

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO E BIBLIOTECONOMIA

IGOR AUGUSTO PEREIRA

CINEMA, EU:

A METÁFORA DA PÓS-MODERNIDADE EM *SINÉDOQUE, NOVA YORK*

GOIÂNIA

2010

IGOR AUGUSTO PEREIRA

CINEMA, EU:

A METÁFORA DA PÓS-MODERNIDADE EM *SINÉDOQUE, NOVA YORK*

Trabalho de conclusão de curso apresentado como requisito à obtenção de título de bacharel em Comunicação Social, habilitação em Jornalismo, da Universidade Federal de Goiás.

Área de concentração: Cinema e pós-modernidade

Orientadora: Maria Elisa França Rocha

GOIÂNIA

2010

IGOR AUGUSTO PEREIRA

CINEMA, EU:

A METÁFORA DA PÓS-MODERNIDADE EM *SINÉDOQUE, NOVA YORK*

Trabalho de conclusão de curso apresentado como requisito à obtenção de título de bacharel em Comunicação Social, habilitação em Jornalismo, da Universidade Federal de Goiás, aprovado em ____ de _____ de _____, pela Banca Examinadora constituída pelas seguintes professoras:

Profa. Dra. Maria Elisa França Rocha (Orientadora)

Universidade Federal de Goiás

Profa. Ma. Conceição de Maria Ferreira Silva

Universidade Federal de Goiás

À minha mãe, que me arraigou o gosto pelos livros antes mesmo de minha concepção e me guiou ao Jornalismo.

AGRADECIMENTOS

À orientadora deste trabalho, Maria Elisa França Rocha, pela absoluta confiança neste projeto e pelo valioso adiamento de sua aposentadoria.

Ao professor Juarez Maia, que, à frente da coordenação do curso, decidiu estimular o diálogo entre alunos veteranos e professores, a fim de uma nova perspectiva para a formação dos que virão.

Ao professor Lisandro Nogueira, que me mostrou que o filme não acaba quando as luzes se acendem – e é provável que a maioria deles apenas comece nesse ponto.

A Fernando Carballido, companheiro de vida, por sempre acreditar na possibilidade de realização de meus devaneios, pela adesão nada sutil a cada novo projeto e pelo acompanhamento técnico desta dissertação.

A minha família, meus sonhos de olhos muitíssimo abertos.

O homem está na cidade
como uma coisa está em outra
e a cidade está no homem
que está em outra cidade

Ferreira Gullar

(trecho de *Poema Sujo*, 1976)

Resumo

Apesar de vivermos em um mundo de imagens, elas não possuem poder absoluto, nem podem ser julgadas a partir de uma significação unilateral. É essencial estudar suas formas de construção e chegar, assim, à compreensão do modo como representamos os elementos de nosso tempo. O projeto em questão tem uma busca neste sentido e, para tal, investiga os mecanismos que visam promover a identificação entre o enredo *Sinédoque, Nova York*, de Charlie Kaufman, e o conceito de pós-modernidade. Esse processo é iniciado a partir de uma breve conceituação das possibilidades de análise da imagem. Em seguida, conduz-se às principais ideias referentes à pós-modernidade, suas crises, intersecções e perspectivas culturais. Partindo daí, promove uma análise de elementos em que a condição pós-moderna é trabalhada na película de Kaufman. As demais obras do autor evidenciam uma preocupação em entender o cinema como espaço de reflexão existencial. Por fim, chegamos a um panorama em que o cineasta usa sua obra para reconstituir alguns dos principais traumas humanos e evidenciar a necessidade de um posicionamento analítico mais profundo. Fruto de uma tradição que preza pela subjetividade, *Sinédoque, Nova York* não se encerra com os créditos da ficha técnica. Pelo contrário, vota ao espectador a tarefa mais difícil: perceber a si como o protagonista da mesma angústia retratada na tela.

Palavras-chaves: Cinema; Pós-Modernidade; Imagem; Sinédoque, Nova York

Abstract

Even though we live in a world full of images they do not have an absolute power. Neither can they be judged by a unilateral meaning. It is essential to study their ways of constructing themselves and get, through this, to understanding the way we represent the elements of our time. This assignment searches for that, by investigating the means which intend to promote identification between the plot of the movie *Synecdoche, New York*, by Charlie Kaufman, and the concept of post-modernity. The process of analysis is started by briefly putting into concept the possibilities of analyzing image. Further, it is conducted to the main ideas concerning post-modernity, its crisis, intersections and cultural perspective. Through that, an analysis is made, concerning elements in which post-modern condition is exposed by Kaufman. The other movies by Kaufman make clear how he is concerned in understanding the cinema as a space of self reflection. Last, we get to a point in which the film-maker uses his work to reconstruct some of the main human traumas. It also makes clear the need for a deeper analytical position. Being the result of subject, *Synecdoche, New York* does not have its end with casting and techniques. Actually, it gives to the spectator the hardest task: to see himself as the main character of the same anguish showed on screen.

Key words: Cinema; Post-modernity; Image; *Synecdoche, New York*.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1. A IMAGEM	12
1.1 Signo e representação	13
1.2 A imagem em movimento	15
2. A CONDIÇÃO	18
2.1 Reflexos distorcidos: a crise de representação pós-moderna	19
2.2. Você é o que você consome: cultura e pós-modernidade.....	20
3. A SINÉDOQUE	23
3.1 A análise propriamente dita.....	25
3.2.1 Uma cronologia doente.....	26
3.2.2 Pré-simulacro.....	32
3.2.3 Feições femininas na tela.....	33
3.2.4 Algumas formas de subjetivação	36
3.2.5 Um mundo de terapias	43
3.2.6 Jogo de espelhos	46
3.3 O existencialismo nas obras de Charlie Kaufman	53
CONCLUSÃO	61
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	63
FICHA TÉCNICA.....	66

INTRODUÇÃO

O lugar do cinema, entre a representação da realidade objetiva e o delírio mais íntimo, é objeto de análise desde seu surgimento. Sua expressão não se dá apenas por meio da palavra, do som ou da cor, mas pela intersecção entre diferentes manifestações artísticas. Mais que uma combinação de fatos, o filme carrega um discurso, que pode fortalecer estruturas de poder ou criticá-las, enaltecer um período ou propor um olhar desalienante a este.

