens, que aparece muito no então último longa do diretor.

O que seria usado em *Embragado de Amor* é a forte presença das cores nos figurinos e na iluminação das cenas, com tons fortes de azul e vermelho presentes, assim como no seu longa seguinte. E, claro, em meio a isso, outros efeitos típicos dos clipes, como aceleração das imagens e coreografias.

Figura 51 — Trabalho de luz e cores, no clipe de "*Limp*", de Fiona Apple.



Fonte: "*Limp*" (2000).

Figura 52 — Frame de “Paper Bag”, de Fiona Apple.

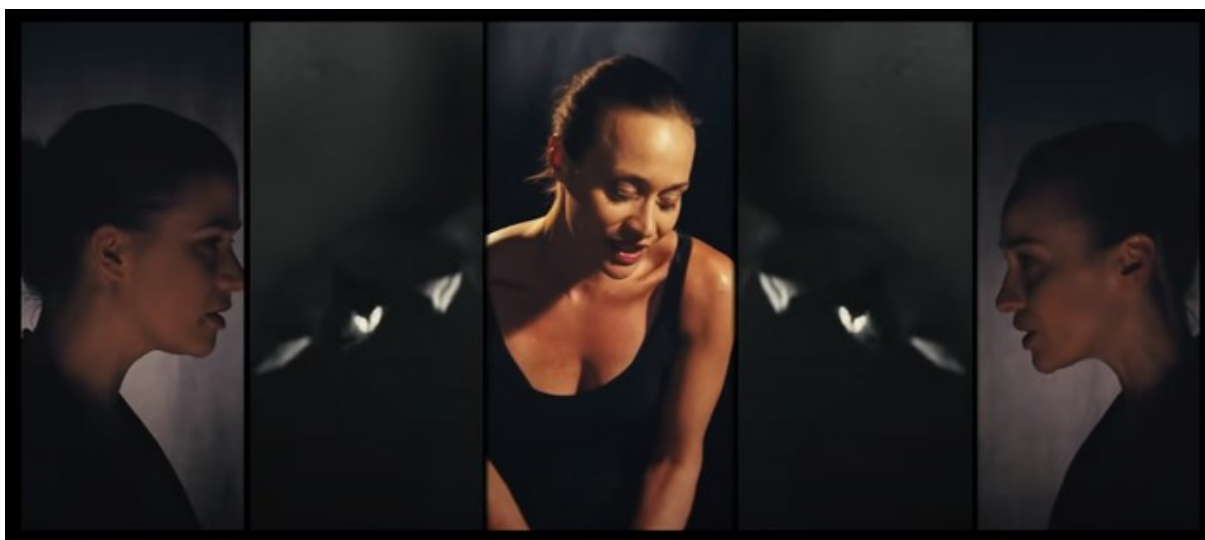


Fonte: “Paper Bag” (2000).

No ano seguinte ao lançamento do longa *O Mestre*, Anderson voltaria a trabalhar com Fiona Apple em “*Hot Knife*” (2013), como parte do disco “*The Idler Wheel Is Wiser Than the Driver of the Screw and Whipping Cords Will Serve You More Than Ropes Will Ever Do*” (2012), também chamado (para simplificar) de “*The Idler Wheel...*”. Neste vídeo, Anderson trabalha bastante com iluminação e uso e ausência de cores para ilustrar o que ouvimos.

O instrumento principal utilizado é um tambor que dá ritmo à canção. Fora isso, temos um piano que aparece pontualmente, mas que não é mostrado, e vozes de Fiona Apple e sua segunda voz. De acordo com as vozes, vão surgindo, várias vezes, a da própria Apple multiplicada, também mostradas em tela. Existe ainda um jogo de luzes que ou ressaltam a silhueta das cantoras ou seus rostos que ganham cores ou se mantêm em preto e branco.

Figura 53 — Frame de “*Hot Knife*”, de Fiona Apple.



Fonte: “*Hot Knife*” (2013).

Nos anos seguintes ao lançamento de *Vício Inerente*, Paul teve uma relação intensa com a música antes de produzir um novo longa-metragem ficcional. Lançou dois clipes da cantora Joanna Newsom, que havia atuado em seu último longa: “*Sapokanikan*” (2015), e “*Divers*” (2015). No mesmo ano, lançou um longa documental *Junun* (EUA, 2015), em que conta a gravação de um álbum da banda indiana Junun.

Começou também uma parceria com o grupo Radiohead, do qual, conforme já citado anteriormente, o compositor Jonny Greenwood faz parte. As canções compõem o trabalho de divulgação do disco “*A Moon Shaped Pool*” (2016), e os vídeos são para “*Daydreaming*” (2016), “*Present Tense*” (2016) e “*The Numbers*” (2016).

Em “*Daydreaming*”, temos um exercício interessante de montagem. No vídeo, o vocalista do grupo Thom Yorke está numa espécie de sonho, caminhando por um ambiente e, ao abrir uma porta, ele sai em outro totalmente diferente, indo de um prédio para dentro de uma casa de família, uma lavanderia, um hospital e assim por diante. Por último, ele acaba saindo em uma montanha coberta de neve. Yorke caminha até uma espécie de caverna com uma fogueira, deita-se no chão e o clipe acaba, retratando bem o sentimento do que ocorre nos sonhos, em que as coisas parecem não ter muito nexos.

Existe ainda uma referência a outro videoclipe do Radiohead na época do lançamento do álbum “*The Bends*” (1995), da música “*Just*”. No vídeo, um

personagem deita-se no meio da calçada de uma grande cidade. Os passantes começam a questionar qual seria o motivo e ele só revela ao final e de forma inaudível para nós espectadores. Algo que também acontece em "*Daydreaming*", em que Thom Yorke diz algo que não conseguimos decifrar (NAYMAN, 2020).

Figura 54 — Frame do personagem deitado no meio da calçada, em "*Just*", de Radiohead.



Fonte: "*Just*" (1995).

Figura 55 — Thom Yorke deita-se na caverna e murmura palavras, assim como o personagem de "*Just*", em "*Daydreaming*", de Radiohead.



Fonte: "*Daydreaming*" (2016).

Essa ideia de emular um sonho vem da própria letra da música que fala sobre pessoas sonhadoras. Paul Thomas Anderson recorre, então, à montagem com a ideia de entrar e sair de portas para construir esse cenário de sonhos.

Sonhadores
Eles nunca aprendem
Eles nunca aprendem
Além do ponto
Sem retorno
Sem retorno
Então é tarde demais
O dano está feito
O dano está feito
Isso vai
Além de mim
além de você
um quarto branco
por uma janela
Onde o sol vem
Através
Nós somos
Apenas feliz em servir
Apenas feliz em servir
Você
(RADIOHEAD, 2016 – em tradução livre da letra).

Além da citação a um clipe passado do Radiohead, "*Daydreaming*", também dialoga com a própria filmografia de Paul Thomas Anderson. O frame de abertura do vídeo com Yorke sendo seguido (ou perseguido) por outros sonhadores lembra *Embriagado de Amor*, em que vemos Barry Egan sempre passando por portas e corredores. Os movimentos de câmera mostrando Yorke caminhando pelos corredores, lembram o de Stanley Spector sendo levado pelos corredores dos estúdios de "*What Do Kids Know?*", programa de perguntas e respostas em que crianças desafiam adultos e que será um dos pontos centrais de *Magnólia*. Entretanto, a maior referência parece ser *O Mestre* e o estado de fuga do personagem Freddie Quell, principalmente quando Yorke atravessa um dos portais e encontra uma praia à sua frente. Essa vida à deriva, fora de controle, vem da letra da música, com reflexões típicas de Thom Yorke, como no trecho "Sonhadores eles nunca aprendem / além do ponto sem volta", que é o que vive o personagem de Freddie no longa (NAYMAN, 2020).

Figura 56 — Frame do clipe “*Daydreaming*”, de Radiohead.



Fonte: “*Daydreaming*” (2016).

Figura 57 — Cena do aeroporto, em *Embriagado de Amor*.



Fonte: *Embriagado de Amor* (2002).

Figura 58 — Frame “*Daydreaming*”, de Radiohead.



Fonte: “*Daydreaming*” (2016).

Figura 59 — Frame do corredor dos estúdios, em *Magnólia*.



Fonte: *Magnólia* (1999).

Figura 60 — Frame de “*Daydreaming*”, de Radiohead.



Fonte: “*Daydreaming*” (2016).

Figura 61 — Frame do filme *O Mestre*.



Fonte: *O Mestre* (2012).

O trio de mulheres da banda Haim também firma uma parceria duradoura com o diretor, começando com o lançamento do vídeo “*Valentine*” (2017), uma gravação ao vivo, num estúdio que traz canções que estariam no próximo disco do grupo

"*Something to Tell You*" (2017). De "*Valentine*", foi extraído o trecho que seria o clipe de "*Right Now*" (2017).

Já em "*Little of Your Love*" (2017), acompanhamos uma das integrantes do grupo até dentro de um bar em que as outras duas estão. Lá, temos coreografias, jogos de luzes e coisas típicas de um clipe de música *pop*, enquanto a câmera passa mostrando os acontecimentos.

Figura 62 — Frame do clipe "*Little of Your Love*", de Haim.



Fonte: "*Little of Your Love*" (2017).

As conversas musicais seguem após o lançamento de *Trama Fantasma*, em que Anderson lançaria uma série de videoclipes com o grupo Haim, uma apresentação ao vivo da canção "*Night So Long*" (2018). Em "*Summer Girl*" (2019), ele faz algo parecido com o que fez em "*Daydreaming*". Mas, em vez de emular um sonho, acompanhamos as três garotas da banda andando pelas ruas da cidade, enquanto tiram peças de roupas, evocando o nome da música que, traduzindo para o português, seria "Garota do Verão".

Figura 63 — Frame do clipe “*Summer Girl*”, de Haim.

Fonte: “*Summer Girl*” (2019).

Em “*Now I’m in It*” (2019), uma das componentes da banda, interpreta uma mulher que não está bem, sentindo-se perseguida e agindo de forma estranha no trabalho. Quando está prestes a cair, ela recebe a ajuda das duas outras componentes que a ajudam a se recompor, levando-a para tomar um banho, em um lava jato, trocando de roupa e distraíndo-a. Isso, mais uma vez, vem da canção que fala sobre isso: “Olhando no espelho de novo e de novo /Desejando que o reflexo me diga algo/ eu, eu não consigo me controlar/ não consigo sair dessa situação”¹⁷.

¹⁷ Tradução livre de: “Looking in the mirror again and again /Wishing the reflection would tell me something /I, I can’t get a hold of myself /I can’t get outta this situation”.

Figura 64 — Frame de “*Now I'm in It*”, de Haim.

Fonte: “*Now I'm in It*” (2019).

Em “*Hallelujah*” (2019), as três estão numa espécie de teatro vazio e como se tivessem poderes, conseguem manipular cadeiras, cortinas e até levitar. Aqui Anderson utiliza movimentos de câmeras bem parecidos aos que foram usados no clipe de “*Save Me*”, de Aimee Mann. Junto a isso, ele usa também recursos de iluminação para destacar ou ocultar algumas delas, enquanto caminham pelo cenário.

Figura 65 — Frame do clipe “*Hallelujah*”, de Haim.

Fonte: “*Hallelujah*” (2019).

Em "*The Steps*" (2020), vemos as três acordando numa casa e fazendo suas tarefas matinais de escovar os dentes, passar batom, etc. De forma agressiva, sujam o espelho do banheiro, se descabelam, sujam as roupas que usam e uma delas mergulha na piscina. Uma delas parece ser a responsável pelo que é dito na música que fala sobre uma discussão de relacionamento de um casal. Isso porque, em um determinado momento do clipe ela pega um telefone e começa a falar com alguém.

Se eu for para direita
 E você vai para a esquerda
 Ei, eu sei que vamos nos encontrar de novo
 E se você for para a esquerda
 E eu vou para direita
 Ei, talvez seja apenas a vida às vezes

(em tradução livre da letra).

Figura 66 — Frame do clipe de "*The Steps*", de Haim.



Fonte: "*The Steps*" (2020).

Em "*Man from the Magazine*" (2020), uma delas é atendente de um açougue e canta a música, enquanto atende seus clientes. Nesse clipe, os instrumentos ficam bem distantes, ouvimos mais a voz da cantora e os sons ambientes, diferente do que é tradicional dos videoclipes. Essas canções seriam acrescentadas mais tarde no disco "*Women In Music Pt. III*" (2021). E ter trabalhado com elas por tanto tempo fez com que as três participassem do último longa lançado por Anderson, *Licorice Pizza*, sendo que Alana Haim seria uma das protagonistas. No ano seguinte, elas lançariam "*Lost Track*", também com direção de Anderson, que mostra um cenário

bem parecido com o de *Trama Fantasma*, mas com uma delas aborrecida com a situação e querendo causar alguma confusão.

Figura 67 — Frame de “*Man from the Magazine*”, de Haim.



Fonte: “*Man from the Magazine*” (2020).

Figura 68 — Frame de “*Lost Track*”, da Haim.



Fonte: “*Lost Track*” (2021).

Um trabalho interessante de Paul Thomas Anderson e que circunda o universo do videoclipe é o curta-metragem *Anima* (EUA, 2019). Lançado na *Netflix*, ele faz parte da divulgação do trabalho solo do líder do Radiohead, Thom Yorke, com o mesmo nome. O vídeo é uma espécie de “videoclipe expandido” e que lembra o universo distópico do livro *1984*, de George Orwell. No curta, Yorke tenta devolver uma vasilha que foi esquecida no metrô por uma mulher com quem ele trocou

olhares, mas diversos obstáculos pelo caminho surgem para impedir que ele faça a entrega.

Os personagens parecem usar roupas todas com o mesmo tom, o mesmo tecido, sem nenhuma personalidade própria, daí a lembrança do universo de *1984*. Os sentimentos e as atitudes são expressos a partir de danças dos bailarinos e do próprio Yorke que já tem costume de fazer performances em outros clipes de sua carreira musical. Dos trabalhos musicais de Anderson, este parece ser o mais sensível e difícil de ser executado, principalmente devido às coreografias que, muitas vezes, são combinadas com jogos de luzes e cenários.

Toda a jornada tem os contornos de desejo, de uma fantasia ambiciosa, que o vídeo se recusa em esclarecer a natureza da felicidade de Yorke - se é pela experiência, projeção ou algo intermediário - coloca-o na mesma linha de ambivalência emocional que *O Mestre* e *Trama Fantasma* (NAYMAN, 2020, p. 239).

Figura 69 — Frame de *Anima*.



Fonte: *Anima* (2019).

Figura 70 — Frame de *Anima*.

Fonte: *Anima* (2019).

Figura 71 — Frame de *Anima*.

Fonte: *Anima* (2019).

Entre todos os trabalhos envolvendo música *pop* de Paul Thomas Anderson, *Magnólia* foi escolhido devido à trilha musical, mais especificamente pelo fato de as canções de Aimee Mann serem importantes e influentes na criação das falas, do

roteiro e de personagens do filme. Nos capítulos seguintes, vamos explorar como essas canções são trabalhadas no filme, seja apresentando personagens, no desenvolvimento da trama ou na conclusão dela.

4 *MAGNÓLIA* (1999)

O longa *Magnólia* foi lançado em um ano particularmente interessante para o cinema. Às margens de um novo milênio, no mesmo ano de 1999, foram lançados outros filmes, como *Matrix* (*The Matrix*, EUA/Austrália), das Irmãs Wachowski, *Clube da Luta* (*Fight Club*, EUA/Alemanha), de David Fincher, e o póstumo de Stanley Kubrick, *De Olhos Bem Fechados* (*Eyes Wide Shut*, EUA, Reino Unido). A produção de Kubrick e a de Anderson ainda têm em comum Tom Cruise que, em um, interpreta um homem casado com dificuldades sexuais e, em outro, é uma espécie de *coach* que ensina outros homens a como conseguir sexo. A produção de Fincher conseguiu prever a cultura *incest*¹⁸, com homens tóxicos descontando suas frustrações no mundo. Já a ficção-científica das Wachowski fala de um mundo cada vez mais indistinto entre o digital e o real que se tornaria realidade nos próximos anos (NAYMAN, 2020). No Brasil, tivemos no mesmo ano o lançamento de *O Auto da Compadecida* (Brasil, de Guel Arraes), um dos filmes nacionais mais populares de todos os tempos.

Para Paul Thomas Anderson, *Magnólia* é um filme sobre como o cinema ensina o público a encarar a vida, sendo que ele próprio diz ser um aprendiz de tudo a que já assistiu. Segundo ele, muitos títulos o ajudaram em diferentes assuntos da sua vida (PETERMAN, 2000).

Magnólia é um entrelaçamento de diferentes histórias protagonizadas por pessoas reais, verossímeis e cotidianas. A ideia é ressaltar a importância da banalidade do cotidiano e como o banal para uns pode ser extraordinário para outros (PETERMAN, 2000).

A principal característica de *Magnólia* é que o filme tem três horas”, afirma [Paul Thomas Anderson]. “Esse é o tempo normalmente reservado para filmes de guerra ou dramas sobre temas sociais importantes. Eu queria fazer um filme que fosse grande, que dissesse ‘Sou um épico’. Mas eu queria tratar de assuntos reais na vida de pessoas reais - será que meu pai falará comigo, será que me apaixonarei, posso ir ao banheiro? Isso merece três horas” (PETERMAN, 2000, p. 26).

¹⁸ O termo vem da junção das palavras em inglês *involuntary celibates*, ou celibatários involuntários, em português. É um grupo de homens que acredita que mulheres são interesseiras e, por isso, não conseguem se relacionar com elas.

O que diferencia *Magnólia* dos títulos citados aqui e que o fez se tornar objeto de pesquisa é o uso da música *pop*. Ela está desde a base, em que Paul Thomas Anderson criou o roteiro a partir das canções de Aimee Mann, conforme já mencionado anteriormente, como essas músicas aparecem nas falas dos personagens e no que eles consomem em tela. Além disso, Anderson filma algumas cenas – que serão analisadas mais profundamente adiante – com uma estética bem próxima a de um videoclipe e, em uma delas, sem nenhum anúncio prévio, transforma a cena em um propriamente dito. A seguir, algumas considerações sobre a gênese e as principais características de *Magnólia*.

4.1 DESENVOLVIMENTO DO ROTEIRO

O caos do lançamento de *Boogie Nights* impediu que Paul Thomas Anderson começasse a trabalhar imediatamente no seu próximo projeto, algo que ele gostaria de fazer o quanto antes, devido a suas próprias expectativas que o assustavam. Depois que as coisas começaram a se normalizar, ele iniciou a escrita de *Magnólia* que durou cerca de oito meses, mas, segundo o próprio, boa parte saiu mesmo nas últimas duas semanas de trabalho¹⁹.

Passei uma semana na cabana de Bill Macy [ator] em Vermont, no meio do nada. E foi fantástico. Havia uma cobra lá fora e eu estava com medo de sair, então ela me manteve dentro de casa por uma semana. E comecei a escrever. Era como passar a ferro. Richard Lagravin [roteirista] sempre diz que escrever é como passar roupa. Você passa por cima de um pedaço de novo e de novo, vai um pouco, e um pouco mais. E foi mais ou menos assim durante duas semanas.

Segundo Anderson, seus roteiros iniciam-se com listas de coisas que ele acha interessante, imagens, ideias e, aos poucos, vai tomando a forma de sequências, tomadas e diálogos (PATTERSON, 2000). Originalmente, ele gostaria de escrever um roteiro simples que fosse rodado em 30 dias. Porém, no decorrer da escrita, as histórias foram se tornando complexas e gerando outros personagens que se completavam numa discussão sobre “fragilidade humana e caos universal”. As primeiras pessoas que leram o roteiro se sentiram tocadas, como é o caso de

¹⁹ *Magnólia - Diário Documental*. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=cWBd4_D5wyU&t=92s> - Acesso em 15 de novembro de 2023.

uma das produtoras do filme, JoAnne Sellar, que o classificou como “emocional e sofisticado”²⁰.

Segundo Anderson, as histórias do filme se desenvolveram a partir de Claudia (Melora Walters), a primeira personagem a ser escrita por ele a partir de uma canção de Mann e que, se alguém observar atentamente, não foi ele quem criou *Magnólia*, mas sim Aimee Mann (ANDERSON, 1999).

Em entrevista, Anderson conta que desenvolveu o roteiro de *Magnólia* exatamente como assistimos ao filme. Não recorreu a um recurso, por exemplo, de escrever histórias separadas e depois juntá-las. Respondia a uma pergunta em uma história e, em seguida, gostaria de saber o que estava acontecendo em outra. E assim seguiu (GARCIA, 2000).

4.2 MAGNÓLIA VS SHORT CUTS - CENAS DA VIDA

Na época do lançamento de *Magnólia*, Paul Thomas Anderson era constantemente questionado sobre qual seria sua inspiração para o filme. Um dos títulos mais citados era *Short Cuts - Cenas da Vida* (EUA, 1993), de Robert Altman. Apesar de ser um fã declarado do trabalho de Altman, Anderson não gostava muito desse questionamento. Segundo ele, perguntas sobre suas influências só vinham por ele ser um diretor jovem, na época ele tinha 30 anos (PETERMAN, 2000).

Short Cuts foi baseado em textos do escritor Raymond Carver e adaptado para o filme pelo próprio Altman e Frank Barhydt. No longa, a história de diferentes personagens, desde uma garçonete que atropela uma criança, filho de um apresentador de TV, até um grupo de pescadores de final de semana que encontram um cadáver no rio e que mesmo assim seguem com sua pescaria, vão se entrelaçando através de coincidências e encontros e desencontros.

Anderson pode não gostar das comparações, mas só pela sinopse é possível ver semelhanças com *Magnólia*, como o cenário nos arredores de Los Angeles em que os dois filmes se passam; temos também famílias disfuncionais, críticas ao showbiz e até a atriz Julianne Moore interpretando uma personagem infiel; além de um final com fenômenos da natureza que unem todos os personagens, sendo o terremoto, em *Short Cuts*, e a chuva de sapos, em *Magnólia* (NAYMAN, 2020).

²⁰ *Production Notes*. Disponível em:

<<http://cigsandredvines.blogspot.com/p/magnolia.html>> - Acesso em 15 de novembro de 2023.

Ambos os filmes também são desenvolvidos com o múltiplo cruzamento de histórias (MONTERO, 2018) e, com relação à trilha sonora, são marcados por vozes femininas. O que os diferencia é que, na obra de Altman, a voz se faz de corpo presente como uma das personagens, a cantora de jazz Tess Trainer (Annie Ross), que tem uma filha também envolvida com música, a violonista Zoe Trainer (Lori Singer). As canções interpretadas por Tess de forma diegética se tornam, em algumas cenas, canções extradiegéticas, ao mostrar acontecimentos nas vidas dos demais personagens. Em outros momentos, quando a trilha é apenas instrumental, o jazz ainda é o ritmo escolhido (NAYMAN, 2020).

Já em *Magnólia*, Aimee Mann não aparece de corpo presente no filme. Além de servir de inspiração para o roteiro e trilha extradiegética, ela também surge como música consumida pelos personagens da trama, principalmente por Claudia que está ouvindo as músicas da cantora, mais especificamente a canção "*Momentum*", quando o policial Jim é chamado pelos vizinhos por ela estar com o som muito alto. É também a partir da audição de Claudia da música "*Wise Up*", em sua casa, que se inicia a cena em que todos os personagens cantam a mesma música – e que será analisada mais detalhadamente adiante.

