

Paul Thomas Anderson e a escritura: a operação da linguagem de *There Will be Blood*

Lucca Marthius Reginatto Lobato*

<http://orcid.org/0000-0003-1110-3518>

O sangue negro estagna e a fúria torna ao peito.

Homero (*Iliada*, Canto XVI, v. 529)

Resumo: O presente artigo pretende trabalhar com o conceito de escritura dentro do gênero do roteiro, especificamente com a operação da linguagem. Isso implica dizer que trataremos da forma como Paul Thomas Anderson, diretor e roteirista do longa-metragem, utiliza da linguagem para o desenvolvimento da narrativa e dos personagens de modo que não apenas possibilita a representação na tela, mas também, e especialmente, potencializa a forma da escritura do roteiro. O artigo busca compreender como a escritura e sua operação da linguagem possibilita o acontecimento no longa-metragem.

Palavras-chaves: Escritura. Linguagem. Paul Thomas Anderson.

Paul Thomas Anderson and the writing: the operation of language in *There Will be Blood*

Abstract: This article intends to work with the concept of writing within the genre of the script, specifically with the operation of language. This implies that we will deal with the way Paul Thomas Anderson, director and screenwriter of the film, uses the language for the development of the narrative and the characters so that not only allows the representation on the screen, but also, and especially, potentiate the writing form of the script. The article seeks to understand how writing and its operation of language enables the event in the feature film.

Keywords: Writing. Language. Paul Thomas Anderson.

Paul Thomas Anderson et l'écriture : l'opération du langage dans *There Will be Blood*

Résumé: Cet article vise à travailler avec le concept d'écriture dans le genre du scénario, en particulier avec l'opération du langage. Cela implique que nous traiterons la façon dont Paul Thomas Anderson, réalisateur et scénariste du long métrage, utilise le langage pour le développement de la narration et des personnages de sorte qu'il permet non seulement la

* Universidade de Brasília. Mestrando no Departamento de Teoria da Literatura e Literaturas da Universidade de Brasília (UnB) e graduado em Letras - Tradução - Francês pelo Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução da mesma universidade. E-mail: lmlobato@outlook.com.



représentation à l'écran, mais aussi, et surtout, potentialise la forme de l'écriture du scénario. L'article cherche à comprendre comment l'écriture et son opération du langage rendent possible l'événement dans le long métrage.

Mots-clés: Écriture. Langage. Paul Thomas Anderson.

Introdução

No filme *There Will Be Blood* (Sangue Negro, 2007), escrito e dirigido pelo estadunidense Paul Thomas Anderson, o personagem Daniel Plainview (Daniel Day-Lewis) é um empresário que trabalha com a venda de combustíveis fósseis, mais especificamente com a perfuração e extração do petróleo no final do século XIX, início do século XX. Junto com seu filho, H. W. Plainview (Dillon Freasier), Daniel viaja em busca de terras que contenham “ouro negro” para fazer aumentar sua fortuna e seu negócio.

Os personagens passam por diversas transformações ao longo do filme, seja em nível narrativo (a mudança de local, o começo dos trabalhos no Rancho Sunday etc.), econômico (o enriquecimento de Daniel no final do filme) ou afetivo (a morte acidental do amigo de Daniel, a surdez de H. W., o encontro com o irmão impostor de Daniel etc.). O nível afetivo é o mais considerável na narrativa de *There Will Be Blood*, uma vez que Paul Thomas Anderson mostra “[...] fragmentos da vida de um sujeito repleto de fissuras emocionais e, por isso, incapaz de se relacionar com outras pessoas” (RABELO; BORGES, 2020, p. 179).

Entretanto, não será explicitamente da vida e do corpo afetivo dos personagens ou da construção da cena que trataremos aqui. Mesmo considerando que Paul Thomas Anderson tenha o hábito de escrever personagens “desconectados do mundo” (RABELO; BORGES, 2020, p. 180) e que as relações afetivas sejam de extrema importância para o roteiro e o filme.

O ponto central do texto é entender como Paul Thomas Anderson opera a linguagem entre o roteiro e a cena. Não apenas como a linguagem é operada no roteiro, mas como a escritura do roteiro se diferencia da escritura da performance da cena a

partir da operação da linguagem, do encontro da linguagem literária com a linguagem cinematográfica. Isso é possível especialmente pela marca e pela assinatura característica da escritura:

Escrever, é produzir uma marca que constituirá um tipo de máquina por sua vez produtora, que meu desaparecimento futuro não impedirá a princípio de funcionar e de dar, de se dar a ler e a reescrever. [...] Para que um escrito seja um escrito, é necessário que ele continue a “agir” e ser legível se o que chamamos de autor do escrito não responde mais ao que escreveu, do que parece ter assinado, que esteja provisoriamente ausente, que esteja morto ou que, em geral, ele não tenha sustentado com sua intenção ou atenção absolutamente atual e presente, com a plenitude de seu querer-dizer, isso mesmo que parece ser escrito “em seu nome”. (DERRIDA, 1972, p. 376, tradução nossa)¹.