Dos Lumière a Charlie Kaufman, passando por autores dos estilos mais variados, como Eisenstein, Bergman, Tarkovski, Almodóvar, Tarantino e Lars von Trier, a experiência fílmica revela-se aberta a uma série de significações. É preciso, porém, ressaltar que os sentidos aqui analisados não visam acenar para conceitos como o “gênio do autor”, mas para o que Bazin (apud STAM, 2003) classificou como “gênio do sistema”, isto é, a capacidade de uma maquinaria industrial bem financiada e governada por talentos individuais de produzir filmes de qualidade. Não se pode negar o toque inventivo do autor, mas este é um foco diferente do abordado aqui. Ele será usado apenas para identificar os traços em que a câmera é representante alegórica de uma visão, bem como de um olhar sobre a cultura contemporânea.

Nos filmes de Charlie Kaufman, seja como roteirista ou diretor, algumas marcas básicas podem ser percebidas até mesmo pelo espectador iniciante em suas obras, sobretudo pelo tom pouco convencional de suas histórias e pelas condições bizarras a que seus personagens são submetidos. Os enredos de *Quero ser John Malkovich* (1999) e *Adaptação* (2001), por exemplo, refletem a inquietação de personagens a partir de conceitos como indivíduo *versus* meio, interno *versus* externo.

A abordagem inventiva de conceitos caros ao tempo presente, como a posição do homem diante de um universo pós-industrial e a lógica de produção de bens culturais, marcam o filme *Sinédoque, Nova York* (2009), estreia de Kaufman como diretor. Com tons surrealistas, a obra conta a história do diretor teatral Caden Cotard (interpretado por Philip Seymour Hoffman) que, após ser abandonado pela esposa (Catherine Keener), que leva consigo a filha do casal, recebe a incumbência de criar uma grande obra, sem restrições

orçamentárias, mas com a obrigação de ser inovadora, sincera e de relevância para a humanidade. A missão funciona como catalisador para as crises existenciais do personagem.

Em lugar da criação, Cotard opta pela reprodução da própria vida, nos mais ínfimos detalhes. Aluga um enorme galpão, onde monta um simulacro – uma parte de Nova York, que deve representar toda a complexidade do lugar, numa alusão à figura de linguagem presente no título. Acompanhado pela assistente Hazel (Samantha Morton), por anos a fio, o diretor busca uma expressão viva em suas práticas, apesar de não permitir traços de espontaneidade. A busca aqui é pelo real e objetivo, em seu sentido mais usual. Apesar do *frisson* que envolve a marca Kaufman, o filme foi rotulado de hermético e pouco decupado pela crítica. Sua narrativa, no entanto, apresenta alto nível de sofisticação, se tomarmos por base referências vanguardistas, experimentação de linguagem e o potencial discursivo. Essas ideias serão discutidas a seguir. Como veremos posteriormente, *Sinédoque, Nova York* pode ser considerada a mais complexa dentre as obras assinadas por Kaufman até agora. E é por isso que constitui o retrato mais profundo e esteticamente notável do autor.

O trabalho apresentado pretende discutir como o cinema pode atuar como índice da dinâmica social de um período elegendo *Sinédoque, Nova York* como material de análise. É possível depreender do filme um discurso crítico em relação ao tempo retratado, aqui tomado como pós-moderno. Suas estratégias de subversão ao fazer clássico acentuam, ainda, a mensagem em questão. Assim, nos valem os estudos do pós-estruturalismo francês, pela eficiência com que trabalham a interpretação cultural baseada na estrutura interna da obra.

Um importante referencial teórico é a semiologia de Metz e seu conceito de análise textual de filmes. O autor busca examinar os processos de significação do cinema tendo por base a análise pontual de filmes. Assim, diferente de uma série de intelectuais que usam certas obras cinematográficas para subsidiar suas formulações gerais, Metz (in XAVIER, 1983) ressalta a importância da pesquisa de campo como subsídio para se chegar a supostas leis gerais do cinema ou, ao menos, a questões pontualmente unificadoras. Seus esforços levam de volta a um dos cerne do objeto aqui analisado: a sinédoque. Apesar da separação material de seus trabalhos, Metz e Kaufman demonstram o interesse em alcançar explicações mais amplas por instrumentos delimitados – a significação do cinema no

primeiro, a questão existencialista do homem pós-moderno no segundo. Ambas as tarefas são ambiciosas, mas possibilitadas pelo olhar prudente dos dois. Além de Metz, o pós-estruturalismo é fortemente influenciado por intelectuais como Lacan (psicanálise) e Althusser (marxismo).

Conforme acentua Scheffer (apud AUMONT, 2003), “o filme é a única experiência em que o tempo me é dado como uma percepção”. O prazer escopofílico (objetificação e observação do outro) seria, portanto, acompanhado da experiência de enxergar as vicissitudes do tempo – estrutura que obriga a reflexão teórica sobre estes conceitos. Em *Sinédoque, Nova York*, encontramos uma subversão a estas ideias. Ao espectador é dado apenas acompanhar a lógica confusa do protagonista, já que dividimos com ele o espanto quando informados de que se passaram décadas desde que começamos a acompanhar sua vida. A estratégia não é vista como uma deficiência diegética, mas como um instrumento filosófico capaz de explicitar o dispositivo e revelar ao espectador que este também não tem percepção suficiente da velocidade do tempo na própria realidade.