A relação de *Magnólia* com *Short Cuts*, como a do filme de Altman com a ficção de Carver, tem suas impurezas, mas existe mais na conversa do que como um ato de apropriação de má-fé. Por sua vez, Altman foi tomado pelo trabalho do diretor mais jovem, a ponto de se tornarem bons amigos; quando se conheceram, Anderson teria dito ao ídolo "tudo o que estou fazendo é te roubar". Ele estava no *set* da produção de *A Última Noite* (2006), de Altman, selecionado para fins de seguro como um "*backup*", caso o diretor adoecesse [ele morreu em novembro de 2006]. Em 2007, *Sangue Negro* foi dedicado à memória de Altman (NAYMAN, 2020, p. 174).

As maiores diferenças entre os dois longas estão mais na forma do que no conteúdo. Em *Short Cuts*, temos uma visão mais "documental"; a montagem com cortes secos e os movimentos de câmera mais simples trazem o filme para uma ideia de "a vida como ela é". Já em *Magnólia*, Anderson usa mais recursos visuais para filmar suas cenas, muitos destes vindos das suas experimentações em videoclipes, conforme citado anteriormente.

4.3 O ENREDO, PERSONAGENS E ESCOLHA DE ELENCO

O longa *Magnolia* acompanha um dia na vida de nove personagens no Vale de São Fernando, em Los Angeles, que será regido por coincidências, ação humana e divina em que eles buscam perdão, corrigir laços desgastados, entre outras motivações²¹. Os personagens e suas histórias são: Jimmy Gator, o apresentador do programa “*Whats do Kids Know?*”, há mais de 30 anos, que descobre que está com câncer e precisa da ajuda da sua esposa Rose Gator (Melinda Dillon) para enfrentar a situação; ela suspeita de que ele a traiu, mas optou por seguir com o casamento; além disso, Jimmy tenta se aproximar da sua filha Cláudia com a ajuda de sua esposa, que se afastou devido a um acontecimento do passado (PETERMAN, 2000).

Para o papel do apresentador, Anderson escalou Philip Baker Hall. O ator esteve presente desde o início dos trabalhos do diretor, no curta *Cigarettes and Coffee*, passando por *Jogada de Risco*, assim como em *Boogie Nights*. Ao descrever seu personagem, Hall diz que Jimmy busca em 12 horas reatar com os erros dos seus 60 anos de vida e encontrar o perdão da filha²².

Jimmy Gator caracteriza a hipocrisia do *showbiz*. Para o grande público que o acompanha há anos fazendo perguntas na TV, ele é um homem exemplar a ser seguido, com uma bela família, mas o que vemos ao olhar mais de perto é um homem que está longe de ser este exemplo; trai a esposa e pode ter abusado da sua própria filha; uma personificação de personagens que existem no mundo real e que, na década de 1990, tinha maior refúgio na televisão. A proximidade com a morte o faz repensar seus atos, mas, talvez, seja tarde demais para alcançar qualquer tipo de redenção.

Claudia Wilson Gator é filha do apresentador Jimmy Gator e vive afastada da família há anos; mora em um apartamento escuro, em que as janelas vivem tapadas com cortinas improvisadas; é viciada em drogas e usa o sexo para sustentar seu vício; é muito carente principalmente da atenção da mãe e odeia o pai (PETERMAN, 2000). Ela é a personagem que tem mais relação com as canções da cantora Aimee Mann. Em no mínimo duas cenas, ela está ouvindo as músicas da cantora em sua casa.

²¹ *Synopsis*. Disponível em: <<http://cigsandredvines.blogspot.com/p/magnolia.html>> - acesso em 15 de novembro de 2023

²² *Production Notes*. Disponível em: <<http://cigsandredvines.blogspot.com/p/magnolia.html>> - acesso em 15 de novembro de 2023.

Por exemplo, em meu roteiro de filme original, Claudia (interpretada por Melora Walters, com um verdadeiro senso de insanidade de Aimee Mann) diz: “Agora que te conheci, você se oporia a nunca mais me ver?”. Eu devo confessar. Eu não escrevi essa linha. Aimee Mann escreveu essa linha como a abertura de sua música "*Deathly*", e escrevi de trás para frente a partir dessa linha (ANDERSON, 1999).

A personagem é interpretada por Melora Walters, que também esteve presente em *Boogie Nights*. A personagem é a mais perdida e perturbada pelo seu passado. Walters diz que estava com medo do papel que, para funcionar de fato, precisava tocar as pessoas, em que cada momento seria, nas próprias palavras dela, “de vida ou de morte”²³.

Claudia é a personagem mais intensa da história. É ela quem demonstra, inclusive fisicamente, estar mais desestabilizada na trama. Boa parte vem do fato de não ficar muito claro, a princípio, qual seria a origem de sua perturbação. Sabemos de uma relação complicada com o pai, mas as coisas não ficam às claras, o que torna a personagem mais complexa e buscamos tentar entender o que de fato aconteceu com ela para que chegue a este estado.

Oficial Jim Kurring é um policial honesto e tenta dar o melhor no seu trabalho, mesmo que ele não seja levado a sério pela maioria das pessoas²⁴. Ao atender a um chamado sobre barulho alto de um vizinho, conhece Claudia. Ele se apaixona por sua personalidade vulnerável e o encontro pode ser uma nova chance para os dois, de diferentes formas (PETERMAN, 2000). Mesmo quando não está uniformizado, o policial não consegue deixar de tentar cumprir seu dever²⁵.

Jim é um dos personagens mais puros da trama, se importa realmente com as pessoas e quer fazer seu trabalho da melhor forma possível. Sua positividade e jeito atrapalhado acabam fazendo com que as pessoas o enxerguem como menor e até como um idiota, mas, na verdade, ele é movido por uma vontade de ver o mundo como um lugar melhor e, além disso, encontrar uma parceira. Essas características

²³ *Production Notes*. Disponível em: <<http://cigsandredvines.blogspot.com/p/magnolia.html>> - acesso em 15 de novembro de 2023.

²⁴ *A Magnolia Family Tree*. Disponível em: <<http://cigsandredvines.blogspot.com/p/magnolia.html>> - acesso em 15 de novembro de 2023.

²⁵ John C. Reilly vive o personagem que nasceu durante exercícios de improvisação em que ator e diretor imaginavam as mais diferentes situações em que um policial medíocre passaria, tendo como referência o programa de TV “*Cops*” (1989-2022) (*Production Notes*. Disponível em: <<http://cigsandredvines.blogspot.com/p/magnolia.html>> - acesso em 15 de novembro de 2023).

fizeram com que ele conseguisse ver alguma coisa em Cláudia, os tornando um casal dos mais improváveis da história.

Num determinado momento, a vida de Jim acaba cruzando com a de Donnie Smith que tenta devolver um dinheiro que tinha roubado há pouco para colocar aparelho nos seus dentes (mesmo sem precisar) para conquistar um barman (PETERMAN, 2000). Donnie foi um dos vencedores mirins nos anos 1960 do programa “*Whats do Kids Know?*”, porém agora ele se tornou um adulto desastrado que tem dificuldade de manter seu emprego numa loja de eletrônicos e conquistar o amor da sua vida²⁶.

Donnie também é um personagem que já vimos pelo mundo dos famosos. Pessoas que eram bem famosas quando criança, ganharam muito dinheiro, mas que tiveram problemas com os pais que se apossaram de sua fortuna. Apesar disso, Donnie não está interessado em ter seu dinheiro de volta. Seu interesse é conseguir ser amado de verdade, como ele próprio diz, está cheio de amor, só não sabe onde colocá-lo.

Assim como Claudia, Donnie tem uma forte relação com a música *pop*. Uma música pré-existente é usada na construção do personagem para ilustrar esse sonho de ser amado, com a canção “*Dreams*”, do álbum “*Find Your Way*” (1993), da cantora Gabrielle. Todas as vezes que o vemos dentro do seu carro, a canção está sendo executada, fazendo com que o ouçamos chegar antes mesmo de ele entrar em quadro. A letra da música, conforme trecho destacado abaixo, fala em acreditar em seus sonhos, sobre alguém que sempre desejou estar com uma pessoa e finalmente conseguir – o que reflete a grande motivação de Donnie que é colocar aparelho nos dentes para conquistar o barman do bar que ele costuma frequentar.

Dê um passo mais perto
 Você sabe que eu quero você
 Eu posso dizer pelos seus olhos
 Que você me quer também
 Apenas uma questão de tempo
 Eu sabia que estaríamos juntos
 E que você seria meu
 Eu quero você aqui para sempre
 Você ouve o que eu estou dizendo
 Que tenho que dizer como me sinto
 Eu não posso acreditar que você está aqui

²⁶ A *Magnolia Family Tree*. Disponível em: <<http://cigsandredvines.blogspot.com/p/magnolia.html>>. Acesso em 15 de Novembro de 2023 - acesso em 15 de Novembro de 2023.

Mas eu sei que você é real
 Eu sei o que quero
 E baby, e é você
 Eu não posso negar meus sentimentos
 Porque eles são verdadeiros
 Os sonhos podem se tornar realidade
 Olhe para mim baby, eu estou com você
 Você sabe que tem que ter esperança
 Você sabe que você tem que ser forte

(LAWS; BOBB, 1993 – em tradução livre da letra).

Musicalmente falando, além de "*Dreams*" que Donnie está constantemente ouvindo em seu carro, ele terá uma forte ligação com o grupo Supertramp. Quando Donnie entra no bar pela primeira vez é que descobrimos seu interesse amoroso pelo barman. Nesse momento, está sendo executada de modo diegético, como se estivesse sendo tocada em algum aparelho de som, a música "*Goodbye Stranger*", do álbum "*Breakfast in America*" (1979). Uma relação com a música citada anteriormente é que "*Goodbye Stranger*" também fala a respeito de sonhos e esperança, conforme trecho abaixo.

Adeus estranho, foi muito agradável
 Espero que você encontre o paraíso
 Conforme o seu ponto de vista
 Espero que seus sonhos todos tornem-se reais
 Adeus Mary, adeus Jane
 Nos encontraremos de novo
 Não sinta tristeza, não sinta vergonha
 Volte amanhã, não sinta dor

(DAVIES; HODGSON, 1979 – em tradução livre da letra).

Mais à frente, ainda no bar e de modo diegético, ouvimos a canção "*The Logical Song*", também do mesmo disco, "*Breakfast in America*". A música fala a respeito de alguém que era sonhador quando criança e que, ao crescer, os acontecimentos da vida lhe mostraram as verdades sobre o mundo. Nessa cena, Donnie está revelando para desconhecidos no bar que ele é o famoso garoto que tinha ganhado o programa "*What Do Kids Know?*", anos atrás quando era criança, mas que seus pais ficaram com todo o seu dinheiro, fazendo ele crescer como um homem triste e solitário.

Quando eu era jovem
 Parecia que a vida era tão maravilhosa
 Um milagre, oh ela era bonita, mágica

E todos os pássaros nas árvores
 Bem, eles cantavam tão alegremente
 Oh cheios de alegria, oh brincalhões me observando
 Mas então eles me mandaram embora
 Para me ensinar como ser sensato
 Lógico, oh responsável, prático
 E eles me mostraram um mundo
 Onde eu podia ser tão confiável
 Oh clínico, oh intelectual, cínico
 Tem vezes, quando todo o mundo dorme
 As perguntas vão tão profundamente
 Para um homem tão simples
 Você não me diria, por favor, por favor, o que nós aprendemos?
 Eu sei que parece absurdo
 Mas por favor me diga quem sou eu
 Agora cuidado com o que diz
 Ou eles te chamarão de radical
 Um liberal, oh fanático, criminoso
 Oh você não vai assinar o seu nome?
 Nós gostaríamos de sentir que você é
 Aceitável, respeitável, oh apresentável, um vegetal
 (DAVIES; HODGSON, 1979 – em tradução livre da letra).

Esta música contrapõe-se totalmente às duas citadas anteriormente, primeiro, pela história do passado que transformou Donnie no homem solitário que é, e outra é que, a partir daqui, ele começa a traçar uma batalha intelectual e até financeira com outro personagem do bar para conseguir a atenção do barman.

William H. Macy que vive Donnie também esteve presente em *Boogie Nights*. Macy comenta que Anderson “saiu do útero” já como um grande diretor. “O cara pensa cinematicamente. Ele tem um conhecimento incansável da mecânica de tudo e seus roteiros são vibrantes e divertidos”²⁷, conta Macy²⁸.

O que aconteceu com Donnie também pode se repetir com Stanley Spector, um dos atuais participantes mirins de “*Whats do Kids Know?*” e que está próximo de bater o recorde do programa (PETERMAN, 2000). Stanley sabe de quase tudo, exceto como conseguir atenção e o amor de seu pai Rick Spector (Michael Bowen) que vive à custa do sucesso do filho²⁹.

²⁷ Tradução livre de: “The guy thinks cinematically. He has an indefatigable knowledge of the mechanics of it all and his sets are vibrant and fun”.

²⁸ *Production Notes*. Disponível em: <<http://cigsandredvines.blogspot.com/p/magnolia.html>> - acesso em 15 de novembro de 2023

²⁹ *A Magnolia Family Tree*. Disponível em: <<http://cigsandredvines.blogspot.com/p/magnolia.html>> - acesso em 15 de novembro de 2023.

Stanley é a representação de que as coisas continuam se repetindo. Apesar desses acontecimentos de pais se apossando das conquistas dos filhos, esses casos ainda continuam a ocorrer e ele é um exemplo disso. Entretanto, diferente de Donnie, Stanley tem algo além de conhecer fatos. Depois de momentos de *stress* num programa ao vivo, ele entende o que está acontecendo com ele, que está sendo explorado não só pelo pai que quer sua fama, mas pelo próprio programa do qual ele participa que busca por audiência a qualquer custo³⁰.

A música vai aparecer na história de Stanley em seus conhecimentos relacionados ao tema no programa “*Whats do Kids Know?*”. Em uma das questões, o apresentador faz uma pergunta musical e cita um trecho de uma ópera em inglês e as crianças devem responder qual seria e cantá-la em seu idioma original. Stanley acerta quase imediatamente que se trata da ópera *Carmen* (1875), de Georges Bizet, e canta um trecho em francês. Após cantar, ouvimos, de forma extradiegética, a canção ser executada e temos um corte para o policial Jimmy paquerando Cláudia, enquanto faz uma inspeção em sua casa. O trecho citado pelo apresentador da canção ilustra bem o que está acontecendo na casa de Cláudia:

O amor é um pássaro rebelde,
que ninguém pode domar...
e é totalmente inútil
chamá-lo,
se a ele convém recusar

(em tradução livre da letra).

Em outro momento, um trio de músicos apresenta trechos de músicas clássicas e os participantes devem acertar qual seria o compositor. Nesse momento, Stanley não consegue segurar a vontade de ir ao banheiro e acaba urinando em sua roupa. Esse será o estopim para que o personagem comece a se revoltar contra as imposições de seu pai e é também o ápice para o apresentador Jimmy, que começa a perder a concentração, se atrapalhar com as questões e, por fim, desmaiar ao vivo no programa³¹.

³⁰ Impressiona, também, ligar a televisão atualmente aos domingos e ainda ver alguns personagens parecidos com ele falando sobre seus conhecimentos na televisão.

³¹ O ator mirim que interpreta Stanley é tão inteligente quanto seu personagem, ganhando, inclusive, o prêmio Presidente dos Estados Unidos por Realização Acadêmica Extraordinária; chama seu personagem de “gênio de bom coração”, mas acredita que ele teria uma vida melhor se conseguisse

Um dos produtores do “*Whats do Kids Know?*” é Earl Partridge (Jason Robards)³², que atualmente está preso na cama, vítima de câncer, recebendo altas doses de morfina, o que deixa grande parte do tempo inconsciente. Uma das coisas que ele fala a respeito quando está consciente é sobre ter abandonado sua esposa doente com seu filho de 10 anos e que ele gostaria de encontrar antes da morte (PETERMAN, 2000).

Earl tem sentimentos de arrependimento bem parecidos com os de Jimmy. É interessante que até a doença dos dois é a mesma. Suas relações conturbadas com seus filhos e esposas também são parecidas. Talvez, a maior diferença seja que Earl já não é tão lúcido quanto o apresentador, fazendo com que suas falas e arrependimentos venham de um lugar mais profundo de sua mente e surjam com mais intensidade e sinceridade no que ele diz.

Jason Robards, intérprete de Earl, chama atenção para o fato de que não existem estrelas no filme. A participação de cada um dos personagens é igual para contar a história³³. Um dos momentos que ilustra bem essa igualdade entre os personagens que o ator menciona, está na cena – que será analisada mais adiante –, em que todos os personagens cantam juntos a música “*Wise Up*”. Esse é um dos momentos altos do filme, em que as emoções estão mais afloradas e quando os personagens vão tomar as decisões mais importantes até então. Decisões estas que podem mudar o curso de suas vidas. Durante a execução da canção, não temos tempos diferentes para qualquer um dos personagens. Todos têm basicamente o mesmo tempo de tela e até a movimentação da câmera é a mesma para todos, algo que seria diferente caso tivéssemos um personagem central ou um ator como grande astro da produção.

Linda Partridge (Julianne Moore) casou-se com o produtor Earl Partridge apenas por dinheiro; mas, agora que o marido está realmente doente, a culpa toma

mais liberdade que é limitada pelo pai (*Production Notes*. Disponível em: <<http://cigsandredvines.blogspot.com/p/magnolia.html>> - acesso em 15 de novembro de 2023).

³² Paul Thomas Anderson convidou o veterano Jason Robards, que havia se recuperado à época de uma doença quase fatal e que trouxe essa experiência para o papel. “Fiquei surpreso com o roteiro porque é tão honesto sobre a condição humana, sobre o distanciamento e as relações com os pais e até a morte”, conta o ator (*Production Notes*. Disponível em: <<http://cigsandredvines.blogspot.com/p/magnolia.html>> - acesso em 15 de novembro de 2023).

³³ *Production Notes*. Disponível em: <<http://cigsandredvines.blogspot.com/p/magnolia.html>> - acesso em 15 de novembro de 2023.

conta dela, a ponto de buscar o advogado da família para abrir mão da fortuna que receberá quando seu marido morrer (PETERMAN, 2000).

Também vinda de *Boogie Nights*, Julianne Moore interpreta a esposa arrependida que está disposta a abrir mão de tudo para conseguir o perdão. Porém, a culpa a transforma em uma pessoa histérica que vive à base de calmantes e remédios. O desafio, segundo Moore, era transformar essa histeria, e “grandes gestos” em algo real e palpável, dando humanidade para Linda,

Sabe, esta é uma mulher que por fora tem tudo, os grandes anéis de diamante e o casaco de pele, mas ela jogou fora tudo o que é espiritual. Agora, no momento final, ela percebe que vai ficar sozinha, que ela realmente não tem nada, e que ela fez algumas escolhas muito ruins. Ela é uma personagem de ópera de certa forma.

Assim como Claudia, desde o primeiro momento em que vemos Linda, percebemos o desespero nela. A diferença das duas é que, em Linda, conseguimos ver mais claramente qual é a origem da sua inquietação: o arrependimento por ter se casado com Earl apenas por dinheiro (o que de certa forma parece ser algo cármico para Karl, visto que ele abandonou sua primeira esposa doente com seu filho pequeno). O desespero dela, e de nós espectadores, se intensifica quando vemos que, onde quer que ela vá, não encontra uma resposta plausível para o que ela precisa, seja apelando para o advogado, ao tentar abrir mão de sua fortuna, ou para o atendente da farmácia que a repreende por causa dos medicamentos que ela está comprando. Vale reparar o grande casaco de pele que ela usa, visivelmente caro, e que se contrapõe totalmente à miséria emocional que ela está vivendo.

Linda tem como ajuda para lidar com Earl o enfermeiro Phil Parma, dedicado e que sempre conversa com seu paciente quando ele está lúcido. É justamente numa dessas conversas que Phil descobre que Earl tem um filho que não vê há anos e que rejeita o pai a ponto de mudar de nome. Phil toma, então, como missão encontrar o filho perdido de seu paciente e realizar seu último desejo (PETERMAN, 2000).

Philip Seymour Hoffman³⁴, que esteve em *Jogada de Risco* e *Boogie Nights*, foi escalado para o papel do enfermeiro. Como o próprio Hoffman explica, seu personagem é o único que não está lidando com o passado, tentando reparar

³⁴ Hoffman também trabalharia em futuros projetos de Paul Thomas Anderson, como *Embriagado de Amor* e *O Mestre*. Neste último, ganhou grande destaque como um dos protagonistas.

alguma coisa, mas é atraído para ajudar outros personagens a lidar com essas coisas³⁵.

Gostei que ele (Phil Parma) não é o que você acha que um enfermeiro deveria ser com as calças brancas e as camisas do hospital, que sente muito pouco quando recebe seu cheque e sai pela porta. Esse cara realmente se orgulha do fato de que todos os dias ele está lidando com circunstâncias de vida e morte. Eu apreciei que Paul estava pedindo algo completamente diferente para mim – e que o filme é algo completamente diferente .

Esse é o personagem mais leve do filme, o único que não tem uma questão mal resolvida. Sua missão é fazer com que seu paciente, Earl, tenha a melhor passagem possível. Além disso, também toma como para si o objetivo de localizar o filho perdido, o que vai criar uma ponte entre Earl, ele, Frank e Linda.

O filho perdido buscado por Phil é Frank Mackey ou Frank T. J. Mackey (Tom Cruise)³⁶, uma espécie de guru de como seduzir e conquistar mulheres e que vai ter de lidar com problemas sérios de sua família³⁷.

A coisa toda com o personagem de Cruise: ele está gritando “respeite o pau”, mas, no final, é sobre sua flacidez. É por isso que é um par engraçado

³⁵ *Production Notes*. Disponível em: <<http://cigsandredvines.blogspot.com/p/magnolia.html>> - acesso em 15 de novembro de 2023

³⁶ Para o papel de Frank T. J. Mackey, Anderson tinha escrito o roteiro já pensando especificamente em Tom Cruise. O ator havia abordado o diretor sobre fazerem algo juntos, depois de ficar impressionado com *Boogie Nights*. "Tom respondeu muito bem ao roteiro. Depois de várias reuniões com Paul, ele disse que faria isso. Achei realmente incrível que ele desse esse salto de fé, porque Frank Mackey é um papel muito arriscado", conta a produtora JoAnne Sellar (*Production Notes*. Disponível em: <<http://cigsandredvines.blogspot.com/p/magnolia.html>> - acesso em 15 de novembro de 2023). O que primeiro chama atenção em Frank, visto mais de duas décadas depois do lançamento de *Magnólia*, é o quanto se tornaria popular a cultura do *coach*, aquela pessoa supostamente conhecedora de algum assunto, muitas vezes relacionados a finanças, que vai ensinar exatamente como se tornar *expert* em alguma coisa, como ficar rico ou algo do tipo. No caso de Frank, ele ensina homens a como conquistar as mulheres, um fenômeno que tem aparecido atualmente de forma intensa e em *podcasts*, redes sociais e vídeos no *YouTube* com a cultura *red pill*, que faz referência justamente ao filme *Matrix*, lançado no mesmo ano de *Magnólia*, conforme dito anteriormente, e promete mostrar aos homens “a verdade do mundo” e como lidar com mulheres. Outra semelhança é com o papel de Brad Pitt, no filme *Clube da Luta*. Tanto Pitt quanto Cruise parecem criticar sua própria imagem e a própria indústria em que eles estão inseridos. *Clube da Luta* critica a cultura do consumismo e as práticas capitalistas que fazem as pessoas viverem quase que exclusivamente para comprar coisas. Pitt, como ator hollywoodiano, faz claramente parte desta indústria que trabalha, boa parte das vezes, para que as pessoas consumam mais. Já Tom Cruise é, assim como Pitt, a figura pública que as mulheres desejam e que os homens gostariam de ser. Colocá-lo para interpretar um intocável conselheiro sexual, mas que no fundo tem sérios problemas pessoais é uma aposta interessante, jogando com a ideia que o público teria do astro, contrapondo-se com o personagem que foge de outros interpretados pelo ator, como o destemido Maverick, de *Top Gun - Ases Indomáveis*.