Assim, tentaremos demonstrar como a escritura do roteiro de Paul Thomas Anderson, continuando a agir e ser legível, mesmo que o autor não esteja presente, opera uma linguagem entre o literário e o cinematográfico. A escritura permite que a linguagem se movimente entre esses dois limites, como se ultrapassasse de uma margem à outra.

Para isso, vamos observar cinco das falas mais emblemáticas do roteiro e como elas autorizam o movimento da escritura de uma linguagem a outra. Seguindo uma ordem cronológica das falas dentro do roteiro, tentaremos mostrar como a escritura torna possível o desenvolvimento literário e cinematográfico em conjunto.

“I’m an oil man” - Linguagem literária e linguagem cinematográfica, a assinatura

Nos estudos do cinema, é possível encontrar diversos teóricos que se utilizam da linguística e da teoria da literatura para entender o processo da linguagem e do signo

¹ No original. “Écrire, c’est produire une marque qui constituera une sorte de machine à son tour productrice, que ma disparition future n’empêchera pas principiellement de fonctionner et de donner, de se donner à lire et à réécrire. [...] Pour qu’un écrit soit un écrit, il faut qu’il continue à « agir » et être lisible même si ce qu’on appelle l’auteur de l’écrit ne répond plus de ce qu’il a écrit, de ce qu’il semble avoir signé, qu’il soit provisoirement absent, qu’il soit mort ou qu’en général il n’ait pas soutenu de son intention ou attention absolument actuelle et présente, de la plénitude de son vouloir-dire, cela même qui semble s’être écrit «de son nom»”.

cinematográfico. A linguagem cinematográfica acumula diversas características de outras artes, como as artes cênicas, a literatura, a poesia, a pintura etc. Entretanto, trataremos aqui do conceito de assinatura que, segundo Jacques Derrida, “[...] implica a não-presença atual ou empírica do signatário” (DERRIDA, 1972, p. 391, tradução nossa)².

Dessa forma, enquanto ausência do próprio autor, a assinatura se mantém como “a reprodutibilidade pura de um acontecimento puro” (DERRIDA, 1972, p. 391, tradução nossa)³. A assinatura de Paul Thomas Anderson se apresenta entre linguagem cinematográfica e linguagem literária, reprodutibilidade pura de uma linguagem a outra. A força da linguagem cinematográfica se mostra como a capacidade de ser inventada, enquanto a força da linguagem literária é a sua representação (STAM, 2013). A assinatura se faz entre essas duas forças, possibilitando uma operação única: um acontecimento puro na linguagem.

Isso significa também que, na escritura da linguagem cinematográfica, desde o roteiro até o filme pronto, a linguagem poética e literária permanece como espectro que ronda as margens e os limites da linguagem. Para entender melhor como Paul Thomas Anderson opera essa linguagem em sua escritura, vejamos a fala de Daniel Plainview logo no início, fala que muda o sentido de seu personagem.

DANIEL

Senhoras e senhores, eu viajei por mais da metade do nosso estado para chegar aqui essa noite. Eu não pude chegar mais cedo porque meu novo poço estava chegando em Coyote Hills e eu precisava cuidar do assunto. Aquele poço está agora fluindo dois mil barris e me pagando uma renda de cinco mil dólares por semana. Eu tenho duas outras perfurações e tenho dezesseis produzindo em Antelope. *Então - senhoras e senhores - se eu digo que sou um homem do petróleo, vocês concordarão.* (ANDERSON, 2007, p. 7, tradução nossa, grifo nosso)⁴.

Nessa parte, primeira fala do filme, Daniel Plainview afirma o que é ser “um homem do petróleo”. Daniel não se afirma apenas como um capitalista em busca de mais

² No original: “[...] implique la non-présence actuelle ou empirique du signataire”.

³ No original: “la reproductibilité pure d’un événement pur”.

⁴ No original: “Ladies and Gentlemen, I’ve traveled over half our state to get here this evening. I couldn’t get away sooner because my new well was coming in at Coyote Hills and I had to see about it. That well is now flowing at two thousand barrels and it’s paying me an income of five thousand dollars a week. I have two others drilling and I have sixteen producing at Antelope. *So - Ladies and Gentlemen - if I say I’m an oil man, you will agree*”.

dinheiro, como é perceptível pela apresentação anterior de seus feitos no ramo, mas como um ser entre ausência e presença, por meio dos embates da escritura cinematográfica. Pela escritura do roteiro, Paul Thomas Anderson faz o personagem se afirmar para o seu espectador.