A relevância do estudo reside no fato de este pretender apontar instâncias de significação que possam ampliar as possibilidades de reflexão sobre a obra, mostrando como o objeto fílmico pode alçar sentidos que estão além da dimensão inteligível do espectador. Assim, espera-se contribuir para a formação de um leitor/espectador para além do superficial, proporcionando possibilidades de visão crítica daquilo que recebe. A intenção não é abalar o prazer de assistir a um filme, mas subsidiar leituras mais eficientes deste. Diante de tal diversidade de procedimentos significativos, compreende-se que não é possível estabelecer um único padrão ou critério de assimilação do objeto artístico. Ainda assim, refletir sobre o *modus operandi* de cada um é uma maneira de compreender as dinâmicas sociais que dizem respeito ao homem pós-moderno. Um filme, portanto, pode servir como fator científico, extensão/mimese de determinados recortes contemporâneos – um grande laboratório social feito a partir de ideias, lentes e interpretações.

1. A imagem

Necessidade inerente ao homem, a expressão de si em imagens é uma empreitada conhecida desde a Pré-História. Precusores da escrita, os desenhos em cavernas visavam esquematizar visualmente pessoas e objetos, valendo-se de processos de descrição e representação. As pinturas rupestres são consideradas a primeira forma de representação social em um meio distinto da linguagem verbal. Entre seus procedimentos mais conhecidos está a gravação de desenhos em alto-relevo, com sulcos pintados em diferentes cores, em partes mais fundas de grutas. Conforme Machado (1997) explica, “nossos antepassados iam às cavernas para fazer ‘sessões de cinema’ e assistir a elas”. Os grupos se reuniam e, conforme se locomovessem, iluminados por tochas, visualizavam algumas linhas – ora realçadas pela luz, ora esmaecidas pela escuridão. Esse processo dava a impressão de movimento e montagem dessas imagens.

É com o Renascimento e o advento da ciência moderna que o conceito de subjetivação e inserção na imagem ganha a dimensão praticada mais tarde no cinema. Na pintura, a ideia de perspectiva, fundamentada na Matemática, revela a possibilidade de obter volume e profundidade em uma imagem – isto é, mais realismo. Se antes, na Idade Média, toda tentativa de reproduzir o real era tida como uma comparação herética a Deus, a Idade Moderna vê o surgimento de uma série de técnicas empregadas como a possibilidade de uma suposta objetividade da imagem. Foucault (apud SANTAELLA & NÖTH, 1997) percebe que até então atribuía-se aos signos uma relação de semelhança ou evidência com seu objeto de referência. O Renascimento, porém, quebra a ideia de iconicidade. “No limiar da era clássica, o signo deixa de ser uma figura do mundo e deixa de estar ligado àquilo que ele marca pelas linhas sólidas e secretas da semelhança ou afinidade” (p. 23).

Durante esse período, são criadas máquinas de pintar em que, a partir de um jogo de espelhos com as pinceladas completando o reflexo, pretendia-se evitar a *enganação*, isto é, a subjetividade do olho humano. O conceito se sofisticava quando o quadro, recorte espacial do objeto, é descoberto. Se outrora não se concebia excluir da pintura algumas partes do corpo do indivíduo, a chegada dessa possibilidade introduz a ideia de sujeito como participante da imagem. Mas é no fim do século XIX que a arte se permite comparar com o ato de sonhar. É o cinema, como na definição baziniana, uma janela para o mundo.

1.1 Signo e representação

O termo “imagem” pode abranger uma série de perspectivas. Um cão cochilando em uma praça de uma cidadezinha do interior é uma imagem. Uma fotografia desse instante é uma imagem. Uma lembrança do momento é uma imagem. Assim, se por um lado, conhecemos as imagens materiais, isto é, aquelas percebidas através da visão independente do suporte em que vierem, por outro, também formamos imagens mentalmente. Visões, fantasias, imaginação e outros esquemas compõem nossas imagens imateriais. A segunda categoria, porém, apresenta uma série de divergências teóricas, sobretudo em razão dos problemas conceituais em decorrência de diferentes traduções de cada estudo. Ainda assim, eliminadas as desavenças, *grosso modo* é possível concebê-la como a partir das ideias de vinculação psicológica ou representação pública ante um signo formado pelo contato anterior com outro.

Joly (1994) ressalta que, apesar de ser estudada em diferentes campos do conhecimento, a imagem, enquanto perspectiva de significação, é melhor compreendida na semiótica, que a analisa sob o ponto de vista de seu modo de produção de sentido. Para além de um recenseamento das “diversas significações que damos aos objetos, às situações, aos fenômenos naturais”, a semiótica analisa as categorias de signos, seus processos e leis de organização. Saussure (apud JOLY, 1994) vincula ao signo as noções de significado e significante. O primeiro se refere ao conceito de um objeto, enquanto o segundo está ligado ao som com que esse conceito é comunicado. Assim, é possível destacar que um objeto (sapato) é diferente de seu respectivo signo linguístico, que possui significado (ideia de sapato) e significante (som produzido pela palavra “sapato”, pelo qual acessamos a ideia). Essa relação não é natural, mas convencionalizada pela linguagem, por não guardar relações diretas.

Uma distinção entre signo e representação é apontada por Sperber (apud SANTAELLA & NÖTH, 1997). Enquanto o primeiro seria formado através da percepção sensorial, a segunda exigiria vinculação psicológica ou pública, evidenciada por “processos intrasubjetivos através dos quais as representações de um sujeito afetam as representações de outros sujeitos por modificações dos seus ambientes comuns” (.p 16). Aumont (1993) entende que esse movimento transcorre intrinsecamente por analogia, em que, ao acessarmos

uma imagem nova, completamos seu signo com referência a uma anterior. A representação é, pois, a instituição de um substituto. Bazin (in XAVIER, 1991) vê, ainda, a iminência de um mundo em que a razão de ser da imagem não está embutida apenas em seu objeto. “A fotografia nos permite (...) admirar em sua reprodução o original que os nossos olhos não teriam sabido amar, e na pintura um puro objeto cuja referência à natureza já não é mais sua razão de ser”.