³⁷ *A Magnolia Family Tree*. Disponível em: <<http://cigsandredvines.blogspot.com/p/magnolia.html>> - acesso em 15 de novembro de 2023

com *De Olhos Bem Fechados* [lançado no mesmo ano que *Magnólia*]. Em *De Olhos Bem Fechados*, ele não consegue transar. Em *Magnólia*, ele comprovadamente pode. Mas é um filme que leva o personagem de Tom Cruise ao lado da cama de seu pai (moribundo) para chorar e chorar se ele o amava ou não. Todo o desempenho de Cruise é um estudo de amassamento. Essa rígida, ereta, kubrickiana [introdução monolítica de Frank T.J. Mackey de Cruise] é algo que o filme destrói e reduz.

Temos o uso de música pré-existente interessante para a apresentação do personagem. Depois da cena de abertura, com uma versão de "One", de Harry Nilsson, cantada por Mann, e passar pela apresentação de alguns dos personagens principais, Anderson utiliza a música "*Assim Falou Zaratustra*" (1896), de Richard Strauss, e que inevitavelmente faz referência ao filme *2001: Uma Odisseia no Espaço* (*2001: A Space Odyssey*, EUA/Reino Unido, 1968), de Stanley Kubrick. Quando Frank T. J. Mackey surge no palco para fazer sua palestra para ensinar os homens como conseguir mulheres, a música é executada e a iluminação o transforma numa espécie de monólito³⁸.

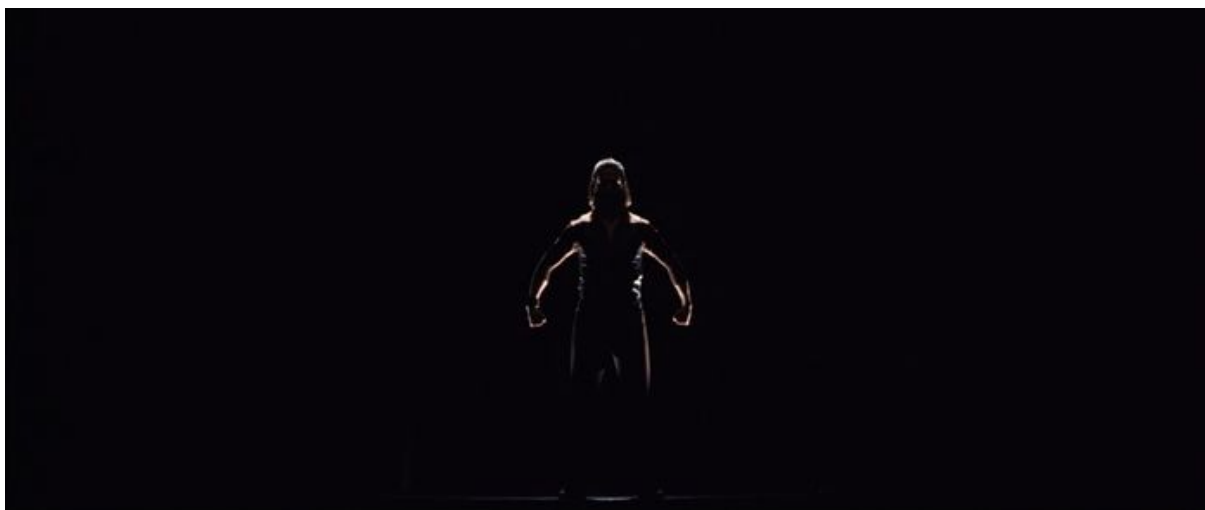
Depois de um trabalho de pesquisa de música clássica, Kubrick chegou à composição de Strauss, baseada na obra de Friedrich Nietzsche, *Assim falou Zaratustra* (1883). O diretor buscava por uma "música majestosa, grandiosa, que chegue ao final rapidamente" (BENSON, 2018, p. 372) e adorou o título, assim que teve conhecimento da canção. "*Assim falou Zaratustra*", de Strauss, é breve e com bastante impacto e por isso, segundo os critérios de Kubrick, se adequou perfeitamente ao filme. Além do que, o romance de Nietzsche antecipa o arco de *2001* ao discutir sobre a humanidade como um equilibrista entre o macaco e o super-homem (*Übermensch*) (BENSON, 2018).

Em *Magnólia*, a cena se inicia com a tela preta, som de uma plateia e a introdução de "*Assim falou Zaratustra*", também conhecida como "O tema do nascer do sol", sendo executada. Nas duas vezes do começo em que os instrumentos soam em uníssono, o personagem Frank T. J. Makey aparece mais, começando por uma

³⁸ Kubrick foi um dos primeiros a utilizar a chamada "música de toca-discos" (BENSON, 2018, p. 364), faixas de música clássica todas já gravadas. Diversas histórias contam porque ele chegou a essa ideia, incluindo ter contratado o compositor Frank Cordell para criar a trilha original para o filme, que era o padrão de produções hollywoodianas da época, e mesmo assim, se recusar a compartilhar material do filme e evitando se encontrar com ele. A grande referência era a seção vocal da "*Terceira Sinfonia*", de Gustav Mahler, com base no livro de Friedrich Nietzsche, *Assim falou Zaratustra*. Codell trabalhou por um ano, mas as condições do trabalho levaram-no a quase um esgotamento e ele desistiu de continuar. Depois foi contratado o compositor inglês Alex North, que só descobriu que Kubrick não havia usado nenhuma peça que ele havia composto e gravado (quase tendo um colapso nervoso no processo) na pré-estreia (BENSON, 2018).

silhueta, passando por uma luz de baixo, quando o vemos claramente enquanto levanta os braços e faz uma pose desafiante. A música prossegue até o final da introdução, quando se desenrola atrás dele um cartaz com uma ilustração tosca de “lobo mal” de língua de fora perseguindo uma indefesa gata, também com o nome de seu programa, “*Seduza e Destrua*”³⁹. A cena continua com o personagem indicando suas partes íntimas e gritando para a plateia masculina, que vai à loucura com o seu lema: “Respeitem o pau. E domem a boceta”⁴⁰. A cada movimento da música e, conseqüentemente de Frank, que quer reforçar sua virilidade, a cena fica mais risível e o personagem mais ridículo. O ápice é quando ele profere seu lema, extremamente machista, ao final e vemos que ele tem o acolhimento de uma platéia que o adora. A música que a princípio foi escolhida por Kubrick para tornar um momento épico, aqui ajuda a tornar ainda mais patético um personagem e seu discurso.

Figura 72 — Silhueta de Frank T. J. Makey, em *Magnólia*.

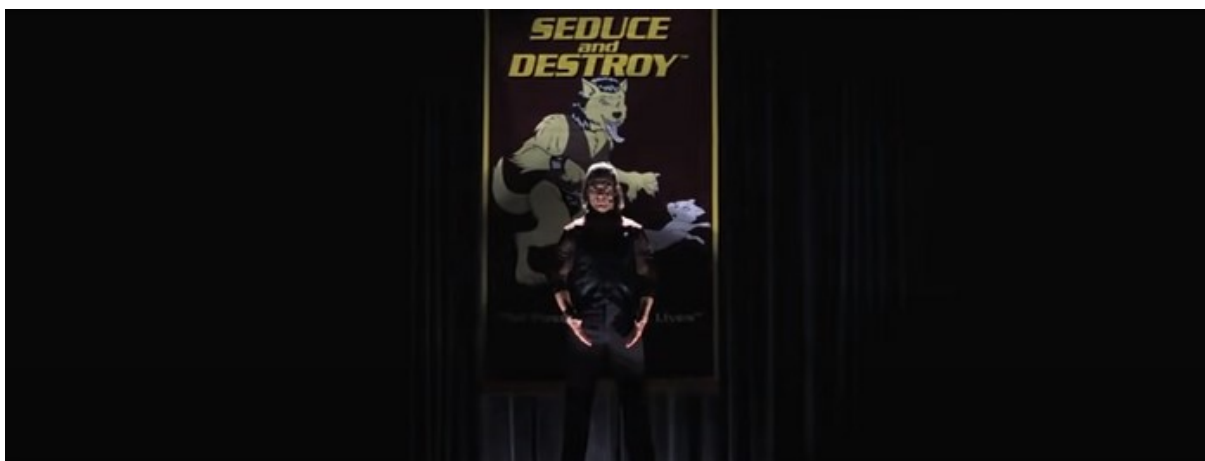


Fonte: *Magnólia* (1999).

³⁹ Do original: “Seduce and Destroy”.

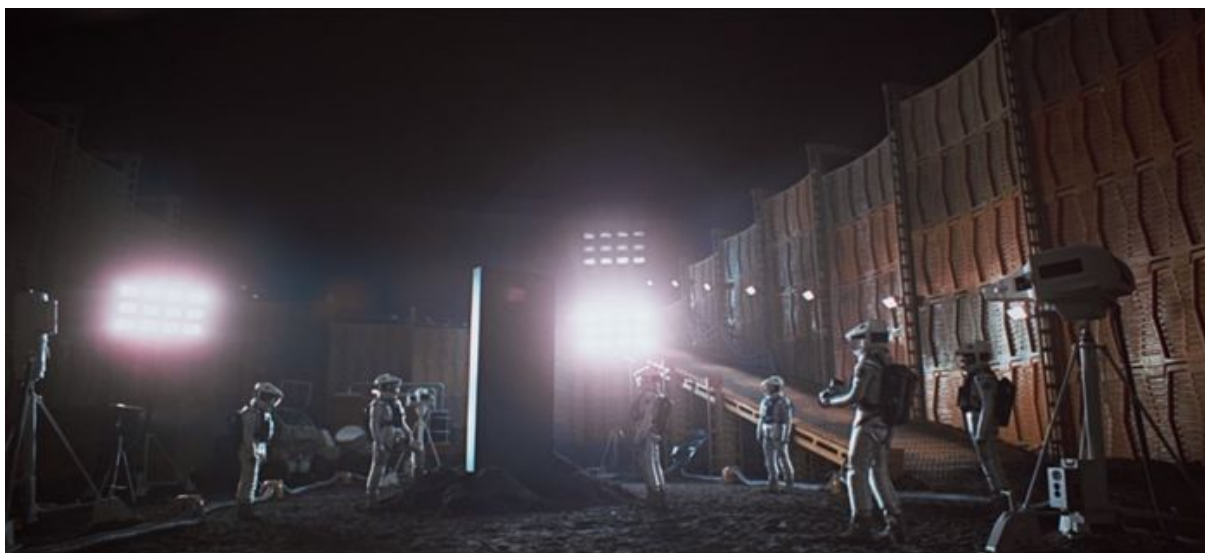
⁴⁰ Do original: “Respect the cock. And tame the cunt”.

Figura 73 — Frank T. J. Makey aparece totalmente, em *Magnólia*.



Fonte: *Magnólia* (1999).

Figura 74 — Uma das cenas em que o monólito aparece, em *2001: Uma Odisseia no Espaço*.



Fonte: *2001: Uma Odisseia no Espaço* (1968).

Ainda inspirado na emblemática ficção-científica de Kubrick, no aspecto visual, o pai de Frank, Earl, fica disposto em cena de forma muito parecida à versão idosa do personagem David (Keir Dullea) confrontando sua mortalidade, no clímax de *2001*, assim como o personagem de Anderson irá encarar durante *Magnólia* (NAYMAN, 2020).

Figura 75 — Earl em sua cama, em *Magnólia*.



Fonte: *Magnólia* (1999).

Figura 76 — Espaço em que a versão idosa do personagem David ficará, em *2001: Uma Odisseia no Espaço*.



Fonte: *2001: Uma Odisseia no Espaço* (1968).

4.4 A TELEVISÃO COMO PERSONAGEM

Quem aparece também como outro personagem é a televisão, por ser o meio de comunicação com bastante influência na década de 1990 e lugar de circulação dos videoclipes antes da difusão da internet, a televisão irá aparecer constantemente na vida dos personagens e, inclusive, unir de alguma forma os nove principais: Frank T. J. Mackey anuncia seu programa de conquista nos intervalos comerciais; Earl Partridge, que é casado com Linda e está sob os cuidados do

enfermeiro Phil Parma, é produtor do programa “*Whats do Kids Know?*”; Jimmy Gator, por sua vez, é apresentador do programa e pai de Claudia que vai despertar a atenção do policial Jim; Stanley é um dos participantes atuais do programa e Donnie Smith é um ex-participante do mesmo programa.

A televisão também aparece materialmente nas cenas de forma bastante marcante, como, por exemplo, o bar que Donnie frequenta e onde tenta conquistar o barman, que está cheio de telas, além de o próprio trabalhar em uma loja que vende eletrodomésticos. Quando vemos a rotina do policial Jimmy na cena inicial, assistir ao noticiário logo cedo faz parte dos seus hábitos. Isso marca o quanto o aparelho se faz presente na vida dos personagens. Provavelmente, se fosse filmado hoje, teríamos, em vez de televisores, *smartphones* com uma função parecida.

A TV também é usada como recurso imagético para desenvolvimento das histórias e dos personagens. Depois de receber o pedido de Earl para que encontre seu filho, Phil investiga primeiro nos canais de televisão em busca do comercial de Frank T. J. Mackey e entrar em contato. Somente depois de não encontrá-lo é que ele busca em anúncios de revista masculina.

Na cena de abertura, nós assistimos ao comercial de Frank na televisão. Esse será reproduzido ao mesmo tempo na rotina dos diferentes personagens que estão sendo apresentados. Durante a chuva de sapos, o reflexo na TV desligada mostra a Claudia o que está acontecendo lá fora. Na mesma cena, um sapo passa pela claraboia da casa e acerta a mão de Jimmy, no momento em que ele estava prestes a atirar em sua própria cabeça e, em vez disso, o tiro atinge uma televisão. Aparentemente, Jimmy foi salvo, porém, na cena final, em que vemos o redentor dia seguinte após o evento, e como terminou a história dos personagens, não vemos qual foi o fim do apresentador. O tiro na TV pode ser uma sugestão de que ele não sobreviveu àquela noite.

Figura 77 — Claudia repara algo de estranho no reflexo da televisão.



Fonte: *Magnolia* (1999).

Figura 78 — Televisão reflete os sapos caindo do céu, em *Magnolia*.



Fonte: *Magnolia* (1999).

Figura 79 — Jimmy tenta cometer suicídio, em *Magnolia*.



Fonte: *Magnolia* (1999).

Figura 80 — Suicídio dá errado e acaba atingindo a televisão.



Fonte: *Magnólia* (1999).

4.5 “ÊXODO 8:2” - HÁ SAPOS CAINDO DO CÉU

O tema do apocalipse estava em alta, nos anos próximos à virada do milênio, e obviamente isso também iria aparecer no cinema. Alienígenas invadindo a Terra surgiam, em *Independence Day* (EUA, 1996, de Roland Emmerich) e *Marte Ataca!* (*Mars Attacks!*, EUA, 1996, de Tim Burton); meteoros próximos a se chocarem com a Terra, em *Impacto Profundo* e *Armageddon*, ou de uma forma mais artística, como no drama *A Última Noite* (*Last Night*, Canadá/França, 1998, de Don McKeller) (NAYMAN, 2020). Com uma temática mais profética e bíblica, o longa *Fim dos Dias* (*End of Days*, EUA, 1999, de Peter Hyams) mostra Satanás na Terra, andando pelas ruas de Nova York.

Essa visão apocalíptica também aparece em uma das sequências mais importantes e mais lembradas de *Magnólia*: a da chuva de sapos, que acontece nos instantes finais do filme, marcando as resoluções das principais histórias. A inspiração não veio inicialmente dos textos bíblicos, mas sim do livro *The Book of the Damned* (1919) – *O Livro dos Malditos*, em tradução literal –, do escritor Charles Fort. No texto, o autor fala sobre fenômenos estranhos, como a existência de OVNI, a real existência de criaturas consideradas mitológicas e, claro, a queda de sapos do céu. Anderson estava lendo o livro enquanto escrevia o roteiro e, então, utilizou a chuva de sapos como um comentário social.

“Comecei a decifrar coisas sobre sapos e história, como essa noção que desde os romanos as pessoas têm sido capazes de julgar a saúde da sociedade pela saúde dos seus sapos”, disse Anderson. “Os sapos são um barômetro de quem somos como povo. Estamos nos poluindo, nos matando e os sapos estão nos dizendo isso, porque estão ficando todos doentes e deformados” (NAYMAN, 2020, p. 161).

Somente depois Anderson teve conhecimento de uma passagem bíblica a respeito da chuva de sapos. Ela está no Velho Testamento, quando Deus envia pragas ao Faraó por não libertar os israelitas da escravidão, mais especificamente em “Êxodo 8:2”: “Se você não quiser deixá-lo ir, mandarei sobre todo o seu território uma praga de rãs”. Com isso, o diretor incluiu diversas vezes durante o filme os números 8 e 2 como referência à passagem. Logo no início, nos relatos de estranhas coincidências, os números já surgem: primeiro, no pescoço de um dos três condenados por enforcamento (NAYMAN, 2020); depois, no número do avião que acidentalmente coloca o nadador no alto de uma árvore; por fim, na beira do prédio onde o garoto tenta suicídio; no primeiro letreiro que informa a previsão do tempo: “Parcialmente Nublado, 82% de possibilidade de chuva”⁴¹. No decorrer do filme, ele também vai surgir de diferentes formas e a citação vai aparecer de forma literal, logo no início do programa “*Whats do Kids Know?*”, em que uma pessoa da plateia levanta a placa que diz: “Êxodo 8:2”, que rapidamente é tirada de sua mão. Uma curiosidade é que quem retira a placa é o próprio Paul Thomas Anderson.

⁴¹ Do original: “Partly Cloudy, 82% Chance of Rain”. Como é raro chover em Los Angeles, se torna até uma espécie de piada local a possibilidade de que uma chuva aconteça; seria uma previsão de um apocalipse (NAYMAN, 2020).

Figura 81 — Um dos enforcados utiliza os números "8" e "2", em *Magnólia Magnólia*.



Fonte: *Magnólia* (1999).

Figura 82 — Números também aparecem no avião usado para apagar o incêndio, na abertura de *Magnólia*.



Fonte: *Magnólia* (1999).

Figura 83 — No canto inferior esquerdo, uma corda forma os números "8" e "2".



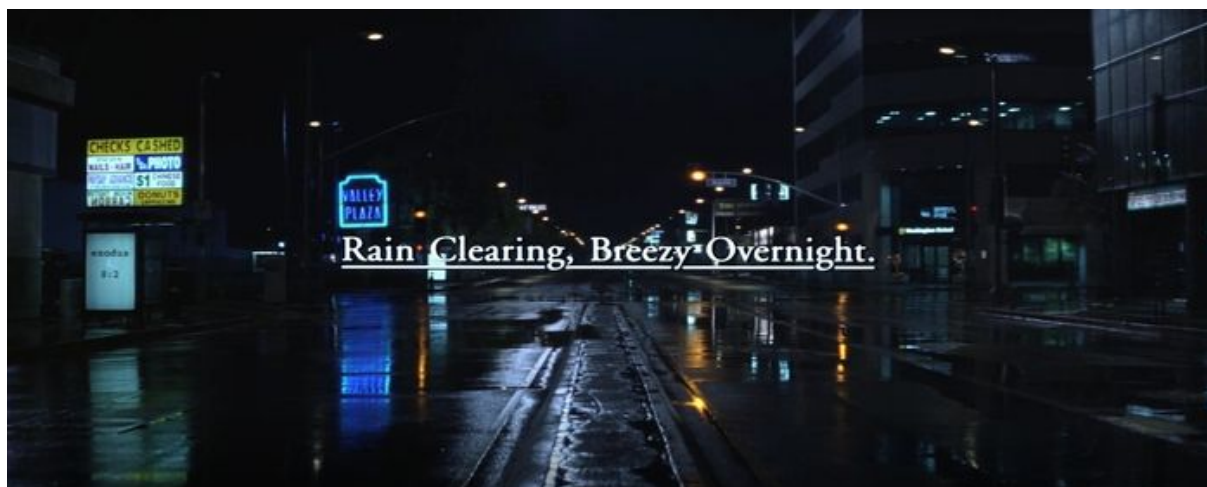
Fonte: *Magnólia* (1999).

Figura 84 — Um cartaz da plateia indica "Êxodo 8:2".



Fonte: *Magnólia* (1999).

Figura 85 — Um letreiro no canto esquerdo indica "Êxodo 8:2".



Fonte: *Magnólia* (1999).

Apesar de não ser exatamente uma canção como as indicadas até aqui, o *rap* cantado pelo garoto Dixon (Emmanuel Johnson), como dica para o policial Jimmy decifrar o caso do homem encontrado morto no guarda-roupa de sua mãe Marcie (Cleo King), logo no início do filme, tem um tom de profecia sobre o que culminaria nessa cena (NAYMAN, 2020).

Atitude!
 Quando se trata de rap, minha presença é marcante
 Com meu refrão e minha fluência, mas você não ouve
 Pense rápido, me pegue
 Pois vou jogar com força o que eu sei
 Para o seu amigo bundão pensar por si mesmo
 De fora da plataforma
 Cretinos, drogados, assassinos
 Negras vagabundas masturbando seu gatilho
 Vivendo para envelhecer com um chip em seu ombro
 Exceto você que acha que tem o controle
 Porque tem um coldre no quadril
 Cacete, ninguém vai confessar, então é melhor se calar
 A merda da boca.
 Tente escutar e aprenda...
 Cheque aquele ego
 Dê o fora, eu sou um profeta
 O professor,
 E vou te ensinar sobre o verme
 Que eventualmente se tornou, quebrando
 O pescoço de um antigo opressor
 Ele está fugindo do diabo, mas sua dívida é eterna.
 E se gosta de provocar dor
 Ele mesmo vai se machucar
 E quando o sol não aparece, o bom Deus faz chover.

(em tradução livre da letra).

Além das citações a termos bíblicos, como “profeta” e “diabo”, o *rap* ainda traz em sua frase final: “E quando o sol não aparece, o bom Deus faz chover”, uma profecia sobre as questões climáticas que vão aparecer durante o filme, culminando na chuva de sapos.

Durante a sequência de sapos propriamente dita, Anderson opta por não utilizar nenhum tipo de trilha musical, nem de música *pop*, como foi boa parte das cenas do filme, nem de música orquestrada. Esse “silêncio” intensifica os sons mais discretos que podem aparecer como os últimos suspiros de Earl ou o uso de cocaína de Claudia. Além disso, intensifica a forma com que os sapos atingem as casas e os objetos, assim como demonstra a quantidade deles. Apesar dessa retratação realista, a cena funciona da mesma forma que o trecho em que os personagens cantam “*Wise Up*”, fugindo do realismo que era empregado no filme até então (NAYMAN, 2020).

5 TRÊS CANÇÕES EM *MAGNÓLIA*

A música popular encoraja o seu público a possuí-la de uma forma única, de modo a que as canções façam parte da própria identidade de um indivíduo – coisa que, talvez, somente times de futebol ou esportes em geral conseguem construir. Uma música, um estilo, um artista ou um gênero podem indicar características dos indivíduos, como o uso do *rock'n roll* relacionado à cultura adolescente (GARWOOD, 2023).