A partir do momento que Paul Thomas Anderson se retira da realidade apresentada no filme, opera a ausência do autor e do escritor. A assinatura de Paul Thomas Anderson permanece na medida em que a fala de Daniel Plainview, pela performance de Daniel Day-Lewis, continua a agir. Diz Derrida:

Para funcionar, ou seja, para ser legível, uma assinatura deve ter uma forma repetível, iterável, imitável; ela deve poder se separar da intenção presente e singular de sua produção. É a sua mesmidade que, alterando sua identidade e sua singularidade, divide seu carimbo. (DERRIDA, 1972, p. 392, tradução nossa)⁵.

Isso significa, na escritura de Paul Thomas Anderson, que, mesmo que ela saia de um contexto da linguagem literária, pode ser repetida na linguagem cinematográfica. A ausência de Paul Thomas Anderson na cena possibilita sua mesmidade enquanto carimbo, alterando a identidade e singularidade, mas permanecendo assinatura e escritura.

Isso implica que Paul Thomas Anderson escreve o roteiro até quando o espectador assiste à cena, ainda há um traço, uma escritura, porque ela continua agindo. Mesmo que passe de uma linguagem literária para uma linguagem cinematográfica, a afirmação de Daniel Plainview permanece como a cena em que há uma afirmação de si e um distanciamento das outras pessoas na cena. Esse distanciamento também se dá entre a natureza sombria, ambiciosa e gananciosa do personagem com o espectador, de forma que percebemos apenas uma parte de sua personalidade e de sua dimensão afetiva.

Paul Thomas Anderson, assim, entre linguagem literária e linguagem cinematográfica, imprime sua assinatura como operador da linguagem da escritura à

⁵ No original: "Pour fonctionner, c'est-à-dire, pour être lisible, une signature doit avoir une forme répétable, itérable, imitable ; elle doit pouvoir se détacher de l'intention présente et singulière de sa production. C'est sa mêmété qui, altérant son identité et sa singularité, en divise le sceau".

cena, inventando uma relação entre o personagem e o espectador, mesmo que de forma implícita e suave. Essa relação suave se mostra de extrema importância em outras partes do roteiro e do filme.

“I abandoned my child” – O Sangue e a criança, o suplemento

Na famosa cena do batismo, Daniel Plainview confronta mais uma vez seu rival, Eli Sunday (Paul Dano), pastor da igreja da Terceira Revelação. Daniel deve ser batizado para poder comprar o terreno de Mr. Bandy (Hans Howes), de acordo com as próprias palavras deste último, “[...] você deveria ser lavado no sangue de Jesus Cristo”⁶ (ANDERSON, 2007, p. 103). É nessa fala que o pedido de Bandy se torna tão importante: Daniel apenas aceita como forma de conseguir construir um oleoduto pela propriedade de Bandy.

Entretanto, não é exatamente aqui que iremos analisar a escritura de Paul Thomas Anderson, mas na própria cena do batismo no roteiro. A cena é escrita com letras maiúsculas, que denotam o aumento do tom da voz, representando certo desespero do personagem na cena:

ELI:
DIGA: EU SOU UM PECADOR.
DANIEL:
Eu sou um pecador.
ELI:
EU SINTO MUITO SENHOR.
DANIEL:
Eu sinto muito Senhor.
ELI:
EU QUERO O SANGUE.
DANIEL:
Eu quero o sangue.
ELI:
EU ABANDONEI MEU FILHO.
DANIEL:
Eu abandonei meu filho.
ELI:

⁶ No original: “you should be washed in the blood of Jesus Christ”.

EU NUNCA VOU VOLTAR ATRÁS.
DANIEL:
Eu nunca vou voltar atrás.
ELI:
EU ESTAVA PERDIDO, MAS AGORA ME ENCONTREI.
DANIEL:
Eu estava perdido, mas agora me encontrei.
ELI:
EU ABANDONEI MEU FILHO. (ANDERSON, 2007, p. 106, tradução nossa)⁷.

O interessante de se notar é a aproximação entre abandonar seu filho e pedir pelo sangue. É exatamente isso que deixa Daniel irritado e o faz repetir mais a frente, com mais força e mais desespero:

DANIEL:
EU ABANDONEI MEU FILHO.
EU ABANDONEI MEU FILHO.
EU ABANDONEI MEU GAROTO.
ELI: IMPLORE PELO SANGUE.
DANIEL: ME DÊ O SANGUE, ELI, DEIXE-ME FICAR LONGE DISSO,
APENAS ME DÊ O SANGUE E ME DEIXE SAIR DISSO. (ANDERSON,
2007, p. 107, tradução nossa)⁸.