Pierce (apud DUBOIS, 1999) analisa os signos na imagem fotográfica, classificando em três ordens: ícone, índice e símbolo. Em poucas palavras, o índice é caracterizado por uma conexão física com seu referente, relacionando-se efetivamente com ele, mas não possuindo significação própria. Como exemplos, podemos tomar a fumaça (que indica o fogo) e o catavento (que indica a direção do vento). Por outro lado, o ícone denota uma relação existencial com seu referente, em que a imagem remeta – iconicamente – àquele. Muitas vezes, o ícone não é baseado em princípios visuais, como no caso da metáfora (permeada por uma semelhança de princípio entre dois conceitos). Quanto ao símbolo, sua característica é denotar uma associação de ideias gerais, de modo a determinar a interpretação do símbolo por referência ao objeto. A linguagem verbal é um bom exemplo, por não se relacionar imagetivamente com o que representa, mas funcionar como uma reiteração ao objeto. Um *disco* não se assemelha à palavra que o personifica, mas ela tem o poder de conduzir a sua representação mental. Dubois (1999) ataca a concepção de um absolutismo das imagens, avaliando que uma fotografia atesta existência de um objeto, mas não seu sentido:

(...) a foto não explica, não interpreta, não comenta. É muda e nua, plana e fosca. *Boba*, como diriam alguns. Mostra, simplesmente, puramente, brutalmente, signos que são semanticamente vazios ou brancos. Permanece essencialmente *enigmática*. Este é o sentimento que todos aqueles que consideraram lúcida e honestamente uma fotografia experimentaram em maior ou menor medida. (DUBOIS, 1999, p. 84)

Ainda sobre um suposto estabelecimento de leis gerais impostas pela imagem, Merleau-Ponty (in XAVIER, 1991) aborda questões referentes ao cinema, assinalando que

um filme não é uma soma de imagens, porém uma forma temporal. É o momento de recordar a famosa experiência de Pudóvkin (referindo-se às

experiências de Lev Kulechov, apresentadas na França pelo primeiro), que coloca em evidência a sua unidade melódica. Certo dia, ele tomou um grande plano de Mosjúquin impassível e projetou, precedido, a princípio, de um prato de sopa, em seguida, de uma jovem morta em seu caixão e, finalmente, antecedido por uma criança a brincar com um ursinho de pelúcia. Notou-se, de início, que aquele ator dava a impressão de olhar o prato, a jovem e a criança e, depois, que fitava o prato com um ar pensativo, a jovem, com tristeza, e a criança, mediante um sorriso radiante e o público ficou surpreendido pela variedade de suas expressões, quando, na verdade, a mesma tomada havia sido utilizada três vezes e era flagrantemente inexpressiva. O sentido de uma imagem depende, então, daquelas que a precedem no correr do filme e a sucessão delas cria uma nova realidade, não equivalente à simples adição dos elementos empregados. (p. 110-111).

Dessa forma, o teórico esvazia a concepção de que a imagem fala por si, apontando um momento de superação da psicologia clássica em sua vocação de considerar “nosso campo visual como uma soma ou um modo de sensações, onde cada uma delas dependeria, de modo estrito, da correspondente excitação retínica local” (p. 103). A visão, portanto, não apenas percebe o que está adiante, mas reorganiza a fim de buscar certa homogeneidade de campo.

1.2 A imagem em movimento

A despeito do advento do cinematógrafo, o cinema que conhecemos é uma sofisticação de princípios em voga no século XIX, com as máquinas de visão. Em uma leitura mais crítica, o cinema incorporou, em seus primeiros anos, uma normatização estatutária que objetivava converter a prática cinematográfica em um sistema, bem como em um aparato de consumo. Segundo Costa (in MASCARELLO, 2006), a invenção do aparato cinematográfico não pode ser creditada apenas aos Irmãos Lumière. Antes, Thomas Edison e os irmãos Max e Emil Skladonowsky haviam apresentado propostas semelhantes. Contudo, coube à dupla francesa originar a primeira cadeia produtiva de filmes, em razão da leveza de seu equipamento, além de outros fatores, como um planejamento de marketing eficaz. Sua estética documental, fundamentada na ideia de um cinema de uso científico, foi

recombinada posteriormente no *vaudeville* de Meliés, gerando processos que revelaram as múltiplas possibilidades do fazer cinematográfico.

Por muitos anos, o Primeiro Cinema foi considerado um período primitivo em relação ao que se faria posteriormente, com o desenvolvimento de uma linguagem narrativa própria. Contudo, a concepção de pré-cinema começou a ser contradita com o renascimento de pesquisas na área, por volta da década de 70. Percebeu-se que não era possível analisar o Primeiro Cinema apenas sob a perspectiva institucionalizada de Hollywood, sendo razoável concebê-lo para além da ideia de modo imperfeito de contar histórias. O cinema supera, portanto, o olhar único, que via no aparato apenas a possibilidade da convenção narrativa. Ainda assim, é necessário destacar as importantes contribuições angariadas pelo chamado cinema clássico, que começa a se delinear com a sistematização de artifícios que culminavam em uma educação/domesticação do espectador para a “naturalidade diegética” e impressão de auto-construção do enredo.