Um exemplo bem atual é a artista musical que tem aparecido bastante na mídia com quebra de recordes, incluindo o lançamento nos cinemas de um filme com seus shows: a cantora estadunidense Taylor Swift. Uma pesquisa realizada pela empresa *Morning Consult* indicou que, nos Estados Unidos, a maioria dos seus fãs são mulheres, brancas com média de 26 anos de idade⁴², indício de que indivíduos que consomem as músicas da cantora ou produtos relacionados têm uma grande probabilidade de terem essas características ou serem julgados como tal.

É comum em produções cinematográficas que músicas, principalmente *pop*, sejam usadas até de forma caricata para caracterizar personagens. Um exemplo muito conhecido pelo público brasileiro é o filme *As Branquelas* (*White Chicks*, EUA, 2004, do diretor Keenen Ivory Wayans), em que uma dupla de policiais negros tem que se disfarçar como duas mulheres brancas para solucionar um caso. Na produção, são feitos diversos comentários sobre as diferenças entre a cultura dos negros e a dos brancos, algo bem mais forte no cenário estadunidense. E uma das piadas está no uso da música "A *Thousand Miles*", da cantora Vanessa Carlton, tida como "música de branco", bem próximo de como é visto o trabalho de Taylor Swift atualmente. A canção é usada diversas vezes no filme, mas principalmente como uma das favoritas do personagem Latrell Spencer (Terry Crews), um homem negro e que nada tem a ver com o público tradicional da canção. Tal relação inusitada é responsável por boa parte do humor do longa.

No caso de *Magnólia*, quem consome as canções de Aimee Mann é Claudia, personagem que tem a maior carga dramática do filme. Com isso, é ela a escolha ideal para ser fã da cantora, responsável pela principal referência para criação do

⁴² Mais da metade da população dos Estados Unidos se diz fã de Taylor Swift, aponta pesquisa. Disponível em: <<https://www.estadao.com.br/emails/gente/mais-da-metade-da-populacao-dos-estados-unidos-se-diz-fa-da-taylor-swift-aponta-pesquisa/>> - acesso em 31 de outubro de 2023.

longa. Por outro lado, Donnie, conforme dito anteriormente, vai ter como sua característica uma canção específica que é “*Dreams*”, da cantora Gabrielle, que sempre está tocando em seu carro.

Essa relação de posse é bem diferente do que acontece, por exemplo, com a música clássica, em que público e músicos têm uma troca mais passiva. O fã não é encorajado a participar efetivamente, apenas ouve e observa a execução de forma atenta, mas sem ter muita interação com os músicos (GARWOOD, 2023). No cinema, a música clássica é utilizada, geralmente, para construir a identidade de personagens mais cultos. Em *Magnólia*, quem tem conhecimentos a respeito de música mais erudita é Stanley, conforme citado anteriormente, justamente o personagem mais inteligente.

Outro elemento que constrói essa relação de posse, diferente dos concertos de música clássica, nos de música *pop*, o público é encorajado a cantar junto, bater palmas no ritmo da música e dançar, ações que podem variar de acordo com o gênero musical (GARWOOD, 2023). O público participa de formas bastante diferentes de um show de *rock*, que tem a tendência de ser mais agitado, com pessoas pulando e se esbarrando, do que de um show de forró, que tende a ser mais tranquilo, com pessoas dançando em duplas, por exemplo⁴³.

A música *pop*, para além da forma de se comportar nos shows, também aparece nos corpos através das roupas. Diferentes tipos de música carregam em si certos códigos (GARWOOD, 2023). Para usar um exemplo já citado, os roqueiros tendem a usar roupas pretas, *piercings*, tatuagens e acessórios com rebites, enquanto um fã de música sertaneja tem relação com o mundo do agro, usando botas, chapéus de cowboy e coletes.

Para citar uma produção de Paul Thomas Anderson, em *Boogie Nights*, metade do filme se passa durante a década de 1970, que foi o auge das discotecas. Com isso, o figurino dos personagens vai ter relação com o gênero da *disco music*, com calças boca de sino e saltos plataforma.

Além da parte física e corporal, a música *pop* também se relaciona com a construção psicológica, podendo ser usada para construir algo que os diálogos não conseguem transmitir. A música tem a capacidade de cultivar emoções no público de forma mais eficiente, revelando o que há dentro dos personagens. O fã se

⁴³ Características, inclusive, que se refletem na própria construção dos videoclipes, conforme explorado anteriormente.

identifica com a música de maneira emocional, primeiro, com as qualidades estritamente musicais, que podem gerar reações físicas; segundo, com as letras que criam uma relação com suas próprias identidades e, terceiro, com a estrela com quem a música *pop* é relacionada em cena (GARWOOD, 2023).

Quando os cineastas incluem a música *pop* nos seus mundos ficcionais, eles exercem a escolha ao decidir quais dos pressupostos culturais associados a ela em termos do seu consumo (bem como outros aspectos da sua ressonância cultural) devem ser tornados relevantes no contexto narrativo específico (GARWOOD, 2023, p. 39).

Neste capítulo, serão destacadas três cenas de *Magnólia* em que a música *pop* surge de forma veemente e tem forte influência na sua construção. E a união entre a canção e as imagens carrega em si características que as aproximam de um videoclipe. Cada cena é indicada de acordo com o letreiro que surge na tela, indicando a previsão do tempo e que simula como se fossem capítulos do filme. Em cima disso, iremos buscar interpretações possíveis entre o que é dito nas canções, o que é visto nas imagens e o que foi construído até então.

5.1 PARCIALMENTE NUBLADO, 82% DE CHANCE DE CHUVA – “ONE”, ESCRITA POR HARRY NILSSON (1968)

Magnólia inicia-se com o relato de três casos de coincidências: o primeiro, de um assalto que deu errado e acabou se tornando um assassinato em 1911, cujos nomes dos três criminoso formavam o do local onde o crime ocorreu; o segundo, de um piloto de avião e bombeiro voluntário que mata acidentalmente um mergulhador com quem teve uma discussão há duas noites em um cassino em 1983, fazendo com que o bombeiro acabe se suicidando de remorso; e, em 1958, um adolescente tenta suicídio ao pular de um prédio, e teria sido salvo por uma rede de proteção que estava a alguns andares abaixo, caso não fosse o tiro disparado acidentalmente pela sua própria mãe quando discutia com seu pai logo abaixo, que acabou atingindo sua barriga. Em entrevista, Paul Thomas Anderson conta que parte destas histórias é verdade e parte são lendas urbanas que se ouvem em bares, coisas que

acontecem o tempo todo, mas que, se estivesse em um filme, as pessoas não acreditariam⁴⁴.

Depois de contados esses três casos sobre coincidências, temos a cena de abertura em que conhecemos os personagens principais e suas características, a partir da versão de Aimee Mann para a canção "One".

"One" é uma canção escrita por Harry Nilsson e lançada originalmente no álbum "*Aerial Ballet*" (1968). A inspiração para o piano, no início da canção, veio do sinal de ocupado de uma ligação telefônica. Nessa primeira versão, temos poucos instrumentos compondo a canção e ressaltando ainda mais a melancolia da letra que inaugura a música com o trecho: "Um é o número mais solitário que você verá"⁴⁵ (MASLEY, 2016).

Um dos destaques do LP [*Aerial Ballet*], "One", inspirou gerações de cantores, de Three Dog Night a Al Kooper e Aimee Mann. Ainda assim, o original de Harry permanece definitivo - em parte graças ao teclado atmosférico, em parte as cordas esparsas do arranjador George Tipton, estilo "*Eleanor Rigby*", mas principalmente são aqueles vocais *pop* perfeitos.

Como um dos elementos para a análise de um videoclipe, temos um destaque para o gênero musical. Ele vai ser um dos pontos norteadores para a criação das imagens, conforme demonstrado nos exemplos no capítulo 2. Entretanto, nas canções de Aimee Mann, não temos uma classificação muito clara de em qual gênero sua música se encaixaria. Ela é uma mistura de *pop rock*, *rock* alternativo, música *country* e um *folk* mais intimista. De certa forma, isso dá mais liberdade para as escolhas de criação, ou uma margem maior de atuação do que em vídeos de gêneros, como o *rock* ou o *funk*, usados como exemplo no capítulo 2, que já tem características visuais mais bem definidas.

Como o trabalho da cantora foi a base para criação de *Magnólia*, a relação das imagens com as músicas é algo intrínseco. A carga que sua música traz já está diluída ao longo de todo o filme. "O resultado é um filme de fluidez musical, com *allegros* e pianos, como de uma sinfonia única" (PETERMAN, 2000, p. 27).

⁴⁴ Interview: Austin American Statesman. Disponível em: <<http://cigsandredvines.blogspot.com/2000/01/interview-austin-american-statesman.html>> -. Acesso em 15 de novembro de 2023.

⁴⁵ Do original: "One is the loneliest number that you'll ever do".

Na versão de Mann, "One" ganhou arranjos diferentes, com mais camadas, outros instrumentos e coro, diferente da versão de Nilsson que era mais simples, com voz e instrumentos mais contidos. A canção, que originalmente tem 2 minutos e 50 segundos, na versão de Mann no filme, tem seu tempo aumentado para cerca de 7 minutos para dar conta de apresentar todos os personagens.

As sequências de abertura, de uma maneira geral, possibilitam ao espectador começar a experimentar o filme, mas sem necessariamente exigir dele uma atenção total. A maior parte traz imagens abstratas acompanhadas de música e não tem uma narrativa linear. Temos uma combinação de apresentação e representação da trama que está prestes a começar em que som e imagem têm o mesmo valor. Temos, também, elementos que conectam o filme ao seu exterior, como a logomarca da produtora, os nomes dos realizadores e dos atores que não estarão mais presentes ao longo do filme (HOLZBACH, 2012).

No caso da abertura de *Magnólia*, em vez de figuras abstratas, temos os próprios personagens aparecendo. Esse é o primeiro contato que temos com suas histórias e características de cada um. Temos uma noção de ligação com todos os nove personagens principais começando o dia em que se passará todo o filme.

Depois das cenas de coincidências de fatos passados, há uma tela preta, ao som de um piano que simula o som de ocupado de uma chamada de telefone. Começam os créditos iniciais que são bem sucintos, mostrando apenas os nomes da produtora, do diretor e o título do filme, com o desabrochar da flor magnólia. Isso, junto às primeiras linhas da canção:

Um é o número mais solitário
Que você verá
Dois pode ser tão ruim quanto o um, é o número mais solitário depois do
número um
(NILSSON, 1968 – em tradução livre da letra).

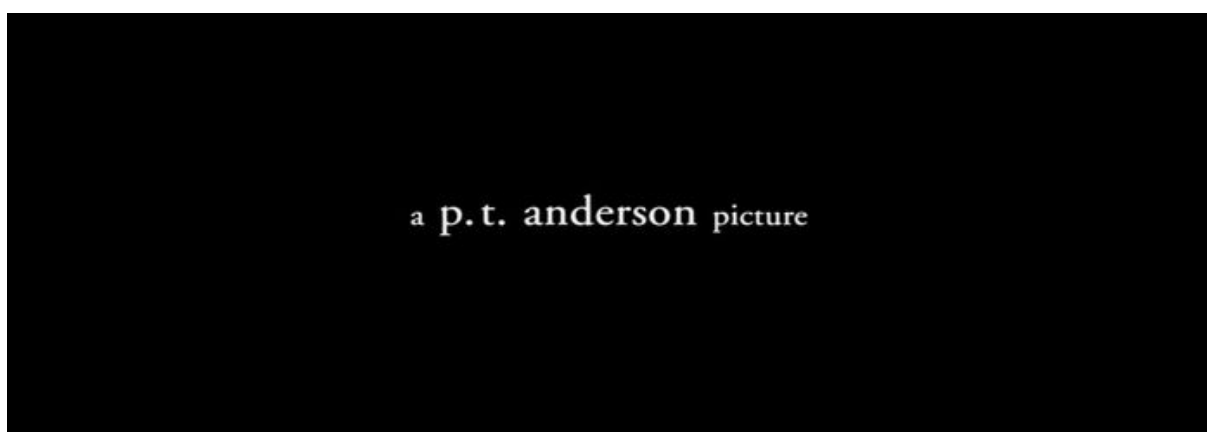
Esse trecho traz um prenúncio de quais serão os principais conflitos do filme. Diferente de outras produções, como, por exemplo, os filmes de super-heróis que estão em alta atualmente, em *Magnólia*, não temos um grande vilão a ser combatido ou algo que ameace a vida na Terra. Os conflitos estão restritos às vidas dos personagens, ao seu dia a dia, deles com eles mesmos ou com uma figura que ronda sua vida.

Podemos citar, como exemplo, em relação ao “um” e “dois” que serão citados várias vezes na música, os dois participantes do programa “*What 's Kids Know?*”. O ex-participante e agora adulto Donnie Smith e o atual participante Stanley Spector. Com relação ao solitário “Um”, indicado na música, Donnie que, se vendo sozinho na vida, busca uma forma de compartilhar todo o amor que está dentro dele, mesmo que isso signifique colocar aparelhos nos dentes que ele nem precisa para conquistar alguém. No final do filme, logo após a chuva de sapos, ele diz ao policial Jim que o salvou:

- “Sei que eu fiz uma besteira. Uma grande besteira. Pôr aparelho! Achei... Achei que ele ia me amar se eu usasse aparelho. Pra quê? É uma coisa que eu nem preciso. Não sei onde colocar as coisas, sabe? Realmente tenho amor pra dar. Eu só não sei onde colocá-lo”.

Já com relação ao “Dois”, temos o atual participante do programa, Stanley e seu pai Rick Spector. Rick força e usa seu filho como forma de conseguir dinheiro e alavancar sua própria carreira. A intensidade do conflito dos dois não se difere praticamente em nada, se comparada a dos personagens “sozinhos” do filme.

Figura 86 — Créditos de abertura indicando o nome do diretor, em *Magnólia*.



Fonte: *Magnólia* (1999).

Figura 87 — Flor que dá nome ao filme desabrocha revelando o título, em *Magnólia*.



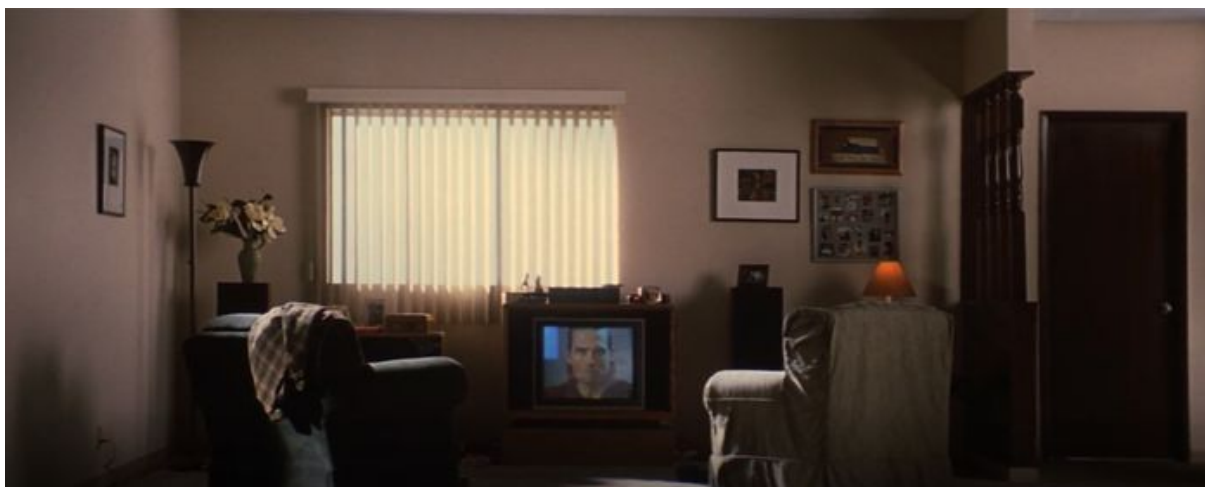
Fonte: *Magnólia* (1999).

Até aqui, tivemos basicamente apenas tela preta e créditos; a cena se inicia efetivamente com a visão de uma sala tradicional de uma casa de família e o anúncio de Frank T. J. Mackey e seu programa de sedução para homens na televisão.

Esse primeiro plano traz uma ideia de cotidiano: a visão de uma sala comum, com a presença da televisão com lugar de destaque, um personagem tão tradicional na vida de um norte-americano, principalmente na década de 1990. É interessante a utilização desse plano para iniciar o filme, pois, como dito anteriormente, a televisão também será um personagem importante da história de diferentes formas.

Com relação ao áudio, a canção de Aimee Mann chega a “competir” com o que está sendo dito na televisão. Inclusive, isso irá acontecer durante toda essa cena de abertura. Com isso, já é possível perceber aqui uma diferença com o videoclipe ou aberturas de filmes, como os da franquia *James Bond*, em que a música tema sobrepõe-se a qualquer som ambiente que possa existir.

Figura 88 — Uma sala estadunidense comum, na abertura de *Magnólia*.



Fonte: *Magnólia* (1999).

Em seguida, temos um movimento de câmera em direção à TV e o anúncio ocupa toda a tela, como se estivéssemos vendo o próprio anúncio, e não uma televisão na qual o anúncio é exibido. O comercial é construído como era comum ver durante a década de 1990. A presença de Tom Cruise como anunciante causa a primeira estranheza da diferença entre os personagens que ele costuma viver no cinema, como o personagem de *Top Gun - Ases Indomáveis* (1986), e o que ele está representando no filme. Sua voz e a música de Mann ainda continuam “competindo” durante todo o trecho do comercial.

Figura 89 — Comercial de Frank T. J. Mackey estilo anos 1990, em *Magnólia*.



Fonte: *Magnólia* (1999).

"Não" é a experiência mais triste que você conhecerá
 Sim, é a experiência mais triste que você conhecerá

Porque um é o número mais solitário
Que você verá
Um é o número mais solitário que você conhecerá
Simplesmente não é tão bom agora que você se foi
(NILSSON, 1968 – em tradução livre da letra).

Com relação ao trecho da música, o grande trauma na vida de Frank é que seu pai o abandonou quando criança. Ele teve que cuidar sozinho da sua mãe que estava doente, até ela morrer. A solidão expressa no trecho e a menção da partida de alguém fazem par com esse trauma vivido pelo personagem ainda criança.

Em seguida, temos um corte que mostra Claudia em um balcão de um bar. O som diegético de uma televisão ao fundo faz uma ligação com o trecho anterior e nos indica que o comercial também está sendo exibido no local onde ela se encontra. Um homem se aproxima dela e a cumprimenta. Corte para os dois chegando a casa e usando drogas. O som da TV continua, mostrando que o anúncio ainda persiste. Corte para os dois tendo relações na cama, os sons do gemido de Claudia continuam, enquanto agora somos espectadores de uma matéria sobre o apresentador de um famoso programa de TV, Jimmy Gator.

Entre o primeiro plano de Claudia no bar, até ela e o desconhecido fazerem sexo na cama, já nos é apresentado que a personagem não está bem. Muito se deve às expressões da atriz que se mantém distante e triste em todos os momentos. Até mesmo quando caminha ao chegar a casa é possível perceber certo desânimo.

No áudio, a música ainda “compete” com os demais sons ambientes. Mas existe um trabalho de destacar alguns momentos importantes para o desenvolvimento na cena, como no primeiro plano em que vemos Claudia no bar estalando o queixo, assim como ela vai fazer quando conhece o policial Jim. Como é uma característica importante da personagem, o som se sobressai um pouco em relação à música, assim como a rápida conversa que ela tem com o desconhecido e o som de seu gemido quando os dois estão na cama.

Figura 90 — Claudia estala o queixo, em *Magnólia*.



Fonte: *Magnólia* (1999).

Figura 91 — Um desconhecido se aproxima de Claudia, em *Magnólia*.



Fonte: *Magnólia* (1999).

Figura 92 — Claudia chega com o estranho a sua casa.



Fonte: *Magnolia* (1999).

Figura 93 — Claudia e o estranho usam drogas.



Fonte: *Magnolia* (1999).

Figura 94 — Claudia e o estranho fazem sexo, em *Magnolia*.



Fonte: *Magnolia* (1999).

Agora estou gastando meu tempo só fazendo rimas de ontem
Porque um é o número mais solitário que você conhecerá
(NILSSON, 1968 – em tradução livre da letra).

No trecho da música que fala: “Agora estou gastando meu tempo só fazendo rimas de ontem”, aparentemente, Claudia sofre de uma depressão muito forte, faz uso constante de drogas e, como mostra esse trecho inicial, faz sexo com estranhos para consegui-las. Uma das características da depressão é a incapacidade de superar o passado, ficar remoendo o que aconteceu anteriormente. As “rimas de ontem” podem indicar essa doença que assola a vida da personagem e que vamos descobrir, mais à frente, ter origem no abuso que ela sofreu do próprio pai.

Enquanto Claudia está na cama com o desconhecido, o comercial que está sendo exibido na televisão termina. Em seguida, um programa começa falando a respeito da vida do apresentador Jimmy Gator. Claudia estava olhando diretamente para uma televisão que estava ligada em seu quarto e, com o movimento de câmera, vemos o que está sendo exibido em um reflexo do espelho que está do lado oposto. Assim como o comercial de Frank no começo do filme, passamos a assistir ao programa. Nesse momento, os sons dos gemidos de Claudia, a música de Aimee Mann e o som da apresentação se misturam. A persistência do gemido da personagem causa a impressão de alguma ligação, digamos, estranha dela com o apresentador.

“Passamos” pelo programa e chegamos a uma espécie de escritório onde Jimmy faz sexo com uma mulher. No momento em que o apresentador fala que Jimmy é um homem de família, casado e com um neto a caminho, os gemidos de Claudia se tornam o da mulher que está com ele. O rápido plano em que os dois têm relação em um lugar improvável para tal passa a ideia de traição que é rapidamente confirmada pelo quadro de família que está em cima da estante da sala. Nele, vemos Jimmy, uma mulher diferente da que está na sala – que, provavelmente, é sua esposa –, um homem que pode ser seu filho, apesar de não termos menção dele durante o filme, e Claudia. Nesse momento, temos a impressão de que ela é sua filha, o que será confirmado mais tarde.

Depois do quadro, há um corte para Jimmy andando por um corredor de um hospital, que identificamos devido à presença de pessoas de jaleco branco, com a mulher que está no porta-retrato. O som do programa ainda persiste, mesmo sem ter alguma televisão aparente nesse novo ambiente. Esse som continua para nos contar que ele é um apresentador tradicional de televisão e que o programa que apresenta, “*Whats Kids Know?*”, está prestes a bater recordes. O dia em que se passará a história contada no filme será importante para sua carreira na televisão.

- “Por 30 anos os americanos responderam a perguntas com Jimmy Gator. Uma lenda americana, um verdadeiro ícone da TV. Jimmy comemora esta semana a hora de transmissão número 12000. Ele é um homem casado há mais de 40 anos... e que tem dois filhos e um netinho a caminho. Assistimos todo dia para ver a interação humana... entre Jimmy e algumas crianças especiais... E esperamos que o programa fique no ar por mais 30 anos!”.

Durante todo esse trecho, a música diz:

Um é o número mais solitário que você conhecerá
Um é o número mais solitário
Um é o número mais solitário
Que você conhecerá
Um é o número mais solitário
Muito, muito pior que dois

(NILSSON, 1968 – em tradução livre da letra).