Assim, é preciso notar a relação entre o sangue e o filho que Paul Thomas Anderson opera nesses diálogos. O filho de Daniel, H. W., tinha sido mandado a um internato devido a um acidente que o deixara surdo. Daniel carregava a culpa de ter abandonado o filho para continuar buscando lucro ao mesmo tempo que se sabe que H. W. é filho adotivo de Daniel, ou seja, não há nenhuma relação de sangue.

De fato, o sangue, durante toda a escritura da cena, é um *suplemento* de H. W., ao mesmo tempo que representa, desde o título, o petróleo. Mas como é operada a linguagem dessa suplementação? Derrida diz:

⁷ No original: “ELI/ SAY IT: I AM A SINNER./ DANIEL/ I am a Sinner./ ELI/ I AM SORRY LORD./ DANIEL/ I’m sorry Lord./ ELI/ I WANT THE BLOOD./ DANIEL/ I want the blood./ ELI/ I HAVE ABANDONED MY CHILD./ DANIEL/ I have abandoned my child./ ELI/ I WILL NEVER BACKSLIDE./ DANIEL/ I will never backslide./ ELI/ I WAS LOST BUT NOW I’M FOUND./ DANIEL/ I was lost but now I’m found./ ELI/ I ABANDONED MY CHILD”.

⁸ No original: “DANIEL/ I ABANDONED MY CHILD./ I ABANDONED MY CHILD./ I ABANDONED MY BOY./ ELI/ BEG FOR THE BLOOD./ DANIEL/ GIVE ME THE BLOOD, ELI, LET ME GET AWAY FROM THIS. JUST GIVE ME THE BLOOD LORD AND LET ME GET AWAY”.

Pois o conceito de suplemento - que determina aqui o da imagem representativa - abriga nele duas significações cuja coabitação é tão estrangeira quanto necessária. O suplemento se acrescenta, ele é um excedente, uma plenitude enriquecendo outra plenitude, o cúmulo da presença. Ele cumula e acumula a presença. É assim que a arte, a technè, a imagem, a representação, a convenção etc., vêm como suplemento da natureza e são ricas de toda função de acumulação. (DERRIDA, 1967, p. 208, tradução nossa)⁹.

Isso implica que, na escritura de Paul Thomas Anderson, entre o grito de Eli e a fala de Daniel, o que causa o desespero deste último não é apenas a fúria contra Eli ou a culpa por ter deixado o filho, mas exatamente essa relação entre sangue e filho, entre sangue e petróleo, família e capital.

Dentro da escritura, o sangue suplementa o abandono do filho, ao mesmo tempo como substituição, uma vez que Daniel o tira de cena para poder focar no capital, ou seja, suplementação do sangue pelo capital, e acúmulo, uma vez que não importando quanto sangue, enquanto petróleo ou afeto, Daniel acumule, não haverá nunca sangue do próprio sangue. O suplemento “[...] é exterior, fora da positividade da qual ele se acrescenta, estrangeiro ao que, por ser por ele substituído, deve ser outro além dele” (, tradução nossa)¹⁰.

Assim, a suplementação entre sangue e filho se torna possível pela própria escritura de Paul Thomas Anderson, para além da performance em cena dos atores Daniel Day-Lewis e Paul Dano. Paul Thomas Anderson opera no roteiro essa suplementação que então se escreve na escritura cênica como a fúria e intensidade dos personagens de Daniel e Eli.

“You’re a bastard from a basket” – Expressão e língua, a gagueira

⁹ No original: “Car le concept de supplément - qui détermine ici celui d’image représentative - abrite en lui deux significations dont la cohabitation est aussi étrange que nécessaire. Le supplément s’ajoute, il est un surplus, une plénitude enrichissant une autre plénitude, le comble de la présence. Il cumule et accumule la présence. C’est ainsi que l’art, la technè, l’image, la représentation, la convention, etc., viennent en supplément de la nature et sont riches de toute fonction de cumul”.

¹⁰ No original: “[...] est extérieur, hors de la positivité à laquelle il se surajoute, étranger à ce qui, pour être par lui remplacé, doit être autre que lui”.

Próximo do final do filme, um H. W. adulto (Russell Harvard) aparece na mansão de Daniel Plainview, buscando uma conversa entre pai e filho. H. W. conta com a ajuda de George (Robert Hills), intérprete de língua de sinais que o ajuda a se comunicar desde o acidente que o fez perder a audição. H. W. conta para Daniel que se casou com Mary Sunday (Sydney McCallister/Colleen Foy), irmã mais nova de Eli Sunday, e pretende se mudar para o México, onde poderia abrir sua própria empresa de perfuração de petróleo.