Uma ideia é transformada em argumento, que é dividido em cenas, constituindo um roteiro. Assim, muito antes de ser gravado, um filme forma uma cadeia complexa. Seu processo de criação permite ressignificações nas mais diferentes estâncias, dada a coletividade do fazer cinematográfico – sem contar a recepção do filme, que pode despertar as mais diferentes acepções. Desenvolver um roteiro passa necessariamente, averigua Araújo (1995), pelos aspectos de exposição, interesse, reviravolta, evolução, recomeço, pré-clímax, clímax e desfecho. Precursor de Hollywood, David Wark Griffith seguiu esse esquema para estruturar o que chamaríamos de linguagem cinematográfica. O cineasta percebeu que narrar um enredo poderia ser mais que apenas filmar um espetáculo teatral. Valeu-se de estratégias como a montagem paralela, a diferenciação de enquadramentos, a encenação naturalista e iluminação especial como recursos dramáticos. Apesar de suas obras doutrinárias e de caráter pedagógico, é considerado um personagem fundamental para que o cinema pudesse ser vivenciado de maneira mais complexa.

As concepções a respeito do poder documental do cinema foram se alterando de acordo com os anos. Conforme acentua Bernadet (2004), assim como a pintura renascentista, ele deixou de ser percebido como uma reprodução rigorosa da realidade, rumo à concepção de que refletia um recorte, uma seleção de elementos. Esse processo é fruto do aprimoramento da linguagem cinematográfica. Apesar de parecer um contrassenso, já que

aquela foi criada com o objetivo maior de estabelecer certa “naturalidade” na diegese fílmica, a ideia de manipulação passou a ser encarada como inevitável. Bordwell (in PESSOA RAMOS, 2005) chama essa estratégia de auto-ocultamento, entendendo que o cinema hollywoodiano estabelece padrões em que um tom autoral forte desvincula a imersão e torna ruidosa a recepção do filme. Mas é preciso sublinhar que, ainda assim, um segmento clássico não é uma entidade lacrada. Sua trama pode ser semelhante a outra, mas carrega construções causais próprias. O previsibilidade experimentada pelo espectador não existe porque o enredo é mal construído, mas porque ele – propositalmente – deixa pistas.

Enquanto a doutrina hegemônica se apoiou na construção de personagens baseados na causa e efeito, de modo que o ilusionismo presente na produção cênica atingisse um caráter naturalista, novas formas de representação, calcadas em outras heranças, ganharam corpo. Reagindo à vocação hollywoodiana, cineastas alemães impuseram um novo modelo, de acordo com o qual as imagens deveriam apresentar as alterações mentais referentes aos personagens: o expressionismo. Enquanto isso, na década de 20, o grupo liderado pelo espanhol Luís Buñuel defendeu um cinema baseado na expressão do funcionamento do pensamento, seus deslocamentos e rupturas inconscientes, sem preocupações com a racionalidade. Sua radicalidade, porém, não lhe conferiu um tom desagregador. Pelo contrário, muitos dos elementos descobertos pelo movimento se incorporaram a obras hollywoodianas.

Como os Estados Unidos, a União Soviética também conseguiu estruturar um modelo institucionalizado de representação. Imbuída da preocupação na reconstrução de modelos sociais, criou um cinema de inserção intelectual na cultura popular. Sergei Eisenstein e Dziga Vertov foram alguns dos nomes que impulsionaram esse singular momento.

Na medida em que o desenvolvimento econômico e social necessita de graus extremos de organização e planejamento, o mesmo acontece com as formas culturais, e o conceito de arte seria, rapidamente, associado às ideias de produção e utilitarismo. O papel do artista ganha novos contornos com a ideia de um “artista-engenheiro”, sublinhando a nova síntese entre arte e tecnologia. A preocupação com formas e materiais (exemplos caros nos trabalhos de Vladimir Tatlin e Rocheno) ligava-se diretamente à indústria, e os artistas tornavam-se técnicos, aprendendo a usar ferramentas e materiais da produção moderna, com o objetivo de canalizar todas as energias em benefício do proletariado. (VIEIRA, 2007, p. 74)

2. A condição

Pensar em *pós-modernidade* requer uma busca séria e sistemática dos conceitos mais constantes sobre o tema. Afinal de contas, não se pode negar a existência de uma gama interminável de ideias relacionadas ao assunto – pensa-se que tudo o que é contemporâneo é pós-moderno. Somada a isso, há a confusão recorrente entre pós-modernidade e pós-modernismo, em que pese que, enquanto que a primeira representa uma período histórico, a segunda refere-se a uma corrente artística. Apesar da diversidade de estudos na área, ainda restam controvérsias sobre a pertinência do conceito, sobretudo em razão da dificuldade em examinar processos que estão em curso e perceber com clareza seus limites. Em todo caso, a atmosfera descontínua que cerca a ideia de pós-modernismo também é avaliada pelos estudiosos que se dedicam ao tema, também sendo entendida como um reflexo deste tempo.

Conforme pontua Anderson (1999), a noção de pós-modernismo pressupõe a de modernismo. É preciso levar em conta que o período anterior também representou rupturas com as estruturas em vigência até então. Singer (in CHARNEY e SCHWARTZ, 2001), por exemplo, explica que a modernidade aponta um mundo pós-feudal e pós-sagrado. Assim, seria caracterizada como um bombardeio de estímulos nervosos, que transformou os fundamentos fisiológicos e psicológicos da experiência subjetiva. O aumento populacional, promovido pela intensificação da industrialização, do comércio e do consumo fez com que as cidades sejam o cenário mais alinhavado a essa nova forma de percepção. Ao passo que denunciava os riscos envolvidos no cotidiano moderno, a imprensa contribuía, pois, para o hiperestímulo. Por intermédio de descrição do jornalista Henry Adams, Singer revela como a imprensa, que havia descoberto o poder do sensacionalismo, relatava a vida urbana.