A música reflete que, apesar dos conflitos envolvendo uma relação, estar em uma é melhor do que estar sozinho. Durante o filme, vamos descobrir que Jimmy está doente e tem pouco tempo de vida. Diante disso, sua esposa, Rose Gator, apesar de suspeitar das traições que ele cometeu e não ter certeza da razão dos conflitos dele com a filha, ainda o apóia, estando a seu lado durante sua doença. O último plano do trecho que apresenta Jimmy reforça bem essa ideia.

Figura 95 — Jimmy Gator sendo entrevistado em um programa de televisão, em *Magnólia*.



Fonte: *Magnólia* (1999).

Figura 96 — Jimmy Gator faz sexo em seu escritório com uma mulher, em *Magnólia*.



Fonte: *Magnólia* (1999).

Figura 97 — O porta retrato dá indícios de que a mulher na sala com Jimmy não é sua esposa.



Fonte: *Magnólia* (1999).

Figura 98 — Jimmy e sua esposa caminham pelo hospital, em *Magnólia*.



Fonte: *Magnólia* (1999).

Figura 99 — Jimmy Gator e sua esposa, em *Magnólia*.



Fonte: *Magnólia* (1999).

Corte para a primeira TV em que vimos o anúncio de Frank e assistimos ao personagem Stanley responder às perguntas do programa de Jimmy Gator de forma veloz. Diferente do que aconteceu com o comercial de Frank, a câmera se movimenta em direção à televisão, mas não temos uma visão como se assistimos a ela. Tanto na apresentação de Frank quanto na de Jimmy Gator, o que estava sendo exibido na televisão fazia parte do que precisávamos saber sobre os personagens em questão: um *coach* de relacionamentos sexuais e um apresentador de um tradicional programa de televisão. No caso de Stanley, a construção do conflito será de forma diferente.

Corte para Stanley e seu pai em casa saindo apressados. Na sala, há uma televisão que exibe o comercial de Frank e o som dela persiste, enquanto os dois se apressam para sair de casa. Não fica muito claro se, ao voltarmos para a sala do início da cena, temos uma volta no tempo, indicando que enquanto o comercial de Frank era exibido, Claudia estava no bar, e Stanley e seu pai saíam de casa ou se estamos em um momento diferente e o objetivo seria o de reforçar a repetição do comercial de Frank na televisão. A segunda opção parece ser mais viável, se pensarmos que, mais à frente, o enfermeiro Phil, para tentar encontrar o telefone do filho de Earl, irá procurar primeiro na televisão a propaganda de Frank, para, em seguida, ir até revistas masculinas. Parece a ideia de ser um comercial que está constantemente sendo exibido. Mas as duas ideias parecem ser válidas: a primeira reforçaria a simultaneidade dos fatos que será uma característica do entrelaçar das histórias durante o filme, e a segunda, a constante repetição do comercial de Frank na TV.

Enquanto saem de casa, Stanley carrega diversas mochilas para a escola, o que causa estranheza ao pai que o apressa, dizendo ter uma audição no dia. Pela casa, é possível ver diversos livros espalhados, instrumentos musicais e vários outros artefatos, provavelmente um indício dos estudos do garoto. Em meio aos quadros na parede, ainda é possível observar fotos do rosto do pai, típicas das que vemos quando atores vão tentar papéis em filmes. Esses elementos, apesar de serem mostrados de forma rápida, já dão uma noção das peculiaridades da vida dos dois.

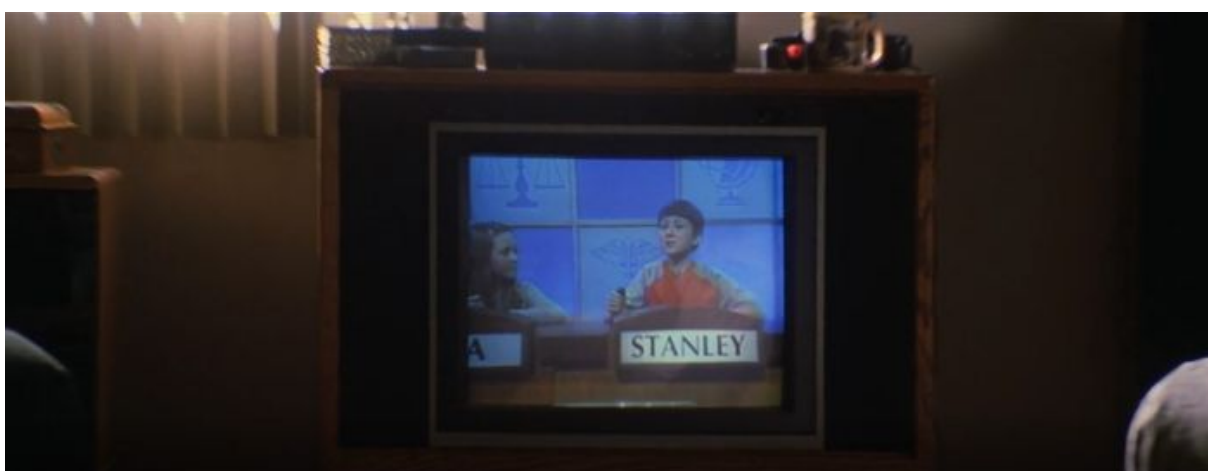
Novos cortes rápidos indicam os dois entrando no carro com as quatro mochilas que o garoto carrega e sendo deixado na escola em seguida. Ainda temos a persistência da presença quase que de mesma altura entre a música de Aimee Mann e os sons do ambiente.

Figura 100 — Voltamos à mesma sala do início de *Magnólia*.



Fonte: *Magnólia* (1999).

Figura 101 — Stanley é apresentado respondendo às perguntas do programa de forma veloz.



Fonte: *Magnólia* (1999).

Figura 102 — Stanley e seu pai saem apressados de casa, em *Magnólia*.



Fonte: *Magnólia* (1999).

Figura 103 — Stanley coloca as várias mochilas que carrega para o carro.



Fonte: *Magnólia* (1999).

Figura 104 — Stanley descarrega as várias mochilas na porta da escola.



Fonte: O autor (2023).

Um é o número dividido pelo dois
 Simplesmente não é tão bom agora que você se foi
 Agora estou gastando meu tempo só fazendo rimas de ontem
 Porque um é o número mais solitário que você conhecerá
 Um é o número mais solitário que você conhecerá
 (NILSSON, 1968 – em tradução livre da letra).

Aqui o que é dito na música começa a se repetir; conforme dito anteriormente, para dar conta de toda a cena de abertura, foi preciso aumentar o tempo da canção. Visto isso, temos trechos que já foram utilizados em personagens anteriores

retornando às cenas. Pensando na relação entre Stanley e seu pai, no trecho “Simplesmente não é tão bom agora que você se foi”, seria uma referência à mãe de Stanley? Em nenhum momento temos alguma menção a ela. Seria aqui um indício de que o garoto sinta falta de sua mãe, mas seria mera especulação. “Agora estou gastando meu tempo só fazendo rimas de ontem”, diferente da relação deste trecho com a depressão de Cláudia, a história de Stanley parece ser uma repetição do que ocorreu com Donnie e que vamos descobrir mais adiante. Os pais do ex-participante ficaram com todo o dinheiro que o personagem ganhou quando era criança. Essa exploração do sucesso de Stanley parece “rimar” com o que ocorreu com Donnie no passado.

Corte para uma sala bem parecida com a do início da cena, mas agora num formato mais antigo. Vemos o mesmo programa de perguntas e respostas para crianças, mas em um formato diferente. Aqui temos a confirmação de que a televisão é um personagem que já ocupa a vida da sociedade há muito tempo; não só a televisão, mas o programa “*What 's Kids Know?*”. Mais uma vez, a câmera se aproxima da televisão, mas não temos uma visão como se estivéssemos vendo a TV, mas sim a gravação da imagem do aparelho. Uma legenda mostra que esse é um dos participantes do programa em 1968, Donnie Smith. Corte para Donnie mais velho deitado numa cadeira de dentista e a legenda nos indica que estamos nos dias atuais. Corte para Donnie perdendo o controle do carro e acertando a vitrine do seu trabalho. Aqui é a primeira vez que vamos ouvir a música “*Dreams*” ser executada dentro do seu carro.

A junção do passado de sucesso de Jimmy com o comentário maldoso da assistente do dentista – “Aposto que hoje não responde a mais nenhuma!” – e ele atingindo a vitrine de uma loja causa certa estranheza inicial com o personagem. Já começamos a construir a ideia de alguém desajeitado e desastrado logo de início. Também temos a noção, pela pessoa que diz: “O ‘*quiz kid*’ Donnie Smith!”, quando ocorreu o acidente, de que, mesmo anos depois de ter participado do programa, ele ainda é uma figura conhecida.

Um é o número mais solitário
Um é o número mais solitário
Um é o número mais solitário
Que você conhecerá
Um é o número mais solitário
Muito, muito pior que dois

Um é o número dividido pelo dois
Um...
Simplesmente não é tão bom agora que você se foi
(NILSSON, 1968 – em tradução livre da letra).

O trecho da canção que acompanha as imagens com constantes repetições de “Um é o número mais solitário” reforça a ideia da solidão que o personagem irá demonstrar durante o filme. Talvez, ele seja o mais solitário de todos.

Figura 105 — Sala em um formato bem parecido com a do começo do filme, mas agora com móveis mais antigos.



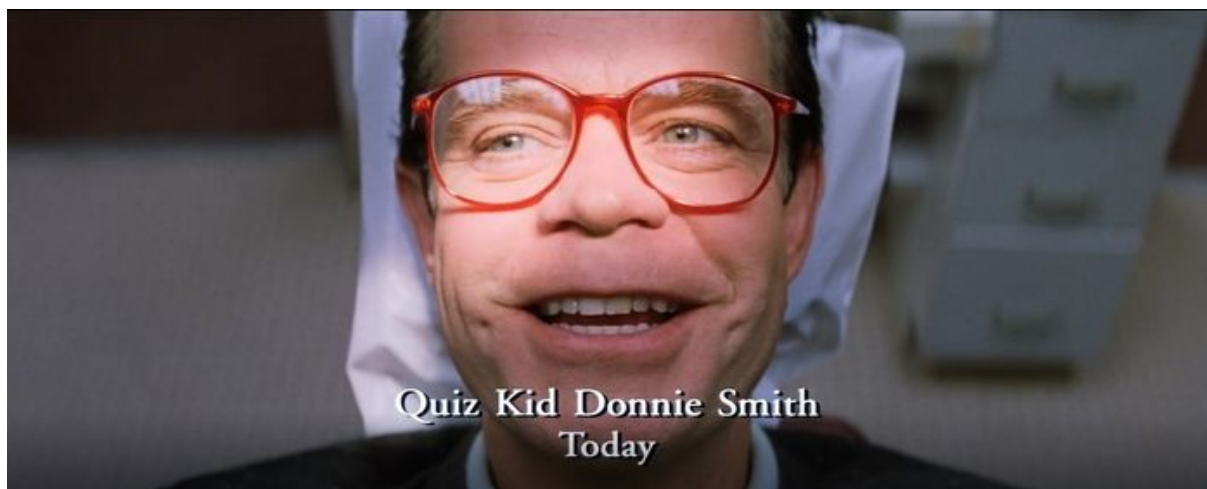
Fonte: *Magnólia* (1999).

Figura 106 — Donnie quando era um jovem participante de “*What’s kids know?*”.



Fonte: *Magnólia* (1999).

Figura 107 — Donnie versão adulta.



Fonte: *Magnolia* (1999).

Figura 108 — Donnie atinge a vitrine de seu trabalho.



Fonte: *Magnolia* (1999).

Novo corte para Phil Parma chegando à casa de Earl, seu paciente terminal. A câmera se aproxima de Earl e “entra” em seu corpo. Projeções de microscópio e animações mostram exames, dando indício de que o personagem tem algum problema de saúde. Voltamos para Earl que diz que vai fazer um pedido ao enfermeiro.

Agora estou gastando meu tempo só fazendo rimas de ontem
Porque um é o número mais solitário que você conhecerá

(NILSSON, 1968 – em tradução livre da letra).

Mais uma vez, temos a presença do trecho “Agora estou gastando meu tempo só fazendo rimas de ontem” parecendo indicar o fato de Earl ficar lembrando seus pecados do passado que, inclusive, ele sussurra nesse trecho dizendo: “Isso é uma bobagem! São tantos os arrependimentos. Simplesmente passamos pela vida”. Ele completa dizendo a Phil que irá precisar de sua ajuda. A ajuda a que ele se refere é tentar encontrar o seu filho com quem não fala há muito tempo. Então, o trecho da música usado aqui remete a certo tipo de solidão que Earl sente e acaba repassando todos os seus erros do passado em sua cabeça e que o levaram ao estado no qual se encontra hoje.

Figura 109 — Phil Parma chega à casa de Earl.



Fonte: *Magnolia* (1999).

Figura 110 — Phil Parma com Earl.



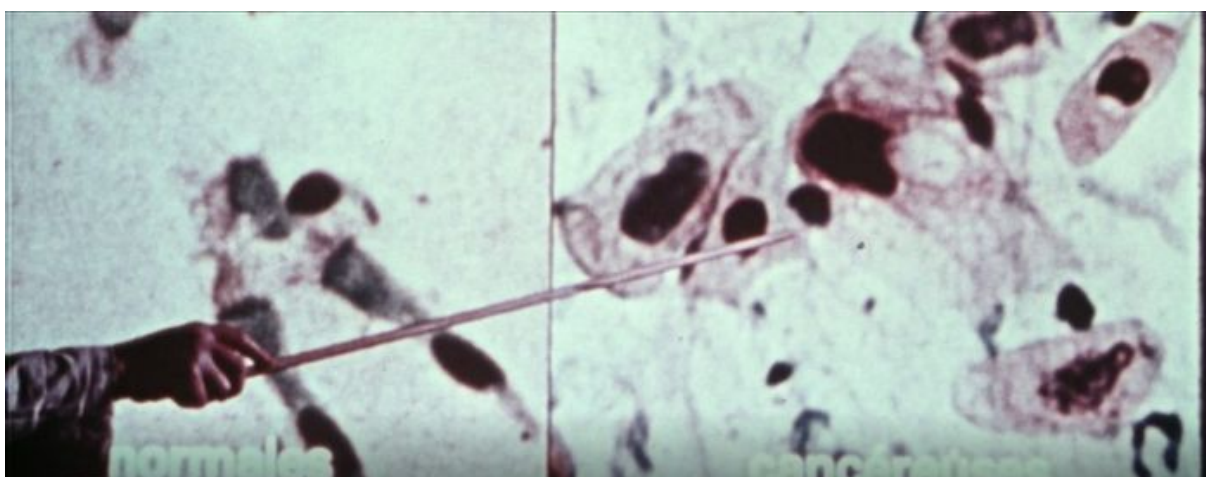
Fonte: *Magnolia* (1999).

Figura 111 — Earl diz que vai pedir um favor a Phil Parma.



Fonte: *Magnólia* (1999).

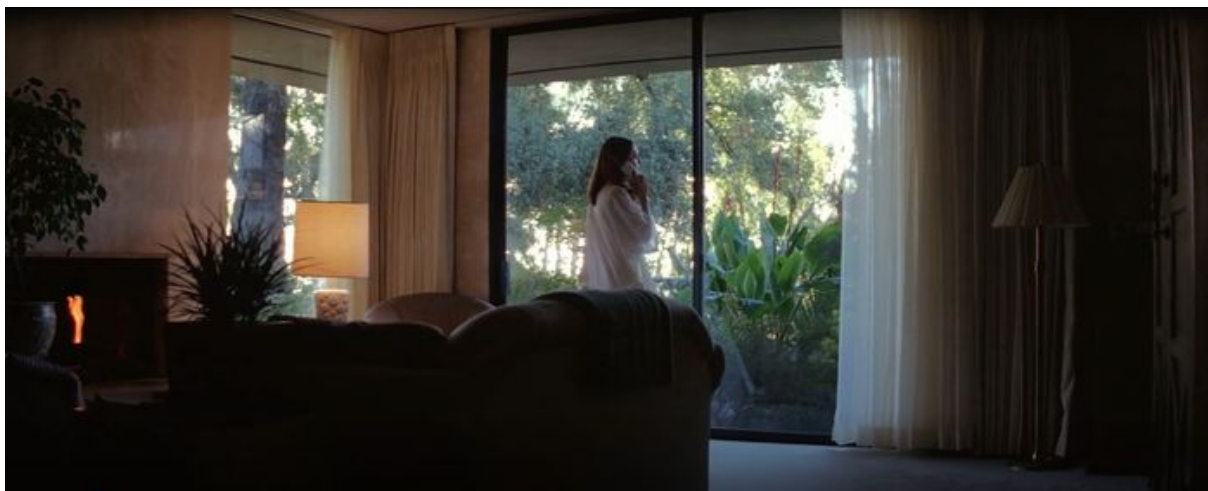
Figura 112 — Exames indicam doença em Earl.



Fonte: *Magnólia* (1999).

Em outro cômodo da casa, Linda, esposa de Earl, fala de forma ansiosa ao telefone com o médico, pedindo ajuda para salvar o marido. Enquanto ela passa pelos cômodos, a câmera a acompanha e vemos se tratar de uma casa de pessoas ricas, com itens elegantes e um *closet* cheio de roupas de aparência cara. Essa riqueza estará presente no casaco de peles que ela usará em todo o filme e que irá contrastar fortemente com o estado mental que ela irá demonstrar. Linda se despede do marido, vai até o carro e lá dentro demonstra ainda mais raiva.

Figura 113 — Linda fala ao telefone em sua casa luxuosa.



Fonte: *Magnólia* (1999).

Figura 114 — Linda anda pela casa.



Fonte: *Magnólia* (1999).

Figura 115 — A câmera mostra o *closet* cheio de roupas finas de Linda.



Fonte: *Magnólia* (1999).

Figura 116 — Linda chega a outro cômodo da casa.



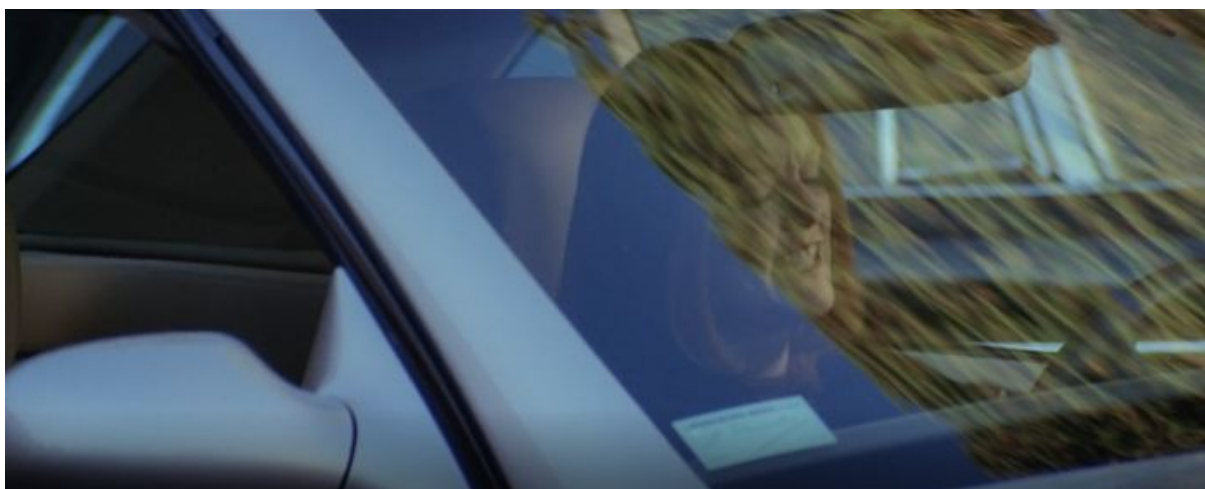
Fonte: *Magnolia* (1999).

Figura 117 — Linda se despede de Earl.



Fonte: *Magnolia* (1999).

Figura 118 — Linda expressa raiva ao entrar em seu carro.



Fonte: *Magnolia* (1999).

Um é o número mais solitário
 Um é o número mais solitário
 Um é o número mais solitário
 Que você conhecerá
 Um é o número mais solitário muito, muito pior que dois
 Um é o número dividido pelo dois
 (NILSSON, 1968 – em tradução livre da letra).

Linda casou-se apenas por interesse financeiro. Agora que Earl está morrendo, ela se apaixonou por ele de verdade e isso a deixa angustiada. Os trechos que falam a respeito de “um” e “dois” apontam para o que ela acreditava ser melhor para sua vida quando estivesse com o par, mesmo que fosse apenas benefício financeiro. Mas ela se vê sozinha e estar junto anteriormente parece complicar mais sua vida agora que ela estará sem seu companheiro.

Corte para o policial Jim que assiste à TV, lê o jornal, toma café da manhã, se exercita, entre outras coisas. Ouvimos o som de uma gravação sua no que parece ser uma espécie de correio de voz para encontrar um par romântico. Ele descreve sua aparência, profissão e o que procura encontrar. Em seguida, o vemos ser instruído numa sala cheia de outros policiais e ir em direção a sua viatura. Lá dentro, ele fala sobre o que o inspira em sua profissão. Parece que ele está acompanhado, mas, ao fim, vemos que não está.

É interessante observar que, nesse trecho, os planos tendem a reforçar a solidão do personagem, mostrando, por exemplo, que ele está em casa a uma mesa

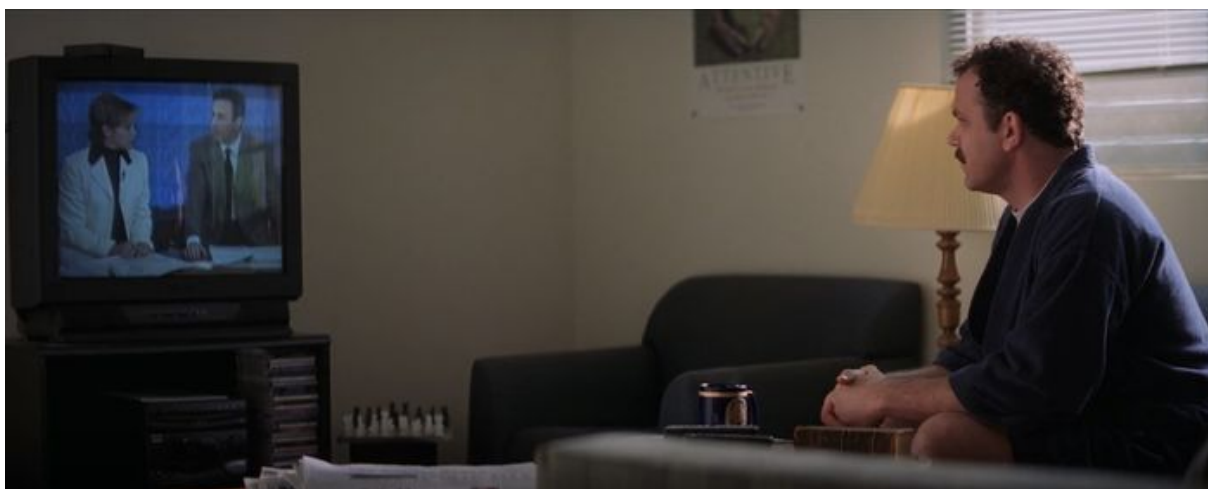
com várias cadeiras vazias; em outro, uma poltrona vazia ao fundo e, por fim, numa viatura sozinho.

Figura 119 — Cadeiras vazias compõem o plano reforçando a solidão de Jim.



Fonte: *Magnolia* (1999).