Daniel o considera então como um competidor e não mais como seu filho. “Você está matando a minha imagem de você como filho”, diz Daniel, e depois, “Você não é meu filho” (ANDERSON, 2007, p. 120, tradução nossa)¹¹. Esse assassinato da imagem acontece silenciosamente, pela escritura e dentro da singularidade do personagem, e logo depois ele diz:

DANIEL:
É a verdade... você não é meu filho...
e nunca foi... você é um órfão...
e você operou aqui hoje como um...
Eu deveria saber que isso aconteceria...
Eu deveria saber que por baixo disso tudo,
esses últimos anos você esteve crescendo seu
ódio por mim aos poucos... e eu nem
mesmo sei quem você é... porque você não tem nada
de mim em você... Você é de outra pessoa...
Essa ira... sua maldade e suas relações
contrárias comigo... você é um órfão de uma
cesta no meio do deserto... e eu
te peguei por nenhuma outra razão além de que eu [precisava
de um rosto bonitinho para comprar terra. Você é menos
que um bastardo. (ANDERSON, 2007, p. 121-122, tradução nossa)¹².

Daniel diz que H. W. é um órfão de uma cesta no meio do deserto. A imagem do deserto torna propenso a ideia de sangue e família como se fosse essa sede que permanece entre ambos, claramente dito de forma literal, pois Daniel trabalhava no

¹¹ No original: “You’re killing my image of you as a son”. “You’re not my son”.

¹² No original: “DANIEL/It’s the truth... you’re not my son/...and you never have been... you’re an orphan./...and you’ve operated here today like one./I should have seen this coming.../I should have known that under this all,/these past years you’ve been building your/hate for me piece by piece... and I don’t/even know who you are... because you have none/of me in you...You’re Someone Else’s.../This anger... your maliciousness and backwards/dealings with me... you’re an orphan from a/basket in the middle of the desert... and I/took you for no other reason than I needed/a sweet face to buy land. You’re lower/than a bastard”.

meio do deserto em busca de petróleo. O deserto se faz lugar e habitação da futura gagueira. E mais na frente, para completar:

DANIEL
VOCÊ É UM BASTARDO DE UMA CESTA. BASTARDO
DE UMA CESTA. (ANDERSON, 2007, p. 121-122, tradução nossa)¹³.

Essas últimas palavras de Daniel é onde acontece a gagueira: Paul Thomas Anderson, sem confundir a língua com a fala, faz a língua gaguejar. Para não confundir com a fala, Paul Thomas Anderson coloca todo o sistema da língua em desequilíbrio, como coloca Gilles Deleuze (2019, p. 140):

Mas se o sistema se apresenta em desequilíbrio perpétuo, em bifurcação, com termos que por sua vez percorrem, cada qual, uma zona de variação contínua, então a própria língua põe-se a vibrar, a gaguejar, sem, contudo, confundir-se com a fala, que sempre assume apenas uma posição variável entre outras, ou toma uma única direção.

Isso significa que há um desequilíbrio na linguagem. Esse desequilíbrio, na escritura de Paul Thomas Anderson, pode ser representado pelo assassinato da imagem do filho, no pai, Daniel, pelo próprio filho, que mata o “nós”¹⁴ (*us*), ao se separar do negócio do pai.

Tremendo a língua “de alto a baixo” e a colocando em “estado de *boom*” (DELEUZE, 2019, p. 140), Paul Thomas Anderson opera a linguagem da gagueira. Essa gagueira, percebida, em um contexto sintagmático, pela repetição dos sons da sílaba “*bas*” em *bastard* (bastardo) e *basket* (cesta), coloca Paul Thomas Anderson para fora de sua língua ao criar essa linguagem extremamente complexa entre pai e filho, entre sócios, entre homens do petróleo.

Isso excede as possibilidades de fala e atinge o poder da língua e mesmo da linguagem. [...] No limite, ele toma suas forças numa minoria muda desconhecida, que só a ele pertence. É um estrangeiro em sua própria língua: não mistura outra língua à sua, e sim talha na sua língua uma língua estrangeira que não preexiste. Fazer a língua gritar, gaguejar, balbuciar, murmurar em si mesma. (DELEUZE, 2019, p. 140).

¹³ No original: “DANIEL/YOU’ RE A BASTARD FROM A BASKET. BASTARD/FROM A BASKET”.

¹⁴ No original: “You’re killing *us* with what you’re doing” (ANDERSON, 2007, p. 120) (Tradução: Você está nos matando com o que está fazendo).