Forças agarravam seus (do homem moderno) pulsos e o arremessavam como se ele estivesse segurando um arame eletrizado... Todos os dias a Natureza violentamente revoltava causava supostos acidentes com enorme destruição de propriedades e vidas, enquanto nitidamente ria do homem, que gemia e clamava e estremeceu impotente, mas nunca por um único instante podia parar. As estradas de ferro sozinhas aproximaram-se da carnificina da guerra; os automóveis e as armas de fogo devastaram a sociedade, até que um terremoto tornou-se quase um relaxamento nervoso.

(ADAMS, 1905, in SINGER, in CHARNEY e SCHWARTZ, 2001)

A leitura freudiana (BIRMAN, 2009) interessa-se pela leitura da subjetividade e suas implicações para o mal-estar na modernidade. Alinhando-se ao niilismo, Freud aponta a *morte de Deus* como figura central.

Da mesma forma, Weber considerou que o que marcaria a modernidade seria o *desencantamento do mundo*, o esvaziamento dos deuses e a racionalização crescente da existência forjada pelo discurso da ciência. Portanto, a leitura freudiana da modernidade se inscreve numa problemática bem mais abrangente. Mesmo que não digam a mesma coisa, as formulações dos diferentes autores não são, no entanto, excludentes; são, ao contrário, complementares (p.18)

Se, por um lado, a modernidade é marcada pela derrocada da figura divina em face do saber científico, na pós-modernidade a própria ciência enfrenta a incredulidade humana. O período pós-moderno é identificado como uma condição sócio-cultural e estética propiciada pelo capitalismo contemporâneo. Anderson (1999) percebe a emergência de um mundo de máquinas de imagens, como a televisão e o computador, em detrimento às máquinas industriais.

2.1 Reflexos distorcidos: a crise de representação pós-moderna

Lyotard (2000) aponta, na pós-modernidade, o que chama de crise de representação. A realidade que precede a representação teria se perdido. Assim, só conhecemos o mundo por meio de frases. O fim da modernidade é, também, o fim da representação absoluta. De acordo com o teórico, a pós-modernidade pode ser caracterizada como um período em que os relatos totalizantes, chamados de metanarrativas, entram em crise. O homem passa a desconfiar de explicações que pressupõem uma utópica emancipação de si. Entre as concepções atacadas pelo autor estão o positivismo, o marxismo e até a psicanálise, que vê no dualismo “consciente *versus* inconsciente” uma suposta elucidação para os problemas humanos. O modernismo, em sua proposta de enterrar tudo aquilo que é considerado obsoleto, também é alvo das críticas de Lyotard. Em Harvey (1992), essa concepção passa por algumas reformulações. O marxismo, por exemplo, é aceito, em especial pela ideia de que a aceleração nas condições de tempo e espaço experimentada pelo homem teria ligação

direta com o incremento dos meios de transporte e de comunicação, bem como com o sistema industrial fordista. Para Harvey, a expansão do capital alterou fundamentalmente as relações políticas, culturais e artísticas. Com o avanço de sua obra, o autor percebe uma substituição gradual do fordismo por aquilo que chama de sistema de acumulação flexível. Aqui, o sentido histórico dos objetos começa a ficar debilitado, já que não a produção de bens duráveis transforma-se em produção de bens culturais, cujo ciclo de vida é cada vez menor. Aparecimento, apogeu e esmaecimento acontecem de modo a tornar todos os referenciais instáveis.

Vattimo (1996) aponta que a pós-modernidade indica uma “despedida da modernidade”, na medida em que quer fugir de suas lógicas de desenvolvimento. Assim, sobretudo a partir da ideia de “superação crítica” em direção a uma nova fundação, o homem busca precisamente o que filósofos como Nietzsche e Heidegger procuraram em sua relação crítica com o pensamento ocidental: perceber a existência humana e questioná-la. Apesar das substanciais diferenças, ambos tomam a modernidade como uma iluminação progressiva do pensamento, em que o novo se identifica com o valor através da mediação da recuperação de práticas e da apropriação de fundamentos. Rouanet (1987), porém, não incorpora a concepção de modernismo como excludente e vê no prefixo *pós*, aí sim, uma tentativa de exclusão do velho, mais que de articulação do novo. A rejeição é analisada à luz das grandes tragédias do século XX. Segundo o teórico, articular a pós-modernidade tem profunda relação com exorcizar os fantasmas das guerras mundiais, do holocausto e da bomba de Hiroshima. A imponência de sistemas que provocam ojeriza levam, antes mesmo de uma ruptura verdadeira, a um desejo de transformação, permeado pelo discurso de que ela está em vias de ocorrer. Em outras palavras, a consciência pós-moderna é anterior à realidade pós-moderna.

2.2. Você é o que você consome: cultura e pós-modernidade

Baudrillard (1998) começa a delimitar a noção de pós-modernidade a partir das relações de consumo que dominam a cena contemporânea. Relacionamo-nos não mais com nossos semelhantes, mas com objetos. O novo paradigma da ecologia humana é

intensificado, face à ideia de que os objetos de consumo se apresentam em versões diferentes, que aludem umas às outras. Se antes a vitrine de um antiquário revelava o valor do único, os centros comerciais contemporâneos oferecem uma vasta gama de opções. “Transformou-se a relação do consumidor ao objeto: já não se refere a tal objeto a sua utilidade específica, mas ao conjunto de objetos na sua significação total” (p. 17). Por outro lado, o modelo vigente reúne, em espaços comuns, mais que bens e serviços, condutas e normas sociais. Um exemplo são os aeroportos, que incorporaram novas possibilidades de consumo além das passagens aéreas. O pensador acredita que tal mentalidade não é experimentada apenas pelo mundo ocidental. O consumo está baseado em objetos simulacros e sinais característicos de felicidade. É como se, independente de nossas origens, estabelecêssemos um jogo em que algo é inatingível e, desafiados, nos propuséssemos a alcançá-lo. A satisfação provocada é oriunda, portanto, de um *pensamento mágico* com raízes no primitivismo. Os benefícios do consumo, dessa forma, deixam de ser percebidos como fruto de trabalho ou parte do processo de produção, mas como *milagres* – à luz de uma grande economia psíquica.