Figura 120 — Outro plano reforçando a solidão tendo uma poltrona vazia ao fundo.



Fonte: *Magnolia* (1999).

Figura 121 — A cama de casal vazia e o crucifixo vão ser elementos característicos do personagem.



Fonte: *Magnólia* (1999).

Figura 122 — Jim sozinho mesmo que cercado de colegas de trabalho.



Fonte: *Magnólia* (1999).

Figura 123 — Aqui descobrimos que Jim passou a cena quase toda falando sozinho.



Fonte: *Magnólia* (1999).

"Não" é a experiência mais triste que você conhecerá
 Sim, é a experiência mais triste que você conhecerá
 Porque um é o número mais solitário que você verá
 Um é o número mais solitário que você conhecerá
 Simplesmente não é tão bom agora que você se foi
 Agora estou gastando meu tempo só fazendo rimas de ontem
 Porque um é o número mais solitário que você conhecerá
 Um é o número mais solitário que você conhecerá
 Um é o número mais solitário
 Um é o número mais solitário
 Um é o número mais solitário
 Que você conhecerá
 Um é o número mais solitário muito, muito pior que dois
 Um é o número dividido pelo dois
 Um...
 (NILSSON, 1968 – em tradução livre da letra).

A repetição de “Simplesmente não é tão bom agora que você se foi”, faz referência ao fato de o policial ser um homem divorciado e que agora ele busca encontrar uma nova parceira, como pode ser visto no áudio que ele envia para o serviço de namoro. Mais tarde, essa busca irá se explicitar quando ele se encontra com Claudia em seu apartamento.

É interessante perceber que o monólogo que o policial irá recitar também aparecerá de forma parecida na cena final do filme. Aqui, ele conclui a cena de abertura; no final, ele abre a cena da canção "Save Me" – que será analisada mais adiante.

- "Vou dizer uma coisa. Esse não é um trabalho fácil. Um agente entra em contato comigo pelo rádio. É uma má notícia. É bem desagradável. Mas esse é meu trabalho, e eu o adoro. Porque eu quero fazer bem feito. Nessa vida, nesse mundo, eu quero me sair bem. E quero ajudar as pessoas. Recebo em um dia vinte chamadas desagradáveis. Mas se uma vez eu posso ajudar alguém, se salvo alguém... se dou um jeito numa situação ruim... então, sou um tira feliz. E já que temos que viver esta vida, devemos tentar fazer o bem. Fazer o bem. E se pudermos fazer isso...e não fazer mal a ninguém... bem... então..."

Temos, então, um corte para uma tela preta e, em seguida, um letreiro que indica "Parcialmente nublado, 82% de chance de chuva"⁴⁶, com a imagem do céu ao fundo. Esse letreiro com as informações do tempo irá aparecer diversas vezes durante o filme.

Essa sequência, então, apresenta os principais personagens e nos dá o vislumbre de quais serão seus principais conflitos, ainda ressalta a simultaneidade dos acontecimentos utilizando sons, como o áudio do comercial de Frank que persiste entre as cenas. A canção dá mais dinamismo à cena e sua junção com a montagem a deixa mais ágil ainda.

5.2 GAROA. 99% DE UMIDADE. VENTO SUDESTE, 20 KM/H - "*WISE UP*", ESCRITO POR AIMEE MANN (1996)

A segunda sequência que analisaremos é a da canção "*Wise Up*". Conforme dito anteriormente, assim como a sequência da chuva de sapos, o trecho foge do realismo que o filme empregava até então, chegando mais próximo a um videoclipe do que propriamente a uma cena de filme.

A canção "*Wise Up*" havia sido escrita originalmente para o filme *Jerry Maguire: A Grande Virada* (*Jerry Maguire*, EUA, 1996, de Cameron Crowe) e, coincidentemente, também estrelada por Tom Cruise. Mas o diretor optou por não utilizá-la e, mais uma vez por coincidência, como nas próprias histórias de *Magnólia*, Paul Thomas Anderson a escutou enquanto estava no processo de construção do roteiro. Isso acabou influenciando fortemente, a ponto de transformar o roteiro, que até então era um drama realista, em algo diferente. Com a presença de uma sequência com os nove personagens principais cantando a canção de forma

⁴⁶ Do original: "Partly Cloudy, 82% Chance of Rain".

espontânea, indiferentemente do que esteja acontecendo com cada um deles (NAYMAN, 2020).

Entre uma cena e outra, todos os principais personagens, de forma quase imperceptível, começam a cantar trechos de "*Wise Up*" (que de início é interpretada por Aimee Mann). Depois do terremoto de emoções intensas e pesadas que pontuou o filme até então, a cena surge singela e arrebatadora. O jeito desengonçado de musical improvisado remete a *Todos Dizem Eu Te Amo*, de Woody Allen. Essa bela cena abre a meia hora final: não se trata de um *happy end* convencional, mas é com certeza a conclusão mais otimista entre os três filmes de Anderson. A redenção sugerida salta ainda mais aos olhos do espectador depois que este é confrontado com uma carga incomum de dor, tristeza e repressão (PETERMAN, 2000, p. 27).

A cena se inicia um pouco antes de a canção ser executada, ainda na esfera de um cenário real, quando Earl conta a Phil Parma sobre seus arrependimentos. O senhor conta sobre ter abandonado sua esposa doente com seu filho pequeno, que hoje é Frank T. J. Mackey. Depois de um tempo no mesmo ambiente ouvindo a conversa dele com seu enfermeiro, o monólogo se torna extradiegético e, enquanto assistimos aos acontecimentos na vida de outros personagens, ele abafa os demais sons. É um clipe que extrapola o tempo da música que iremos ouvir a seguir, algo parecido com os vídeos de "*Thriller*" e "*Bad*", de Michael Jackson, citados anteriormente. Essa voz em *off* "prepara" a cena para a execução da música "*Wise Up*".

Esse recurso de a voz de um personagem passar pela vida de outros já foi usado anteriormente, em *Magnólia*, no momento em que o programa "*What 's Kids Know?*" se inicia, em que Jimmy Gator fala sobre o programa, os competidores e como tudo vai funcionar. Enquanto ele explica, sua voz fica em *off*, passamos por todos os personagens e vemos o que está acontecendo na vida de cada um enquanto o programa começa. Para alguns, como Donnie ou a esposa de Jimmy, o som é diegético por terem televisores no ambiente em que eles estão, ligados no programa. Mas, no caso de Frank e Linda, por exemplo, não temos indícios de o programa estar em exibição no lugar em que estão⁴⁷.

O relato de Earl termina com uma reflexão sobre arrependimentos, algo que ele já tinha citado logo no início do filme, quando o enfermeiro Phil chega a sua casa

⁴⁷ Essa ideia de diferentes personagens da trama fazerem a narração do filme lembra muito algo que o diretor Martin Scorsese faz em seus filmes, diretor que é uma das grandes referências de Paul Thomas Anderson.

para trabalhar. Ao falar sobre os arrependimentos pessoais, ele faz uma reflexão sobre a vida em geral e é justamente neste momento que passamos a ver o que acontece com os demais personagens. Enquanto vemos o apresentador Jimmy Gator chegar a casa, levado pela colega de trabalho, depois de ter uma crise durante a apresentação do programa, e é recepcionado pela esposa, a voz de Earl diz:

- “Eu a amava muito. E ela sabia o que eu fazia. Sabia de todas as besteiras idiotas que eu tinha feito. Mas o amor... era maior do que qualquer coisa que possa pensar. Maldito arrependimento. Maldito arrependimento. E eu vou morrer. Agora vou morrer, e vou dizer uma coisa. O maior arrependimento da minha vida: abri mão do meu amor. O que eu fiz? Tenho 65 anos. E eu me envergonho”.

A relação aqui entre Earl e Jimmy é que o apresentador também já traiu a sua esposa e está com uma doença que pode levá-lo à morte. A diferença é que o maior arrependimento de Jimmy e o que ele realmente gostaria de superar é o fato de ter abusado da sua filha Cláudia, com a qual ele busca uma aproximação, mas sem sucesso.

Em seguida, temos Cláudia se arrumando para o encontro com o policial e a voz de Earl diz:

- “Há um milhão de anos... O maldito arrependimento e a culpa, essas coisas... Nunca deixe ninguém lhe dizer... que não deve se arrepender de nada. Não faça isso. Não faça isso”.

No último quadro, Cláudia se senta no sofá, de frente a uma mesa com cocaína. A personagem passou por traumas do passado, sendo o mais latente e que parece afetá-la mais diretamente o abuso que sofreu do seu pai. A voz de Earl parece dizer que, apesar de ela não ter culpa do que fizeram com ela, pode, sim, se arrepender das escolhas que tomou após isso.

O próximo a aparecer é o policial Jim que está na chuva procurando um suspeito que ele deixou escapar, e ainda perdeu sua arma.

- “Arrependa-se do que bem entender. Use isso. Use isso. Use esse arrependimento para tudo, do jeito que quiser. Você pode usá-lo, está bem? Ah, Deus!”.

No caso de Jim, a fala surge de forma motivacional, para que ele utilize esse arrependimento para conseguir cumprir sua missão como policial a que ele tem tanto apreço. E é interessante que a fala termina pontuada com a palavra “Deus”, visto que o policial é o único personagem que demonstra algo de religioso desde sua apresentação.

Em seguida, vemos Stanley arrombando a janela e entrando na biblioteca de sua escola. Lá dentro, ele começa a ler livros sobre garotos prodígios com uma história muito parecida com a dele.

- “Foi uma longa história, sem clímax. Uma historinha moral... eu acho. Amor. Amor. Amor. Essa maldita vida... é tão difícil”.

Aqui o comentário de Earl parece ter saído da própria cabeça de Stanley, um garoto cheio de conhecimento e que, por ter lido tantas histórias filosóficas, seria capaz de fazer um comentário assim sobre a própria vida que, apesar de ainda tão jovem, já passou pelos mais diferentes tipos de desafios, sendo o maior deles o pai que impõe seus próprios desejos. Ele demonstra essa capacidade de reflexão, que difere da de Donnie, tão cheio de conhecimento quanto ele quando criança, no momento em que se rebela no programa e diz:

- “Isso não é engraçado. Não é fofo. Viu como olham pra nós? Eu não sou um brinquedo. Não sou um boneco. O modo como nos olham porque nos acham fofos. Porque... o quê? Fazem com que me sinta um esquisito... se respondo a perguntas... ou se sou inteligente... ou se tenho que ir ao banheiro. O que é isso, Jimmy? O que é isso? Eu estou perguntando pra você”.

Voltando à cena, há um novo corte para Donnie que separa as chaves para invadir seu antigo trabalho e retirar dinheiro do cofre.

- “Tão longa. A vida não é curta. É longa. É longa, droga. Droga”.

Donnie foi roubado pelos próprios pais na infância que levaram todo o dinheiro que ele ganhou no programa. Esse trauma parece ser um fardo que ele carrega há muito tempo e a cada ano fica mais pesado, o que faz a vida ser mais longa do que as pessoas costumam dizer.

Depois de passar por todos os personagens principais, voltamos a casa em que Earl e Phil estavam. Aqui, o enfermeiro pinga morfina líquida na boca de seu

paciente que foi um pedido de Linda para fazer com que ele pare de sentir dores. Porém, um efeito colateral seria que Earl iria perder de vez sua lucidez, o que se torna para Phil, que tem um apreço muito grande por seu paciente, algo difícil de se fazer, tanto que ele o faz às lágrimas. Aqui termina a introdução para o surgimento da canção.

Corte para Claudia. Quando ela foi interrompida logo no início do filme pelo policial após uma denúncia dos vizinhos por briga e som alto, a personagem cantava a canção "*Momentum*", da cantora Aimee Mann. Aqui, apesar disso não ser visto claramente, devido a essa cena anterior, temos indícios de que ela ouve a música "*Wise Up*", também de Mann. Com isso, inicialmente, parece ser uma cena comum de um personagem ouvindo música, o que irá mudar em seguida. A partir daqui, teremos a presença de um elemento chamado canto amador.

O canto amador ocorre quando o personagem de um filme canta de forma mais realista, não como nos casos de musicais em que temos performances perfeitas e muitas vezes bastante artificiais. Aqui temos um canto como as pessoas fazem na vida real, enquanto arrumam a casa, cantando a abertura de um programa de televisão ou quando junto aos amigos "imitando" um cantor (GORBMAN, 2012).

Eu chamo tais cenas de um "canto amador", por falta de outro termo conciso para um canto que, na concepção de uma história de filme, não é um desempenho profissional, e é feito com o som sincronizado com índices adequados de realismo espacial, e sem o apoio mágico de uma orquestra. É uma organização da voz no filme que pode parecer marginal, mas pode muito bem contribuir para nossa compreensão das possibilidades da fala, música e canções no cinema (GORBMAN, 2012, p. 23).

Em um filme, os motivos para se cantar podem ser dos mais variados, de alegria, solidão, companheirismo, um amor correspondido, entre outros. Um personagem pode cantar enquanto algo acontece ao seu redor, sem que ele perceba ou a letra da música tenha mais a ver com sua personalidade do que supõe. A ironia pode estar presente tanto na letra quanto na situação narrada. Personagens podem se apropriar de uma canção que será uma característica única deles (GORBMAN, 2012).

Além da cena de *Magnólia* analisada aqui, Paul Thomas Anderson utilizou o canto amador também em *O Mestre*, como elemento para o fim da amizade entre

Freddie Quell (Joaquin Phoenix) e Lancaster Dodd (Philip Seymour Hoffman)⁴⁸. Depois de um diálogo que indica que não se verão mais, pelo menos não nessa vida, como diz Dodd, o personagem canta a música "*On a Slow Boat to China*", de Frank Loesser:

Eu gostaria de levar você
 Em um barco lento para a China
 E te manter nos meus braços para sempre
 Deixar todos os seus amantes
 Chorando na margem distante
 Lá no salgado
 Com a lua grande e brilhante
 Derretendo o seu coração de pedra
 Querido, eu adoraria levar você
 Em um barco lento para a China
 Tudo para mim sozinho

(LOESSER, 1948 – em tradução livre da letra).

Durante o filme, Dodd mostra algumas incertezas sobre a própria religião que ele criou. Apesar das turbulências por que a amizade dele com Freddie passou, chegando ao ponto de os dois serem presos, Dodd parece mostrar mais confiança na parceria com o amigo do que em seus próprios escritos. Nessa cena final, a partir dos diálogos da atuação de Hoffman, podemos ver que, apesar de suas palavras duras, ele ainda se vê abalado e com vontade de ter o amigo ao seu lado. Quando ele canta de forma amadora "*On a Slow Boat to China*", conseguimos perceber mais dos seus sentimentos do que tudo o que foi dito até então.

No caso da cena de *Magnólia*, não temos um canto amador da forma que aparece em *O Mestre*. Ao cantarem "*Wise Up*", os personagens acompanham uma canção que está sendo executada de forma extradiegética, diferente de "*On a Slow Boat to China*" que Dodd canta de forma espontânea. Entretanto, temos efeitos parecidos. Nas duas situações, o ato de cantar revela bastante dos sentimentos dos personagens. Em *Magnólia*, encontramos o ápice dos sentimentos dos personagens que vão culminar nas suas ações finais do filme.

⁴⁸ Nessa cena, temos um dos diálogos mais interessantes do longa e que captura a essência do filme. Dodd diz a Freddie: -"Você não paga aluguel. É livre para ir aonde quiser. Então, vá. Vá para aquela latitude sem terra, e boa sorte. Se descobrir um modo de viver sem servir a um mestre... qualquer mestre... então, nos conte como conseguiu. Você será a primeira pessoa na história do mundo".

Cantar em um filme transmite muito mais do que a canção, o filme explora as qualidades da voz, dos gestos e do olhar do ator; do trabalho de câmera e edição; de microfonação e mixagem de som; de outra ação na cena, incluindo respostas de outras personagens e sim, há a bagagem semiótica da música em si, em seu novo contexto, e até mesmo da relação do ator com a personagem ou com uma estrela da música sendo citada, para chegar a significado e afeto (GORBMAN, 2012, p. 24 e 25).

De uma forma geral, os atores não estão acostumados a terem que cantar. Logo, o diretor precisa de uma desculpa bastante relevante para fazê-los cantar. O canto surge, então, como uma forma de mostrar o interior do personagem, uma conexão entre ele e um outro ou um grupo. Mas, muitas vezes, elas vão, para além disso, falando sobre algum tema, narrativa, entre outros (GORBMAN, 2012).

O canto amador está localizado em algum lugar entre o canto e a fala. Diferente desse tipo de situação no teatro, no cinema ainda temos o apoio de aparatos, como enquadramentos, movimentos de câmera, edição etc. que podem influenciar diretamente em sua significação. A junção desses elementos com a duração da música pode causar efeitos como uma mudança de situação entre o início e o fim da canção.

Mesmo sendo diferente de um número musical profissional, o canto amador ainda é um número musical por ter sido roteirizado, filmado e polido. O ato de cantar traz uma maior autenticidade de uma voz combinada com gestos corporais, o que torna até difícil o uso de alguma dublagem nesses momentos⁴⁹, coisa que ocorre em musicais e videoclipes em que muitas vezes a voz é aperfeiçoada através de recursos técnicos. São justamente os erros de afinação, da letra da música, pausas durante a canção e demais “imperfeições” que trazem autenticidade à atuação.

É possível distinguir também algumas formas como o canto amador surge em tela. O monológico (referente a monólogo) é usado para expressar o estado de espírito do personagem. O dialógico (referente a diálogo) tem como objetivo vincular dois personagens através de uma canção, recurso muito usado em musicais, principalmente em cenas românticas. Por fim, os cantos polilíquios, em que os personagens cantam em grupo, unidos pela batida, melodia ou pela canção em si (GORBMAN, 2012).

⁴⁹ É comum em filmes dublados que esses momentos sejam reproduzidos na sua forma original e seja exibida apenas uma legenda com a tradução da música. Logo em seguida, retornam as vozes dubladas.

No caso da cena de "*Wise Up*", temos uma mistura entre um canto monológico e o polilóquio. Conforme vamos ver na análise a seguir, a canção é a mesma para todos os personagens, mas não os vemos no mesmo ambiente, cantando juntos. Durante a cena, temos um corte para cada um, em seu respectivo ambiente, cantando um trecho da música. Com isso, temos um grupo de personagens unidos por uma canção, aqui reflexo da trama do filme que trabalha com histórias que se esbarram e se influenciam. Temos um forte sentimento que percorre todos os personagens. Entretanto, esse canto é monológico por cada personagem cantar em sua própria individualidade, com seus próprios problemas.

Voltando para a cena em si, um piano inicia ainda no ambiente em que Earl e seu enfermeiro estão. Em seguida, temos um corte para Claudia que está sentada na sala de seu apartamento, olhando para as drogas que estão em cima da mesa de centro. Depois de se chamar de "estúpida", ela cheira uma carreira, a parte vocal da música se inicia e ela começa a cantar junto, enquanto a câmera se aproxima da personagem. É interessante observar o quanto o ambiente onde ela se situa está escuro, sendo iluminado por luzes baixas dos abajures e de velas. Isso reflete o estado emocional da personagem e vai se contrapor ao plano final do filme – que será explorado mais adiante.

Diferente da maioria dos videoclipes e assim como na cena de introdução, a música não suprime os demais sons da cena. Continuamos ouvindo, por exemplo, a voz de Claudia cantando a música, coisa que vai acontecer também com os demais personagens que vão aparecer a seguir. Entretanto, temos em comum que o que é dito na música complementa os sentidos das imagens. A canção acentua o que estamos vendo e temos um produto diferente do que seria apenas as imagens isoladas ou com uma trilha orquestrada.

Não é
o que você pensou
Quando você começou isso
Você conseguiu
O que queria
Agora você mal consegue suportar, embora
Então agora você sabe,
Isso não vai parar (em tradução livre da letra).

Claudia está à espera do policial que vai levá-la para um encontro. Durante todo o filme, nós vimos uma pessoa que clamava por ajuda, mas não encontrava acolhimento. A atenção que ela recebeu do policial foi justamente o que ela precisava, mas agora ela parece não se sentir merecedora desta atenção. Daí parece fazer sentido o trecho: “Você conseguiu / O que queria / Agora você mal consegue suportar”.

Isso vai resultar no encontro dela com o policial, mais tarde na trama, em que ela vai chegar a dizer: “Agora que você me conheceu, você se oporia se nunca mais me visse?”, fala que, conforme dito anteriormente, Paul Thomas Anderson tirou diretamente da música "*Deathly*", de Aimee Mann.

Figura 124 — O ambiente mal iluminado e com cortinas improvisadas refletem bem o que Claudia está vivendo.



Fonte: *Magnólia* (1999).

Em seguida, temos um corte para o policial Jim, que está prestes a sair para se encontrar com Claudia. A música continua tocando e ouvimos também a voz do policial cantando junto.

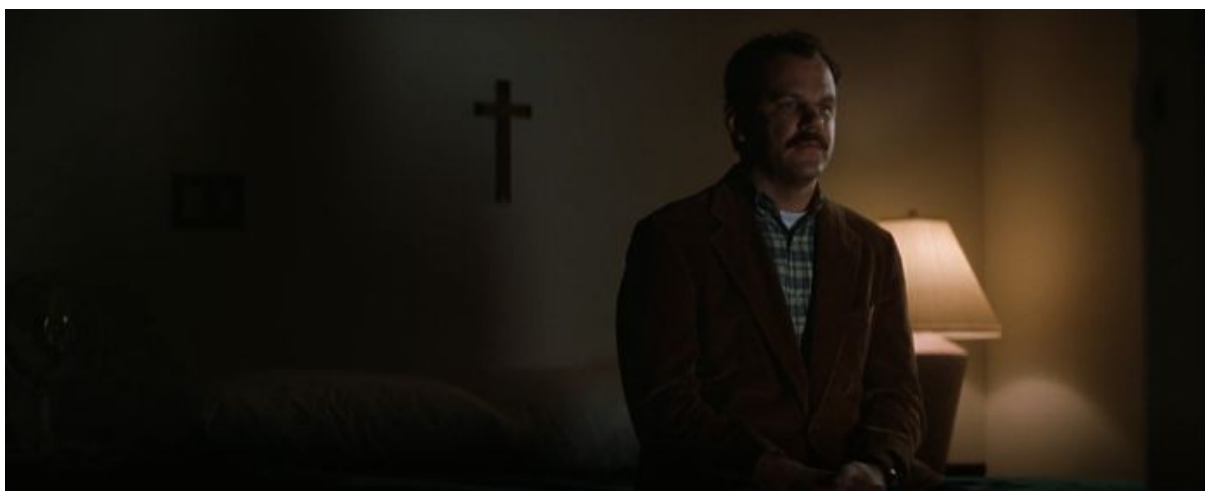
Isso não vai parar
 Isso não vai parar
 Até você se tocar (em tradução livre da letra).

Jim é um dos personagens mais otimistas do filme. Ele toma para si uma missão de conseguir mudar a sociedade para algo melhor, mas as coisas, na maioria das vezes, não saem como ele planejava. A letra “Isso não vai parar / Até

você se tocar” rima com o sentimento de culpa que o personagem estava por ter perdido sua arma durante uma operação naquele dia. Angústia esta que irá surgir durante o jantar com Claudia, em que eles combinam de dizer a verdade, em serem honestos um com o outro. Ele acaba colocando para fora que está angustiado por ter perdido sua arma e que agora está sendo chacota em seu trabalho. Apesar disso, a letra diz que ele precisa seguir em frente, como diz Stanley durante a chuva de sapos: “Isso acontece. É uma coisa que acontece”.