Sendo assim, essa forma de talhar na sua língua (talhar, marcar, traçar, Deleuze, mesmo sem perceber, fala aqui de uma escritura, o autor, ao fazer a língua gaguejar, criando uma língua), gagueira “[...] criadora que faz a língua crescer pelo meio [...] o que coloca a língua em perpétuo desequilíbrio” (DELEUZE, 2019, p. 143), é não apenas a escritura de Paul Thomas Anderson, mas também sua assinatura, a possibilidade de um acontecimento entre linguagem literária e linguagem cinematográfica perpetuado pelos limites da escritura.

“I drink your milkshake” – Representação e signo, a metáfora

Em uma das cenas mais memoráveis do filme¹⁵, Eli Sunday vai até a mansão de Daniel Plainview com uma nova oportunidade de perfuração. Eli encontra Daniel na pista de boliche da mansão, deitado. Depois de se levantar, Daniel e Eli começam a conversa, ao que Eli oferece a ele uma oferta que parece generosa: comprar as terras de Mr. Bandy. Daniel finge aceitar, sob a condição de que Eli diga que é um falso profeta e que deus é uma superstição. Eli, depois de certa relutância, repete as palavras apenas para ouvir de Daniel que as terras já haviam sido perfuradas.

É então que Daniel explica para um Eli incrédulo:

DANIEL:
DRENAGEM! DRENAGEM, ELI! DRENADO ATÉ SECAR, GAROTO.
Se você tem um milkshake e eu tenho um milkshake e eu tenho um canudo e meu canudo chega ATRRAAAVÊEESSSS da sala e começa a beber seu milkshake:
EU BEBO SEU MILKSHAKE! EU BEBO TUDO. (ANDERSON, 2007, p. 129)¹⁶.

¹⁵ É interessante notar como as relações entre eles mudaram: ambos capitalistas em busca de lucro, um pela religião, o outro pela exploração, ambos no meio da perfuração de terras por petróleo. Nessa cena, ambos são parte da mesma família, uma vez que a irmã mais nova de Eli, Mary Sunday, se casou com o filho de Daniel, H. W. Plainview.

¹⁶ No original: "DANIEL/DRAINAGE! DRAINAGE, ELI! DRAINED DRY, YOU BOY./If you have a milkshake and I have a milkshake and I have a straw and my straw reaches ACCCRROSSSSSSSSSS the room starts to drink your milkshake:/I DRINK YOUR MILKSHAKE! I DRINK IT UP".

O *milkshake* aqui faz o papel da metáfora. Ele substitui um objeto por outro, uma imagem por outra. Paul Thomas Anderson usa da metáfora do *milkshake* como forma de remodelar o sentido e a ideia da imagem: Daniel não apenas “bebeu” da terra antes de Eli, ele tomou de Eli o que sabia que poderia ser dele. Na cena, Daniel Day-Lewis ainda enfatiza com barulhos de canudo em um copo finalizado. O *across* (através, do outro lado) escrito da forma como está escrito serve para reforçar não apenas a distância e a experiência de Daniel, mas também o jogo da paciência do personagem. O *milkshake* como se fosse petróleo, como se fosse lucro, como se fosse sangue. A metáfora opera a linguagem de forma que um objeto se passe por outro, que uma imagem seja refletida em outra. Assim,

[a] metáfora deve então se entender como processo da ideia ou do sentido (do significado, se quiser) antes de o ser como jogo de significantes. A ideia e o sentido significado, o que a palavra exprime. Mas é também um signo da coisa, uma representação do objeto na minha mente. Enfim, essa representação do objeto, significando o objeto e significado pela palavra ou pelo significante linguístico em geral, pode também significar uma afeição ou paixão. (DERRIDA, 1967, p. 389-390, tradução nossa)¹⁷.

Daí o *milkshake* como se fosse afeição, considerando o processo da metáfora do signo da coisa como representação do objeto. A palavra em francês, *affection*, pode ser traduzida como afeição, afeto, ou como doença. Duplo sentido, duplo significado, a metáfora então exerce a operação da linguagem na escritura de Paul Thomas Anderson como representação da vingança planejada por Daniel Plainview contra Eli Sunday.

A força dessa metáfora consiste em representar um signo como uma imagem de afeição, entre doença e afeto, concluindo todo o plano de vingança de Daniel. Paul Thomas Anderson escreve a metáfora que transforma a cena em desespero de Eli e a fúria encarnada no corpo de Daniel. A força dessa metáfora é precisamente representar tantos signos, possibilitando uma cadeia de imagens do roteiro à cena, do ator ao espectador, desde o início do filme. Paul Thomas Anderson mais uma vez adentra nos limites da linguagem literária e da linguagem cinematográfica por meio de sua escritura.