O mais impressionante nas ponderações de Baudrillard é, porém, a ideia de que a sociedade pós-moderna precisa, mais que consumir, destruir seus objetos de consumo. Seria a única alternativa viável para justificar o ato de um novo consumo. “É evidente que a destruição, quer sob a forma violenta e simbólica (*happening, pitlach, acting put* destrutivo, individual ou coletivo) quer sob a forma de destrutividade, é uma das funções preponderantes da sociedade pós-individual” (p. 43). Por outro lado, a concepção não-excludente praticada pela cultura pós-moderna ainda provoca polêmica. Em suma, muitos setores ainda não a concebem como uma proposta híbrida, mas como uma reiteração de modelos clássicos a partir de uma engrenagem contemporânea. Jameson (1996), por sua vez, apresenta a ideia de que o pós-moderno se opõe ao moderno por não incorporar deleite ao capitalismo. As inovações tecnológicas não impõem o mesmo deslumbramento permanente, mas, ao contrário, sujeitam o indivíduo a um estado crítico, em que a própria máquina consome e celebra a si.

Hutcheon (1991) avalia que o pós-moderno passa a ser visto como uma proposta híbrida, plural e que assume sua contradição. Os filmes encarados como pós-modernos teriam como novidade a interseção entre a tradição modernista (caráter autorreflexivo, explicitação do dispositivo, linguagem libertadora) e o ilusionismo clássico (olhar

domesticado, estética vista como transparente, processos de identificação). O caráter político e transgressor do pós-modernismo residiria, portanto, em uma lógica irônica, em que se dialogasse com o objeto de consumo, em vez de tentar destruí-lo. Um exemplo eficiente é Andy Warhol. Sua *pop art*, feita a partir de serigrafias em que tanto a representação da musa Marilyn Monroe e de latas de sopa Campbell ganham status de objeto de arte, é capaz de provocar o espectador, sem incorrer no hermetismo moderno da forma. Não há, porém, um conformismo em relação ao sistema, pois não se adere incondicionalmente a ele.

Juntamente com Nannie Doyle e outros, eu afirmaria que o aspecto positivo, e não negativo, do pós-modernismo é o fato de ele não tentar ocultar seu relacionamento com a sociedade de consumo, e sim explorá-lo com novos objetivos críticos e politizados, reconhecendo declaradamente a “indissolúvel relação entre a produção cultural e suas associações políticas e sociais”. (Doyle, 1985; in HUTCHEON, 1991, p. 71)

Pensando sob uma perspectiva estética, o pós-moderno derruba as definições clássicas do objeto de arte. Filmes pós-modernos, por exemplo, não podem ser enquadrados em gêneros de maneira tão direta. Comédias, romances, dramas e aventuras estão tão interligados que abalam as estruturas da tipicidade clássica. Além disso, o objeto em questão dificilmente fornecerá respostas prontas a todas as perguntas que propõe, tornando o ato de olhar uma tarefa ainda mais complexa. Pucci Jr. (2006) aponta a elucidação tardia de conceitos sociológicos no cinema. Assim como no realismo, muito antes que filmes ganhassem a alcunha de pós-modernos, o assunto era alvo de discussões avançadas. Na literatura, ao passo que muitas obras se tornavam *best sellers*, pela grande comunicação com o público, descobriam-se as possibilidades de aliá-las ao caráter autorreflexivo.

O pós-modernismo incorpora tanto novos paradigmas estéticos quanto culturais. No cinema, algumas de suas características mais marcantes são o pastiche, a heterotopia, a noção de simulacro e a proposição de uma realidade ulterior e utópica. Suas obras rejeitam rótulos e a concepção modernista, de acordo com a qual a arte deveria contrapor-se na forma para que seu conteúdo fosse subversivo. Aqui, muitos elementos são anexados, sem necessariamente alfinetar ou elogiar as escolas a que correspondem. Entretanto, a ausência de sentido moral não esvazia o caráter crítico presente nessas películas. Em suas histórias,

resta a evidência de que transformações vertiginosas estão ocorrendo em diversos âmbitos, do pensamento humano às mais institucionalizadas relações sociais.

3. A sinédoque

Sinédoque, Nova York anuncia, já em seu título, o apreço pela linguagem. Segundo Rocha Lima (1958), a sinédoque consiste em uma transposição de significado, em que se substitui o mais restrito pelo mais extenso, e vice-versa. Como:

“Nunca esquecerei aqueles *lábios*”

Em uma relação lógica, *lábios* substitui *pessoa*. As figuras de linguagem, em geral, favorecem um uso poético e subjetivo da língua. Na sinédoque, isso não ocorre através de relações de proximidade imagética entre os dois objetos, mas da relação lógica entre estes. Como parte física da *pessoa*, os *lábios* representam-na. Em seu filme, Kaufman usa tal conceito para forjar perspectivas de análise. O *galpão* em que a companhia de Caden ensaia pode remeter à *cidade de Nova York*. Do mesmo modo, *Nova York* pode remeter ao *mundo contemporâneo*, bem como o *enredo* à *vida pós-moderna* experimentada pelo espectador (uma primeira saída da diegese fílmica). Ao ampliarmos ainda mais a assimilação do sentido evidenciado pelo título, *Caden Cotard é a humanidade*. Suas doenças, angústias, manias e esquemas de representação são comuns a todos nós, apesar das diferenças individuais.