É interessante observar também que no plano temos símbolos que remetem à personalidade do personagem, como, por exemplo, a cruz na parede, símbolo de sua fé, e a cama de casal, sendo que uma das suas ambições é encontrar uma nova parceira para sua vida. Um plano que, inclusive, se parece muito com um que foi usado na sua apresentação durante a música "One".

Figura 125 — Jim em sua cama vazia e o crucifixo na parede refletem à sua solidão e fé.



Fonte: *Magnolia* (1999).

Corte para Jimmy Gator em sua casa, sentado sozinho e cantando junto com a música.

Você está certo de que existe uma cura
E que você finalmente encontrou ela (em tradução livre da letra).

Um dos dramas do apresentador diz respeito à doença que ele sofre. Apesar de aparentemente estar bem, ele tem pouco tempo de vida e, com isso, ele tenta de alguma forma reparar seus pecados do passado. Ele já tentou uma nova aproximação com Claudia, mas sem sucesso. Aqui ele está prestes a revelar para

sua esposa que já a traiu algumas vezes e que abusou de sua filha. Visto que ele já sabe que não irá sobreviver, a “cura” que a música indica pode ser o perdão por ter feito mal a essas pessoas no passado, mas é uma coisa que não irá acontecer. Sua esposa, que era seu último refúgio, não irá lidar bem com suas confissões e vai abandoná-lo, o que irá resultar na sua tentativa de suicídio mais tarde.

Interessante observar que assim como Jim tem em seu quadro uma cama de casal vazia e um crucifixo, Jimmy tem a presença da televisão ligada em seu plano. O objeto está presente em sua vida das mais diferentes formas, desde ele ser o apresentador de um típico programa de TV até um tiro que atinge o aparelho acidentalmente e que pode representar a sua morte, conforme dito anteriormente.

Figura 126 — Jimmy tem como sua companhia a televisão.



Fonte: *Magnólia* (1999).

Corte para Donnie em sua casa também cantando a canção.

Você pensa
 Que um drinque
 Te encolherá, até estar abaixo do chão
 E viver lá embaixo
 Mas isso não vai parar (em tradução livre da letra).

Uma das grandes motivações de Donnie é colocar aparelhos nos dentes para conquistar o barman do bar que ele frequenta. A referência a “drinque”, no trecho que ele canta, indica justamente esse lugar onde ele está constantemente. Na primeira vez que o vemos no bar e entendemos seu interesse pelo barman, ele inicia pedindo um refrigerante e, depois de notar o homem que irá competir com ele pela

atenção de seu objeto de desejo, ele já troca para um drinque alcoólico. Na progressão das cenas, ele vai aumentando a dose de consumo para tomar coragem e se declarar, ocasionando até um vômito no banheiro do estabelecimento. Destaque para a construção do plano constando o cheque gigante emoldurado na parede que ele ganhou na infância, no programa “*What 's Kids Know?*”. Cheque este que vimos na cena de apresentação do filme, com a música “*One*”.

Figura 127 — Cheque que Donnie ganhou quando criança simbolizando o prêmio em dinheiro.



Fonte: *Magnólia* (1999).

Figura 128 — O mesmo cheque aparece emoldurado na parede de sua casa.



Fonte: *Magnólia* (1999).

Corte para Phil e Earl na beira da cama e os dois cantam a canção.

Isso não vai parar
Até você se tocar (em tradução livre da letra).

Desde os primeiros momentos, Earl fala sobre arrependimento. Enquanto oscila entre lucidez e demência, ele irá fazer diversas reflexões sobre a vida e seus próprios pecados. Phil será uma espécie de extensão sua, uma representação do seu impulso de buscar o perdão do seu filho que o enfermeiro toma como uma missão própria. O trecho da música que vemos na cena indica que essa busca dos dois por perdão dificilmente terá algum sucesso. A melhor saída é só aceitar que Frank não virá e o sofrimento só irá terminar se aceitarem isso e se verem livres.

É interessante observar, que aqui temos um pequeno plano-sequência, pensando novamente nele como uma sequência de planos, podemos ver dois planos diferentes. Primeiro, vemos os dois, Phil e Earl, em um mesmo quadro, os dois como complementos um do outro na busca pelo perdão. Earl tem o desejo de reencontrar seu filho antes de morrer, mas não tem saúde o suficiente para ir nessa busca, e Phil se torna, então, uma extensão dele indo em direção ao encontro de Frank, cujo verdadeiro nome é Jack. Com o movimento de câmera, o plano final enquadra apenas Earl que canta “Até você se tocar”. O drama aqui tem raízes nele, e não em Phil, e a câmera parece mostrar isso para nós espectadores. Como os videoclipes evocam um universo de sonho e possibilitam coisas que seriam impossíveis, Earl canta, mesmo estando sob o efeito da morfina líquida que ele ingeriu. A música possibilita que ele fale a respeito dos seus sentimentos, mesmo nessa condição.

Figura 129 — Phill e Earl aparecem no mesmo quadro como complementares.



Fonte: *Magnólia* (1999).

Figura 130 — Earl canta mesmo estando sob efeito de forte medicação.



Fonte: *Magnolia* (1999).

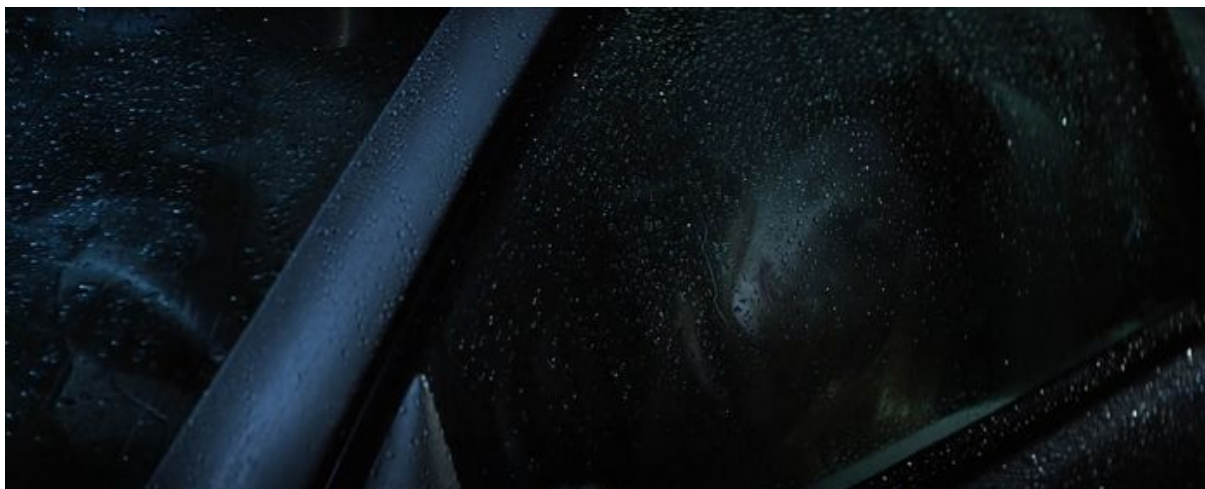
Corte para Linda no interior do seu carro na chuva.

Prepare uma lista do que você precisa
Antes que você assine o ato
Porque isso não vai parar (em tradução livre da letra).

Linda também está ligada a Earl e Frank. Seu drama é ter se casado por interesse financeiro com Earl, mas, agora que ele está morrendo, ela se arrepende e descobre estar apaixonada por ele. Pela proximidade com o marido, ela sabe sobre a conturbada relação dos dois. Mas, pela reação que ela tem quando chega a casa e descobre que Phil está ligando para Frank, ela não sabe da verdade ou tomou partido do marido.

Nessa cena, Linda está tentando suicídio. O trecho da música dá pistas do que ela fez antes disso: uma lista de “pendências” que ela tinha antes de morrer, principalmente de dar uma última atenção ao seu marido, agradecer e pedir perdão ao enfermeiro pela forma como ela o tratou. O “assinar o ato”, indicado na música, pode significar acabar com a própria vida.

Figura 131 — Linda canta no interior de seu carro na chuva.



Fonte: *Magnólia* (1999).

Corte para Frank que está dentro do carro.

Isso não vai parar
Isso não vai parar
Até você se tocar
Não, isso não vai parar
Até você se tocar
Não, isso não vai parar (em tradução livre da letra).

Frank vai de carro até a porta da casa de Earl. Nessa cena, ele está tomando coragem para entrar na casa do pai. Essa “tomada de coragem” parece ser uma característica dele. Pouco tempo antes, enquanto a sua assistente falava com ele ao telefone sobre Phil estar tentando contato, ele pediu um tempo a ela para decidir o que fazer a seguir.

O trecho da música parece mostrar o que está se passando pela sua cabeça. Esse trauma do passado, a dificuldade que ele tem guardada no seu interior não irá melhorar até ele se tocar e enfrentar a situação. É interessante pensar também que, durante a canção, ele e Linda estão em cenários semelhantes: dentro do carro e debaixo da chuva. O motivo que os levou até ali foi justamente o mesmo: a morte iminente de Earl. Isso aponta também para a ligação que os dois terão depois da morte dele, em que os vemos se encontrando no dia seguinte aos acontecimentos.

Figura 132 — Frank canta no interior de seu carro durante a chuva.



Fonte: *Magnólia* (1999).

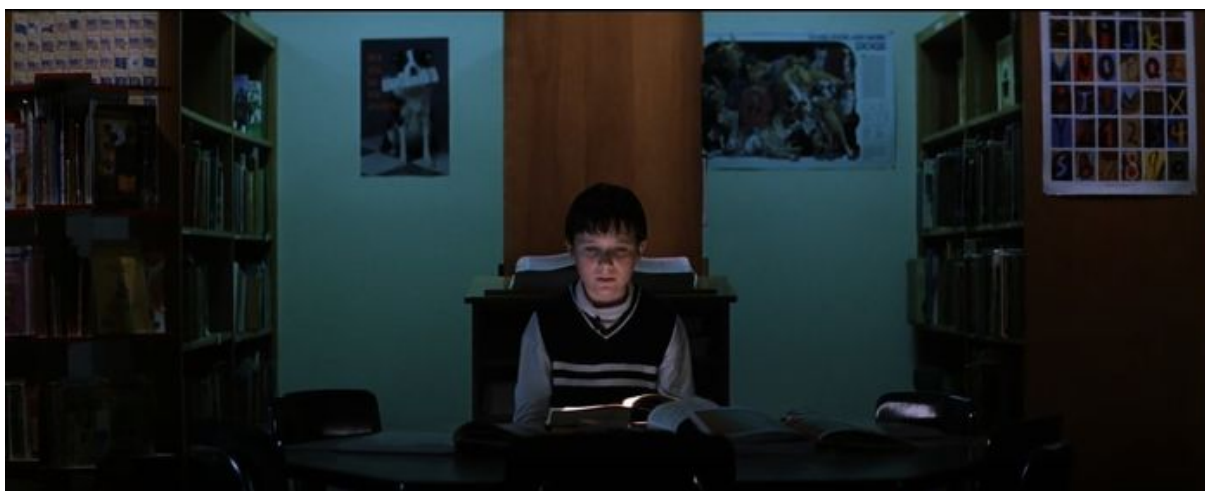
Corte para Stanley que está na biblioteca da escola.

Então, simplesmente desista (em tradução livre da letra).

Como dito, Stanley é o personagem mais inteligente do filme. Diferente de Donnie que tem apenas conhecimento enciclopédico das coisas, depois de ser impedido de ir ao banheiro, urinar na roupa e chegar ao ápice do stress com toda a sua situação, ele começa a demonstrar sabedoria, ao criticar o próprio programa do qual ele participa. O trecho que ele diz aqui, “Então simplesmente desista”, confirma sua sabedoria devido a ele dizer com todas as letras a saída para os problemas dele e dos demais personagens que só vinham refletindo sobre a situação até então.

Sabedoria que pode ser vista expressa no cenário onde ele está inserido na cena. Ele está na biblioteca que parece ser o lugar em que ele se sente mais à vontade; o lugar onde passa a maior parte do tempo quando está na escola, como ele próprio conta a seus amigos de programa anteriormente.

Figura 133 — Stanley utiliza a biblioteca como refugio.



Fonte: *Magnolia* (1999).

Esta é uma das cenas mais marcantes do filme. Os personagens encontram-se em seus estágios mais frágeis. Eles estão se sentindo tão mal, nos seus piores momentos, que a frase repetida várias vezes, “Isso não vai parar”⁵⁰, parece se referir aos próprios acontecimentos de suas vidas (ROOT, 2014).

De fato, certas linhas de diálogo em *Magnolia* vêm diretamente das canções de Mann, incluindo “Agora que você me conheceu, você se oporia se nunca mais me visse?” que é o ponto crucial de um fio da narrativa. E no final, Anderson coloca “*Wise Up*” de Mann na trilha sonora e corta todo o vale de San Fernando para seus diferentes personagens, que cantam sonhadoramente um trecho da música. Deveria ser um momento ridículo, mas é o ponto alto emocional do filme, capaz de levar fileiras inteiras de espectadores às lágrimas.

A música encerra com “Então... Apenas desista”⁵¹, o que pode parecer um movimento triste, embora desistir nem sempre seja algo ruim, pode significar que a vida é assim mesmo e que as coisas simplesmente acontecem. Tal pensamento pode ser libertador; não há como ter controle sobre todos os acontecimentos. “A vida não vai parar de chover sapos sobre nós, então apenas... desista. Desista. Desista. E se o passado não acabou conosco, então precisamos usar o presente para fazer o bem” (ROOT, 2014).

⁵⁰ Do original: “It’s not going to stop”.

⁵¹ Do original: “So just, give up”.

O trecho termina com o letreiro “Chuva acalmando. Vento durante a noite”⁵². Ao fundo, vemos a imagem de uma rua e o exato momento em que a chuva para.

O filme *Magnólia* é uma produção de um diretor que busca inserir o espectador dentro do filme. Seja através da narrativa ou das músicas usadas durante a história. Percebemos que no filme de Paul Thomas Anderson faz uso da música para aproximar mais o espectador da narrativa. E consegue. Visto que na sequência analisada observa-se o sofrimento dos personagens ao cantar a música "Wise up". E é através não só da mise-en-scène, mas da música de Aiman Mann que esses sentimentos vêm à tona e despertam o espectador, causando neste uma sensação semelhante da que os personagens sentem (GUIMARÃES, 2015, p. 9).

Entre as duas cenas analisadas, a de "*Wise Up*" tem uma proximidade maior com um videoclipe. Em "*One*", apesar de o som da música estar em um nível quase igual ao dos demais sons, a apresentação dos personagens, o que é dito, tem uma importância maior do que a canção em si. Estamos sendo introduzidos ao universo de *Magnólia*, portanto, o filme está mostrando conflitos e características dos personagens que serão importantes para o desenvolvimento do roteiro futuramente. Pensando no cenário brasileiro, se assistirmos à versão legendada, a legenda irá priorizar a tradução do que os personagens dizem, em vez da letra da música.

Já em "*Wise Up*", temos uma introdução com o monólogo de Earl que dá um tom emocionado à cena e temos uma primeira união dos personagens. Quando a música inicia, além dessa introdução, já conhecemos os principais dramas dos personagens e ali estamos no ápice dos acontecimentos. Com isso, temos uma junção entre imagem e música, que é cantada tanto por Aimee quanto pelos personagens, o que cria outro produto que é diferente da música ou das imagens separadas – o mesmo que ocorre em um videoclipe.

5.3 ENTÃO AGORA DEPOIS - "SAVE ME", ESCRITA POR AIMEE MANN (1999)

Este último capítulo inicia com o narrador retornando às histórias de coincidências que foram contadas no início do filme e fazendo uma relação com o que vimos durante a trama. Vamos ter um vislumbre do que foi o desfecho de cada um dos nove personagens que acompanhamos até então. Após a chuva de sapos, vamos ter a “redentora ‘manhã seguinte’” (NAYMAN, 2020, p. 172).

⁵² Do original: “Rain Clearing. Breezy Overnight”.

O personagem Stanley irá nessa cena verbalizar o que precisa ser feito para resolver o problema da disfunção familiar, tratada em *Magnólia*. Depois de uma noite turbulenta em que o personagem fugiu do programa após ser impedido de ir ao banheiro, se refugiou na biblioteca da escola e de lá presenciou a chuva de sapos, ele chega a casa e vê seu pai deitado na cama e diz: “Você precisa ser legal comigo, pai.” Seu pedido é que seu pai acorde para a situação e trate-o melhor, como um pai deveria tratar um filho. Isso ressoa similar a situações envolvendo os personagens Frank, que foi abandonado pelo pai com sua mãe doente; Claudia, que foi abusada pelo pai; e Donnie, cujos pais roubaram o dinheiro que ele ganhou no programa “*What 's do Kids Know?*” (NAYMAN, 2020).

Dito de outra forma, o que Stanley diz a seu pai é para ele “se tocar”, assim como dito na canção “*Wise Up*”, analisada anteriormente, nivelando todos os personagens ao cantarem juntos a música, apesar de suas diferentes subtramas. *Magnólia* se torna, então, um filme com um apelo à bondade (NAYMAN, 2020).

No trecho final, temos Jimmy ouvindo o desabafo de Donnie sobre o que tem feito para ser amado. Em seguida, um monólogo do policial falando sobre sua função e o que significa para ele sua profissão, algo parecido com o que ele fez ao final de “*One*” e também muito próximo ao monólogo de Earl, antes de “*Wise Up*”. Enquanto o ouvimos, o vemos e Donnie indo até a loja em que trabalhava devolver o dinheiro que roubou junto com o policial. Sua reflexão será seguida da canção “*Save Me*” que servirá como conclusão de *Magnólia*.

- “Muita gente acha que é simplesmente um emprego. Na hora do almoço e no fim do expediente, o trabalho acaba. Mas é um acordo de 24 horas. Não há outro jeito. E o que a maioria das pessoas não vê... é como é difícil fazer a coisa certa. Se tomo uma decisão, as pessoas acham que as estou julgando... mas não é o que eu faço. E não é o que deve ser feito. Tenho que analisar cada situação antes de tomar uma decisão. Às vezes, as pessoas precisam de ajuda. Às vezes, as pessoas precisam ser perdoadas. E, às vezes, elas têm que ir pra cadeia. E isso é muito complicado da minha parte. Tomar uma decisão. Quero dizer, a lei é a lei. E eu não quero infringi-la. Você pode perdoar uma pessoa. Bem, essa é a parte difícil. O que podemos perdoar? É a parte difícil do trabalho. A parte difícil de andar pela rua”.

A canção “*Save Me*” foi composta pela própria Aimee Mann, como canção original para o filme, que concorreu ao Oscar de Melhor Canção Original, em 2000. Como canção escrita para o filme, ela difere das duas analisadas anteriormente, por fazer um caminho inverso. Em vez de uma canção existente que se encaixa no que

o realizador gostaria de falar, temos uma canção que foi criada a partir dos acontecimentos do filme ou de suas principais discussões. E todos os principais personagens de *Magnólia* precisam de alguma forma de ajuda. Então, uma música que apresenta um constante pedido de salvação, inclusive no título, é um recurso adequado para uma canção inspirada no filme e que irá concluí-lo.

Sendo assim, *Magnólia* abre sua trama com "One", falando a respeito dos desafios e conflitos que podemos ter com pessoas sozinhas e estando acompanhadas, dando pistas do que será desenvolvido durante o filme: conflitos dos personagens com eles mesmos ou com outros. Em seguida, em "Wise Up", temos o auge desses conflitos em uma canção que diz aos personagens para se tocarem e entenderem qual é o real desafio das suas vidas e que muitos deles não terão uma solução definitiva; então, eles precisam apenas aceitá-los. "Então, simplesmente desista", canta Stanley ao fim da canção. Por fim, em "Save Me", temos uma canção que clama por ajuda, como se os personagens entendessem o que precisa ser feito e o caminho é pedir auxílio a alguém. Como dito anteriormente, Stanley vai expor sua situação para o pai, que irá refletir nos casos de outros personagens, como Claudia e Frank. Linda também receberá ajuda de Frank e, na cena final em que a música efetivamente será tocada – e que iremos analisar a seguir –, Jim irá oferecer apoio a Cláudia.

Assim como Claudia foi o primeiro personagem a ser desenvolvido por Paul Thomas Anderson, ela vai ser a que concluirá a história, a última que veremos no já citado trecho da "redentora 'manhã seguinte'" (NAYMAN, 2020, p. 172), após o dia turbulento em que é narrado o filme e logo após a chuva de sapos.

No trecho final, temos um longo plano-sequência de Claudia sentada em sua cama. Esse plano contrasta fortemente com a primeira vez em que a vemos, sozinha em um bar e com a expressão de tristeza. Mas a referência mais direta aqui é ao momento em que seu pai vai visitá-la em sua casa e contar que está doente. No primeiro momento, temos um cenário carregado, as roupas que a personagem veste, as cobertas da cama e até o sobretudo que o pai veste têm um tom escuro. Isso reflete o momento pelo qual a personagem está passando em que tem usado drogas e ainda muito marcada pelos abusos que sofreu de seu pai. A própria forma como a figura paterna aparece ocupa boa parte do plano, transformando-o numa figura opressora, mesmo tendo ido lá em busca de redenção.

Figura 134 — Claudia quando recebeu a visita de seu pai.



Fonte: *Magnolia* (1999).

A cena final inicia com Claudia acompanhada de alguém que aparenta ser sua mãe, no seu quarto. Aqui, a luz é mais suave. As roupas de Claudia, as cobertas e até o travesseiro são brancos, dando um tom de leveza e tranquilidade à cena. Seus cabelos estão penteados e tem uma aparência de estar mais bem cuidada. A pessoa que está com ela sai do quarto e a câmera começa a se aproximar. Por um momento, a câmera se move e ouvimos apenas a canção que diz:

Você parece
Uma combinação perfeita
Para uma garota carente
De um torniquete
Mas você poderia me salvar? (em tradução livre da letra).

Ela ilustra bem o que foi a situação de Claudia durante todo o filme: uma personagem traumatizada e que precisava de ajuda. Ela estava tão assustada com tudo que estava acontecendo que quando o policial Jim aparece em sua vida ela parece ficar incomodada e até resiste à atenção que ele dá a ela durante o jantar. Aqui, parece que ela se reconciliou com a mãe e não vimos o pai depois da chuva de sapos, conforme já dito.

Figura 135 — Claudia, ao final do filme, com um semblante melhor e em um ambiente um pouco mais claro.



Fonte: *Magnólia* (1999).

Em resposta ao trecho da música que diz “Mas você poderia me salvar?”, Claudia olha para cima, indicando que alguém chegou ao cômodo e, mesmo que não seja vista a pessoa, identificamos que se trata do policial que começa a conversar com ela. Ele começa a falar e o ouvimos, antes que o vejamos fisicamente.

Venha e me salve
 Se você puder, salve-me
 Deste bando de loucos
 Que suspeitam que nunca irão amar ninguém
 Pois eu posso dizer, você sabe como é (em tradução livre da letra).

O que o personagem diz ainda fora de quadro se mistura com a letra da música. Os dois estão basicamente no mesmo volume, algo bem parecido com o que foi feito na cena inicial. O que é dito por Jim e o que é dito na canção agem um como resposta. Enquanto, na canção, temos um pedido de ajuda, de salvação, Jim fala a respeito de acolher Claudia, de dar toda a atenção que ela precisa.