¹⁷No original: “[l]a métaphore doit donc s’entendre comme processus de l’idée ou du sens (du signifié, si l’on veut) avant de l’être comme jeu de signifiants. L’idée est le sens signifié, ce que le mot exprime. Mais c’est aussi un signe de la chose, une représentation de l’objet dans mon esprit. Enfin cette représentation de l’objet, signifiant l’objet et signifié par le mot ou par le signifiant linguistique en général, peut aussi signifier un affect ou une passion”.

“I’m finished” – A ação e a palavra, o performativo

Depois da metáfora do *milkshake*, Daniel começa a agredir Eli, enquanto grita “EU SOU A TERCEIRA REVELAÇÃO” (ANDERSON, 2007, p. 130), representando seu desdém pela igreja de Eli e a forma como encara a religião e deus como superstição. Eli tenta fugir, mantendo a distância de Daniel ao longo da pista de boliche, mas Daniel consegue acertá-lo, e, ao final, com um pino de boliche acerta algumas vezes a cabeça de Eli, matando-o. O mordomo de Daniel desce as escadas, provavelmente depois de ter ouvido os gritos, para se deparar com a cena: Eli morto, com a cabeça estourada, e Daniel, com o sangue em seu rosto, sentado no meio da pista de boliche diz:

DANIEL
EU TERMINEI (ANDERSON, 2007, p. 130, tradução nossa)¹⁸.

Para depois, no roteiro, aparecerem as palavras:

FIM. (ANDERSON, 2007, p. 130, tradução nossa)¹⁹.

Em letras maiúsculas e sublinhadas, o roteiro acaba; no filme, as letras tomam o estilo de escrita do título, com letras de uma escrita bíblica, reforçando o diálogo entre Daniel e Eli. Porém, o interessante notar aqui é como Daniel, através da palavra, completa a ação de terminar o filme. Um ato performativo, uma linguagem performativa. A partir de seu enunciado performativo, iterável, há uma finalização do roteiro que se repete na cena. Ou seja, Paul Thomas Anderson escreve o personagem que termina o filme. O filme não termina sem que Daniel repita essas palavras.

É preciso, primeiramente, se entender aqui sobre o que é do “se produzir” ou da acontecimentalidade de um acontecimento que supõe em seu surgimento pretensamente presente e singular a intervenção de um enunciado que nele mesmo só pode ser de estrutura repetitiva ou citacional ou ainda, essas duas

¹⁸ Tradução: DANIEL: *I’m finished*.

¹⁹ Tradução: FIM.

últimas palavras causando confusão, iterável. (DERRIDA, 1972, p. 388, tradução nossa)²⁰.

O enunciado performativo, citável e iterável, anuncia um acontecimento. Há no enunciado performativo uma “acontecimentalidade”, ou seja, a possibilidade de produzir um acontecimento pela intervenção singular de um enunciado. Logo, a iterabilidade do enunciado produz um evento singular e presente a cada vez que se repete.

Porém, assim que é citável, e é citado (como no caso de sair do roteiro para a cena), ele se reproduz de outra forma, causando uma diferença de intenção de quem o diz. O enunciado performativo, podendo se inserir em diversos contextos, transforma as intenções de fala para cada possibilidade de acontecimento. Isso significa que, tendo sua capacidade de citação, o enunciado performativo pode produzir diferentes acontecimentos singulares e presentes, considerando que a intenção primeira esteja ausente, proibindo toda “saturação do contexto” (DERRIDA, 1972, p. 389, tradução nossa)²¹.

A différance, a ausência irreduzível da intenção ou da assistência ao enunciado performativo, o enunciado mais “acontecimental” que seja, é o que me autoriza, considerando os predicados que eu lembrei agora há pouco, a colocar a estrutura grafomática geral de toda “comunicação”. Sobretudo, eu não tirei daí como consequência que não tenha nenhuma especificidade relativa dos efeitos de consciência, dos efeitos de fala (em oposição à escritura no sentido tradicional), que não tenha nenhum efeito de performativo, nenhum efeito de linguagem ordinária, nenhum efeito de presença e acontecimento discursivo (*speech act*). Simplesmente, esses efeitos não excluem o que em geral opomos a eles palavra por palavra, o pressupondo ao contrário de forma dissimétrica, como o espaço geral de sua possibilidade. (DERRIDA, 1972, p. 390, tradução nossa)²².

²⁰ No original: “Il faut d’abord s’entendre ici sur ce qu’il en est du « se produire » ou de l’événementialité d’un événement qui suppose dans son surgissement prétendument présent et singulier l’intervention d’un énoncé qui en lui-même ne peut être que de structure répétitive ou citationnelle ou plutôt, ces deux derniers mots prêtant à confusion, itérable”.