- “Eu só queria vir aqui... vir aqui e dizer uma coisa... algo importante, algo que você disse. Disse que devíamos dizer coisas e fazer coisas. Não mentir, não ocultar nada. Essas coisas que matam o relacionamento. Eu vou fazer isso. Vou fazer o que você disse, Claudia. Não posso abrir mão disso. Não posso abrir mão de você”.

Figura 136 — Claudia percebe a chegada de alguém no quarto.



Fonte: *Magnolia* (1999).

Policial Jim, então, entra no quadro e se senta na cama com ela e a câmera continua se aproximando de Claudia. Mesmo quando o policial ocupa boa parte do quadro, ainda temos uma impressão de leveza na cena, muito diferente do que ocorreu quando o pai apareceu no apartamento anteriormente. Muito disso se deve à canção que tem um tom mais tranquilo e emprega um ar mais calmo na cena, além da própria expressão que Claudia tem no rosto, que é mais calma.

Uma longa despedida...para a greve de fome
 Mas você poderia me salvar?
 Venha e me salve
 Se você puder, salve-me
 Deste bando de loucos
 Que suspeitam que nunca irão amar ninguém (em tradução livre da letra).

A fala de Jim continua e ainda temos a letra da música pedindo salvação e a resposta vindo logo em seguida, com a fala de Jim:

- “Agora... agora, ouça-me. Você é uma boa pessoa. Você é uma pessoa boa e bonita... e não vou permitir que você me deixe. E não vou permitir que você diga... que é estúpida, que é isso e aquilo. Não vou tolerar isso. Se quiser ficar comigo... então, fique comigo. Entende?”.

Figura 137 — Oficial Jim conversa com Claudia.



Fonte: *Magnólia* (1999).

Quando a câmera chega bem próxima ao rosto da personagem, ela dá um sorriso e temos um corte para os créditos finais. Esse sorriso parece ser algo que esperamos o filme inteiro para receber. Depois de brigas, chuva de sapos e fortes emoções vividas não só por Claudia, mas por todos os personagens, há um tom de alívio. Finalmente, temos alguém sorrindo em cena.

A luz do sol que atravessa o cobertor na janela de Claudia (Melora Walters) significa que a aurora se rompeu em “amanhã” após a narrativa de todo o dia nublado e depois preto de *Magnólia*; a iluminação é a de um final feliz, com o sorriso doce e cansado de Claudia proporcionando sua própria forma de iluminação (NAYMAN, 2020, p. 177).

Figura 138 — Claudia finalmente dá um sorriso de alívio.



Fonte: *Magnólia* (1999).

Depois disso, a canção continua pelos créditos finais:

Você me derrubou como radium
Como Peter Pan, ou como o Super-Homem
Você aparecerá para me salvar
Venha e me salve
Se você puder, salve-me
Do grupo dos esquisitos
Que suspeitam que nunca irão amar ninguém
Exceto os loucos
Que suspeitam que nunca irão amar ninguém
Mas os loucos
Que suspeitam que nunca irão amar ninguém (em tradução livre da letra).

Em comparação às duas cenas analisadas anteriormente, "*Save Me*" se parece mais com o trecho inicial de "*One*". O que é dito pelos personagens está quase que no mesmo volume que a canção, quase gerando um conflito. Em compensação, o que é dito na canção é completado pelo que Jim diz a Cláudia e que vai intensificar o que vemos na cena.

Essa cena final, assim como a inicial, se distancia de um videoclipe propriamente dito. Diferente da cena de "*Wise Up*", a canção "completa" com o que é dito por Jim e a música dá um tom de alívio para a cena. Diferente do videoclipe, em que música e imagem têm basicamente o mesmo valor e temos uma supressão dos demais sons que não têm tanta importância quanto a canção.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O principal objetivo desta pesquisa foi buscar entender de forma mais aprofundada a relação entre cinema e videoclipe, tendo como objeto de pesquisa o filme *Magnólia*. O longa se destaca na filmografia do realizador Paul Thomas Anderson como a produção com maior relação com a música *pop*. Enquanto outros títulos, como *Boogie Nights* e *Licorice Pizza*, por exemplo, trazem a música “apenas” no momento de construção das imagens, em *Magnólia*, as canções da cantora Aimee Mann estão presentes desde a construção do roteiro e personagens, com a música sendo a base para o filme⁵³.

A pesquisa iniciou buscando entender as origens e as características do que seria um videoclipe que remonta ao início do cinema. As canções ilustradas apresentam as primeiras características do que seria o formato, com imagens sendo reproduzidas em tela para ilustrar, como o próprio nome já diz, canções populares da época. Ao cantar junto com a plateia, ensinando a canção, buscava-se vender a partitura no final da sessão. O público era cativado emocionalmente, sendo levado a comprar, característica esta que foi também adotada nos videoclipes ao construir uma relação emocional com o público, cativando-o a se relacionar mais com a canção e o artista, comprando discos, indo a shows e consumindo demais produtos do artista em questão⁵⁴. A década de 1990 vai ser o período em que o videoclipe vai encontrar seu ápice, principalmente pela relevância que o canal *MTV* ganharia, influenciando não só no formato, mas ditando tendência no mercado fonográfico e jovem.

Ao usar a música *pop* e características do videoclipe, em *Magnólia*, Paul Thomas Anderson cativa o público de forma parecida. Aqui, em vez da venda de discos (apesar da trilha musical também poder ser adquirida), o objetivo é conseguir sublinhar sentimentos e características dos personagens de forma a que somente a música *pop* consegue fazer, encorajando o público a possuí-la e fazer parte da característica do personagem.

⁵³ Mesmo quando não é música *pop*, Anderson trabalha a trilha sonora como elemento importante em suas cenas. Isso fica bem destacado em sua parceria com Johnny Greenwood.

⁵⁴ A *MTV* utilizou bastante dessa relação para conquistar o público trabalhando com outros produtos para além dos videoclipes como produzindo shows como o “Acústico MTV”.

Ao utilizar Aimee Mann na composição de *Magnólia*, Paul Thomas Anderson continua com uma tradição de relação entre as indústrias cinematográfica e fonográfica, relação que auxilia na bilheteria dos filmes e leva artistas a novos públicos. No caso de *Magnólia*, podemos dizer que o trabalho de Aimee Mann é que foi mais beneficiado, uma vez que ela foi apresentada a um público que, talvez, não tivesse conhecimento de seu trabalho. Anderson estava vindo de um grande sucesso anterior de público e crítica, com *Boogie Nights*, o que gerava bastante expectativa para seu trabalho seguinte que ainda conta com a presença do astro e grande chamariz de público, Tom Cruise. Ainda que o filme trabalhe com a ideia de não existir um protagonista, Cruise é o mais famoso de todos os atores e um dos mais requisitados na década de 1990, e isso acaba influenciando a percepção do público. Para completar, a música que conclui o filme, "Save Me", ainda concorreu ao Oscar de Melhor Canção e o disco com a trilha sonora vendeu mais de 500 mil cópias nos EUA, recebendo certificado de ouro pela *Recording Industry Associations of America* (RIAA), em 2000. Impulsionou também a venda do trabalho seguinte da cantora, "*Bachelor No. 2 or, the Last Remains of the Dodo*" (2000), que contava com algumas canções de *Magnólia* e também alcançou o certificado de ouro da RIAA.

Ainda na década de 1990, em seu terceiro filme, Paul Thomas Anderson usa essa influência de canções *pop* para criar imagens, não para fazer um videoclipe, mas para criar um longa-metragem que tem como base as músicas da cantora Aimee Mann. *Magnólia* surge, então, como uma produção com bases musicais e que vai flertar com o universo dos videoclipes. Filme que terá não somente as canções da cantora, mas de outros artistas, como Supertramp, para construir seus personagens⁵⁵.

Como é um formato que tem bastante flexibilidade, o videoclipe é capaz de, por exemplo, agregar os mais diferentes gêneros (se assim considerarmos) cinematográficos, como animação, documentário, cinema experimental, ficando impossível definir especificamente o que seria formalmente um videoclipe. Sendo assim, foi possível indicar algumas características que a maioria deles tem para as análises que seriam feitas, como, por exemplo, a música como a base principal. A

⁵⁵ Muito do que o diretor irá trabalhar aqui, é herança do seu trabalho anterior, *Boogie Nights: Prazer sem Limites*, em que usou a música pré-existente como um dos elementos fundamentais do filme. Trabalho este que ganhou vida graças ao sucesso de *Pulp Fiction - Tempos de Violência*, de Quentin Tarantino, que havia feito sucesso pouco tempo antes usando canções como um dos diferenciais da trama.

partir de sua letra, podem-se criar imagens, como no caso de "*Thriller*" que evoca o universo dos filmes de terror, ou do ritmo da canção sendo usado como motor para a montagem. O gênero musical também será um importante elemento para a construção imagética, fazendo um clipe de *funk* ser bem diferente de um de *hard rock*, por exemplo, exceto nos casos em que isso é feito propositalmente. Um exemplo que exploramos e que foi um dos responsáveis pelo surgimento da MTV, é o clipe de "*Bohemian Rhapsody*", que trabalha de forma artística mais relacionada ao ritmo da música, com os instrumentos e vozes criando as imagens, e o tempo do vídeo é exatamente o da música. O já citado "*Thriller*" aumenta o tempo do vídeo, adicionando narrativa e coreografias. Inclusive, esse recurso é usado na cena de abertura de *Magnólia*, em que o tempo da canção é aumentado, para dar conta de apresentar os principais personagens do longa.

Temos também a ideia de que a junção da música com as imagens irá gerar um produto novo, que será diferente do que se elas fossem consumidas separadamente. Em *Magnólia*, as músicas e imagens juntas aos diálogos trabalham para desenvolver as histórias e seus personagens, criando um produto diferente de um videoclipe e de outros usos da música *pop*.

Se, em musicais como *Cantando na Chuva*, temos uma narrativa que intercala dança e números musicais, e, nos filmes dos Beatles, temos a narrativa como recurso para destacar as características pessoais de cada um deles, em *Magnólia*, temos algo diferente: a trilha complementa as características e os sentimentos dos personagens, como, por exemplo, os dramas e desafios de Donnie sendo contados através da música diegética de Supertramp. Em outros momentos, a música une os personagens, cada um em sua individualidade, como no caso da cena de "*Wise Up*".

Enquanto títulos, como *Flashdance*, incorporam o videoclipe ao longa de uma forma em que é possível destacá-los e vendê-lo de forma "avulsa", em *Magnólia*, o formato está mais intrínseco ao filme, mais organicamente vinculado ao enredo de forma que é mais difícil assisti-los de forma isolada, tanto que Anderson opta por criar um clipe separado para a canção "*Save Me*". Clipe este que revela de que forma Aimee Mann aparece no filme. Ao mostrar Mann cantando ao lado dos personagens sem que eles a vejam, temos a materialização do que seria a presença da cantora no longa. No filme, ela não aparece de corpo presente, mas as letras de

suas músicas são responsáveis pelas ações e pensamentos e falas dos personagens.

Claudia, como primeira personagem a ser criada em *Magnólia*, traz em si todo o universo criado pela cantora Aimee Mann, tanto que é sua personagem que está constantemente ouvindo as músicas dela e foi escolhida por Paul Thomas Anderson para usar um dos trechos de uma canção da cantora como uma fala sua; vai ser ela também a responsável por concluir a trama, na cena da canção "Save Me".

Para além disso, consistiu no trabalho do diretor esculpir com imagens e personagens os sentimentos que eram expressos nas letras das músicas de Mann. Como a cantora não pertence a um gênero musical específico, sendo uma mistura de diferentes estilos, existe uma liberdade maior para construir imagens. Fugindo de efeitos, como, por exemplo, na cena citada de *Boogie Nights*, em que uma canção alegre é usada para ilustrar um momento trágico de suicídio de um personagem. Aqui, devido às canções da cantora estarem na base do roteiro, essa ligação entre gênero musical e imagens fica mais direta e previamente estabelecida

Como forma de tentar entender como o trabalho foi feito, analisamos três canções que apareciam de forma marcante no filme, em três momentos distintos: a introdução, com uma versão de "One"; o ápice do filme, com "Wise Up" (trecho que foi o provocador desta dissertação); e a conclusão, com "Save Me", composição inspirada no filme.

Nos três momentos, a junção de imagens e canções cumpriram sua função de criar um produto novo. Entretanto, o trecho de "Wise Up" foi o que mais se aproximou de um clipe propriamente dito, tanto que ele se destaca do restante do filme e sua tendência ao realismo, e se aproxima mais do momento bíblico da chuva de sapos. A canção tem até o poder de fazer com que Earl, mesmo estando inconsciente, tenha consciência de que ele também precisa cantar. A música aqui tem tanta importância quanto as imagens.

Já nos trechos de "One" e "Save Me", a música não é o único som que ouvimos, tanto na apresentação quanto na cena final, o que é dito pelos personagens também têm relevância, e são ouvidos quase que no mesmo volume que a própria música, diferente de um videoclipe tradicional em que demais sons são suprimidos. Na cena final, inclusive, a letra de música e o que é dito pelo policial para Claudia servem como um de complemento para o outro. "Wise Up" também tem outros sons. O canto amador complementa a canção, revelando o sofrimento

em sua forma mais intensa em cada um dos personagens de forma única, de acordo com sua forma de cantar⁵⁶. Ao colocar o personagem para cantar do seu jeito, sem tentar melhorar sua voz através de algum recurso técnico, emprega-se mais originalidade, revelando mais de sua alma. Ainda nesse trecho, os personagens estão localizados sozinhos em espaços que dizem respeito a suas trajetórias e personalidade, como Donnie tendo ao fundo um cheque gigante simbolizando o prêmio que ganhou no programa “*Whats Kids Know?*” e que seus pais roubaram dele; também no ambiente mal iluminado com cortinas improvisadas e carreiras de cocaína na mesa a que Claudia se encontra.

Sendo assim, *Magnólia* demonstra que Paul Thomas Anderson estava atento às novas possibilidades a que o audiovisual estava destinado, criando um filme que tem grande relação com o universo da música e dos videoclipes, fazendo isso de forma orgânica, e não o transformando em um programa da *MTV*, como ocorreu na década de 1980, com filmes como *Flashdance - Em Ritmo de Embalo*. Além disso, também conseguiu empregar certo clima e ansiedades que rondavam o mundo que se preparava para trocar de milênio. Uma obra potente e que mostrava ser apenas o início dos trabalhos de um dos diretores mais interessantes na ativa atualmente.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

⁵⁶ Nos videoclipes existe um trabalho de mão dupla em que eles servem de laboratório técnico para serem usados nos longas e as técnicas dos longas são utilizados no videoclipe. No clipe de “*Man From Magazine*”, lançado anos depois de *Magnólia*, temos uma composição parecida com o canto amador com a voz direta da cantora, aparentemente sem nenhum tratamento. Um violão bem distante aparece ao fundo.

7 REFERÊNCIAS

- AERIAL, Ballet. **Harry Nilsson Oficial Site**. Disponível em: <https://harrynilsson.com/music/aerial-ballet/>. Acesso em: 15 nov. 2023.
- ANDERSON, Paul Thomas. **Magnólia Soundtrack**: (encarte). Los Angeles, 1999.
- Ashby, Arved. INTRODUCTION. *In*: ASHBY, Arved. **Popular Music and the New Auteur**: Visionary Filmmakers after MTV. Oxford University Press, v. 1, f.109, 2013 (217p).
- BARBOZA, Elisa Maria Rodrigues. **Música, Audiovisual e Interatividade**: Um estudo sobre videoclipe interativo a partir da banda Arcade Fire. Juiz de Fora, 2015, Dissertação (Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens), Universidade Federal de Juiz de Fora/MG.
- BARRETO, Rodrigo Ribeiro. A percepção dos diretores de videoclipes como autores: do contexto específico de produção à interseção com o cinema. *In*: **Estudos de Cinema e Audiovisual: Socine**. São Paulo, 2012 (p. 72-82).
- BERCHMANS, Tony. **A música do filme**: tudo o que você gostaria de saber sobre a música de cinema. São Paulo: Escrituras, 2006.
- Benson, Michael. Fim de Jogo: Outono de 1966 - Inverno de 1967-1968. *In*: BENSON, Michael. **2001: uma Odisseia no Espaço**: Stanley Kubrick, Arthur C. Clarke, e a criação de uma obra-prima. Editora Todavia S.A, v. 3, f.248, 2018 (496p).
- BUHLER, James; NEUMEYER, David; DEEMER, Rob. **Hearing the Movies**: Music and Sound in Film History. Oxford University Press, USA, f.252, 2016 (504p).
- CHION, Michel. **A audiovisualização**: som e imagem no cinema. Lisboa: Texto & Grafia, 2011.
- Dancyger, Ken. A Influência da MTV na Montagem I. *In*: DANCYGER, Ken. **Técnicas de Edição para Cinema e Vídeo**: História, Teoria e Prática. Rio de Janeiro: Campus, 2012 (cap. 11). Dancyger, Ken.
- Dancyger, Ken. A Influência da MTV na Montagem II. *In*: DANCYGER, Ken. **Técnicas de Edição para Cinema e Vídeo**: História, Teoria e Prática. Rio de Janeiro: Campus, 2012 (cap. 12).
- FAST as You Can. **Cigarettes and Red Vines**. Disponível em: <https://web.archive.org/web/20061030003934/http://www.cigarettesandredvines.com/film.php?id=F05>. Acesso em: 15 nov. 2023.
- GARCIA, Chris. Interview: Austin American Statesman. **Cigaretts and Red Vines**. Disponível em: <http://cigsandredvines.blogspot.com/2000/01/interview-austin-american-statesman.html>. Acesso em: 15 nov. 2023.
- GARWOOD, Ian. Chapter 3: The pop song as narrational device. *In*: **The Pop Song in Film**. Movie: A Journal of Film Criticism, 2023.

GORBMAN, Claudia. O Canto Amador. *In*: SÁ, Simone Pereira de; COSTA, Fernando Morais da (orgs.). **Som + Imagem**. Rio de Janeiro/RJ: 7 Letras, 2012.

GREENWOOD, Jonny. Interviews. *In*: NAYMAN, Adam. **Paul Thomas Anderson: Masterworks**. Abrams, 2020.

GUIMARÃES, Caíque Pimentel. O som do filme Magnólia (1999) de Paul Thomas Anderson. **Extensão em Debate**, 2015. Disponível em: <https://www.seer.ufal.br/ojs2-somente-consulta/index.php/extensaoemdebate/article/view/1734/1218>. Acesso em: 20 nov. 2023.

HOLZBACH, Ariane Diniz. MTV: a remediação da rádio FM na construção de um canal musical de televisão. **Galáxia**. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/10354>. Acesso em: 15 nov. 2023.

HOLZBACH, Ariane. 007 a favor do Videoclipe: as sequências de abertura dos filmes de James Bond. *In*: SÁ, Simone Pereira de; COSTA, Fernando Morais da. **Som + Imagem**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012.

HUBBERT, Julie. Without Music, I Would Be Lost. *In*: ASHBY, Arved. **Popular Music and the New Auteur: Visionary Filmmakers after MTV**. Oxford University Press, v. 1, f.109, 2013 (217p).

JON BRION - Here We Go (2002). Cigarettes and Red Vines. Disponível em: <https://cigsandredvines.blogspot.com/2002/10/jon-brion-here-we-go-2002.html>. Acesso em: 15 nov. 2023.

MAGNOLIA: Diário Documental. **YouTube. Making of** (72 min.). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=cWBd4_D5wyU&t=92s. Acesso em: 15 nov. 2023.

MAGNÓLIA. Paul Thomas Anderson. EUA, 1999. Longa-metragem (188 min.).

MANN, Aimee. Magnólia. **Cigarettes e Red Vines**. Disponível em: <http://cigsandredvines.blogspot.com/p/magnolia.html>. Acesso em: 15 nov. 2023.

MASLEY, Ed. Playlist: Best Harry Nilsson songs for what would be his 75th birthday. **AzCentral**. Disponível em: <https://www.azcentral.com/story/entertainment/music/2016/06/15/best-harry-nilsson-songs-playlist/85929792/>. Acesso em: 15 nov. 2023.

MONTERO, José Francisco. **Paul Thomas Anderson**. Epub Libre, 2018.

NAYMAN, Adam. **Paul Thomas Anderson: Masterworks**. Nova York: Abrams, v. 3, f.144, 2020 (288p).

PATTERSON, John. Magnolia maniac. **The Guardian**, 2000. Disponível em: <https://www.theguardian.com/film/2000/mar/10/culture.features>. Acesso em: 15 nov. 2023.

PETERMAN, Christian. Magnólia. **SET**, São Paulo, v. 155, n. 5, Maio de 2000.

POWER, Dominic. Um Cão Andaluz 1929 (Un Chien Andalou) Luis Buñuel 1900-1983. *In*: KEMP, Philip. **Tudo sobre cinema**. Rio de Janeiro: Sextante, 2011 (p. 76-77).

PRODUCTION Notes. **Cigaretts and Red Vines**. Disponível em: <http://cigsandredvines.blogspot.com/p/magnolia.html>. Acesso em: 15 nov. 2023.

QUEIROZ, Julia. Mais da metade da população dos Estados Unidos se diz fã da Taylor Swift, aponta pesquisa. **Estadão**. Disponível em: <https://www.estadao.com.br/emails/gente/mais-da-metade-da-populacao-dos-estados-unidos-se-diz-fa-da-taylor-swift-aponta-pesquisa/>. Acesso em: 15 nov. 2023.

RABELO, Thiago da Silva. **Aspectos Midiáticos e culturais do Estilo Cinematográfico: a mise en scène** na obra de Paul Thomas Anderson. Goiânia, 2020, Dissertação, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2020.

Rodrigues, Rodrigo. Embalos de Sábado à Noite. *In*: RODRIGUES, Rodrigo. **Almanaque da música pop no cinema: Histórias e Curiosidades das Trilhas que Marcaram Gerações**. São Paulo: Lua de Papel, 2012 (p. 48-49).

Rodrigues, Rodrigo. NOS TEMPOS da brilhantina. *In*: RODRIGUES, Rodrigo. **Almanaque da música pop no cinema: Histórias e Curiosidades das Trilhas que Marcaram Gerações**. São Paulo: Lua de Papel, 2011 (p. 50-53).

SIJLL, Jennifer Van. **Narrativa Cinematográfica: Contando histórias com imagens em movimento**. São Paulo/SP: Martins Fontes, 2017.

SOARES, Thiago. **A Construção Imagética dos Videoclipes: Canção, Gêneros e Performance na Análise de Audiovisuais da cultura Midiática**. Salvador, 2009, Tese (Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas), Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009.

SOARES, Thiago. Videoclipe, o elogio da desarmonia: Hibridismo, transtemporalidade e neobarroco em espaços de negociação. *In*: **IV ENCONTRO DOS NÚCLEOS DE PESQUISA DA INTERCOM**, Pernambuco, 2012.

SYNOPSIS. **Cigaretts and Red Vines**. Disponível em: <http://cigsandredvines.blogspot.com/p/magnolia.html>. Acesso em: 15 nov. 2023.

TRY. **Cigarettes and Red Vines**. Disponível em: <https://web.archive.org/web/20061030002253/http://www.cigarettesandredvines.com/film.php?id=F02>. Acesso em: 15 nov. 2023.

VIDIGAL, Leonardo. **A Jamaica é aqui: Arranjos audiovisuais de territórios musicados**. Belo Horizonte, 2008, Tese (Comunicação Social), Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

VIDIGAL, Leonardo; PIERRY, Marcos. Scorpio Rising: Pontos de Escuta e a ascensão da canção popular no cinema. **Contemporânea: Comunicação e Cultura**, Bahia, v. 12, n. 2, p. 370-391, 2014.