²¹ No original: “saturation du contexte”.

²² No original: “La différance, l’absence irréductible de l’intention ou de l’assistance à l’énoncé performatif, l’énoncé le plus « événementiel » qui soit, c’est ce qui m’autorise, compte tenu des prédicats que j’ai rappelés tout à l’heure, à poser la structure graphématique générale de toute « communication ». Je n’en tirerai surtout pas comme conséquence qu’il n’y a aucune spécificité relative des effets de conscience, des effets de parole (par opposition à l’écriture au sens traditionnel), qu’il n’y a aucun effet de performatif, aucun effet de langage ordinaire, aucun effet de présence et d’événement discursif (*speech act*). Simplement, ces effets n’excluent pas ce qu’en général on leur oppose terme à terme, le présupposent au contraire de façon dissymétrique, comme l’espace général de leur possibilité”.

Dessa forma, percebe-se que o enunciado performativo de Paul Thomas Anderson proporciona um evento singular a cada vez que é repetido: seja no roteiro, seja na cena com Daniel Day-Lewis, o performativo chama o final, chama diferentes finais que terminam de formas diferentes, porém repetíveis. Paul Thomas Anderson coloca sua escritura entre essas duas linguagens, literária e cinematográfica, operando-as com um único performativo que desenvolve eventos possíveis, singulares, únicos e presentes, ainda que o escritor se mantenha em sua ausência.

Conclusão

Após analisar algumas falas memoráveis de *There Will Be Blood*, é possível notar como a linguagem é operada de forma atenta e cuidadosa. Paul Thomas Anderson sabe o que está fazendo com a linguagem. Em sua escritura, a operação da linguagem do roteiro à cena exerce a função de desenvolver as possibilidades para os acontecimentos do filme. Desde uma afirmação sobre a personalidade do personagem do início do filme, à fala que encerra o roteiro e o filme ao mesmo tempo, de diferentes formas.

Paul Thomas Anderson, por meio da escritura e seus elementos como a assinatura, a performatividade, o suplemento etc., faz a língua gaguejar entre linguagem literária e linguagem cinematográfica. De fato, para além disso, Anderson cria um “novo” conceito sob o nome antigo de roteiro, aumentando ainda mais seu poder de comunicação e desenvolvendo ainda mais a linguagem por meio de sua operação entre roteiro e cena.

Portanto, o que faz Anderson é um trabalho de escritura entre duas linguagens que se movimentam entre ausência e presença, entre ator e escritor, entre traço e margem. Ao ultrapassar os limites entre a linguagem literária e a linguagem cinematográfica, Anderson reforça o acontecimento de uma *escritura cinematográfica* que se encontra entre as características literárias (narrativa, língua, representação, signo) e as características cinematográficas (cena, performance, adaptação, plano). Essa *escritura cinematográfica* é uma movimentação entre as possibilidades de se representar

um signo enquanto imagem do imaginário para o real, permanecendo, ainda que retraçada e marcada, escritura.

Assim, Anderson opera a linguagem dentro da escritura como um acontecimento que ultrapassa o literário e o cinematográfico, permanecendo como um movimento entre um e outro.

Referências

ANDERSON, Paul Thomas. **There Will Be Blood. Final shooting script**. Los Angeles, Paramount Vintage, 2007, 130p. Disponível em: https://www.hollywoodchicago.com/uploaded_images/therewillbeblood_script.pdf. Acesso em: 09 mar. 2023.

DELEUZE, Gilles. Gaguejou.... *In*: DELEUZE, Gilles. **Crítica e Clínica**. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo, Editora 34, 2019. p. 122-129.

DERRIDA, Jacques. **De la grammatologie**. Paris, Les Éditions de Minuit, 1967.

DERRIDA, Jacques. Signature événement contexte. *In*: DERRIDA, Jacques. **Marges de la philosophie**. Paris, Éditions de Minuit, 1972. p. 365-390.

RABELO, Thiago da Silva; BORGES, Rosana Maria Ribeiro. Sobre corpos isolados na imagem: a mise en scène em Sangue negro, de Paul Thomas Anderson. **Intexto**, Porto Alegre, n. 50, p. 178-198, set./dez., 2020. Disponível em: < [Sobre corpos isolados na imagem: a mise en scène em Sangue negro, de Paul Thomas Anderson | Intexto \(ufrgs.br\)](#) > Acesso em: 07 mar. 2023

STAM, Robert. A Questão da Linguagem Cinematográfica. *In*: STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Tradução: Fernando Mascarello. Campinas, Papirus, 5.ed., 2013. p. 127-138.

Recebido em 09/03/2023.

Aprovado em 28/07/2023.