Ao propormo-nos a analisar as representações e estratégias possíveis em *Sinédoque, Nova York* somos remetidos, irremediavelmente, à história da análise de filmes. Desde sua gênese, esse campo incorporou visões e práticas, e buscou perspectivas mais amplas. É preciso levar em conta que, como apontam Aumont e Marie (2003) não existe uma teoria do cinema que possa cobrir todos os aspectos existentes neste. Ainda assim, este é um campo com vastos ensinamentos para a análise de expressões sociais.

O estruturalismo francês valoriza a postura crítica em relação à chamada cultura de massas, em que um filme deixaria de ser percebido como uma diegese narrativa fechada, passando a ser visto como um objeto imbuído de discursos e representações. Ainda que nem sempre inquietado de maneira perversa, esse conteúdo seria sempre capaz de confirmar ou

criticar estruturas de poder e dominação. Pensa-se a partir das ideias de capital simbólico e sociedade de massa. Para tanto, esses estudos se valem do marxismo, da psicanálise e da semiótica. O campo acadêmico em cinema ganha força a partir do momento em que os franceses passam a analisar os códigos presentes no material publicitário.

Os estudos norteamericanos de cinema, difundidos sobretudo a partir da década de 70, tomam o cinema como o índice da dinâmica social de um período. Conforme aponta Bordwell (2005), até então o cinema era visto como expressão individual do trabalho do diretor. Tal vertente, chamada culturalista, ganhou o espaço antes destinado à teoria da posição-subjetiva (estruturalista). Conhecida pela proximidade com o comentário cultural e raízes no ensaísmo, é considerada mais prática e rompe a ideia de sujeitos submissos. Para o culturalismo, a questão não é ser o homem vítima inevitável de formações sociais injustas, pois as atividades cotidianas envolvem um complexo jogo de negociação. Assim, para além do “ranço elitista” que concebia práticas e instituições socialmente construídas, a doutrina entende que indivíduos simples tem poder de leitura, não sendo o popular necessariamente uma massa homogênea de manobra.

A primeira impressão do espectador de *Sinédoque, Nova York* pode facilmente ser a de que o filme vence a antiga discussão sobre o cinema como impressão de realidade, iniciada com o advento do cinematógrafo, reforçada pela dita linguagem clássica e, mais tarde, questionada pelas vanguardas estéticas. A reação ocorre sobretudo porque o filme tem tons inverossímeis, evidenciados em momentos como o leve e “imperceptível” (para os personagens) incêndio na casa de Hazel. A incidência de elementos como este quebra a importância relação – para o cinema clássico – de intimidade entre espectador e diegese fílmica. Como se criasse um enorme halo de luz à frente da lente, o narrador denuncia o irremediável distanciamento que há entre quem assiste e quem vive a história. Não por acaso, com o desenvolvimento da trama, a vida de Caden Cotard ganha o tom de laboratório social. O prazer escopofílico se mistura ao interesse mórbido, promovendo um jogo de espelhos que logo refletirá o próprio espectador. Entretanto, há de se considerar que há diversos instrumentos que colaboram na identificação do espectador com o personagem. Além disso, é preciso salientar que a questão da realidade não é necessariamente vencida pelo filme. Afinal, como a tradução visual de questões existencialistas pode ser considerada? Quais os limites de realidade impostos ao cinema narrativo? O cinema clássico, dotado de

estética supostamente “transparente”, passa maior impressão do real ou domesticou o espectador a ver sob tal perspectiva? Assim, o que pode ser mais real: o cinema de atrações, o clássico ou o vanguardista? As questões levantadas, mais que induzirem o espectador a uma resposta, apontam para a necessidade de escolhas estéticas, partindo do pressuposto de que a relação de um indivíduo com um filme passa, tanto pelo processo que formou o último, quanto pelo que formou o primeiro. Em obras como *Sinédoque, Nova York* essa relação é ainda mais evidenciada. Os níveis de assimilação do filme dependem, fundamentalmente, da sensibilidade e do olhar daquele que está na poltrona.

3.1 A análise propriamente dita

Em sua defesa sobre a criação de roteiros, Comparato (2009) enxerga uma relação concomitante na criação de personagem e história, segundo a qual o detetive vivido por James Stewart em *Um corpo que cai* (Hitchcock, 1958) é caracterizado por sofrer de vertigens para que as ações posteriores do filme fizessem sentido. Apesar de tal ordenação pouco interessar ao espectador e dizer respeito muito mais ao roteirista, a afirmação tem grande relevância para uma análise. É, pois, a partir de um evento maior e crucial que os detalhes do personagem são definidos, e vice-versa, numa lógica semelhante à da eterna contradição sobre o surgimento primário do ovo ou da galinha. A introdução *Sinédoque, Nova York* traça, com eficácia, o perfil do protagonista. Valendo-se da perspectiva citada, Kaufman nos apresenta Caden Cotard em um café-da-manhã em família. Apesar de não levantar grandes suspeitas, seu comportamento é de enorme importância para uma ampliação de visões sobre o decorrer da narrativa. É nos detalhes que o criador entrega a verdade sobre a relação do diretor teatral com sua mulher e sua filha, por exemplo.

Entre os elementos pós-modernos encontrados em *Sinédoque*, temos sua fuga ao padrão narrativo clássico, com o tempo sendo marcado por diversos saltos temporais bruscos, além do caráter lúdico e a intersecção com a cultura de consumo, evidenciado em diversas relações presentes no filme.

3.2.1 Uma cronologia doente

O rádio-relógio do quarto do casal Cotard marca 7h45, despertando Caden com uma mensagem pouco usual vinda da rádio local de Schenectady. O locutor anuncia a chegada do outono, afirmando que aquele é o dia 22 de setembro. Para comentar a relação entre a nova estação e a literatura, o locutor convida a professora de literatura Elke Putzkammer para falar. Caden acompanha o diálogo sem ânimo, levantando-se lentamente da cama. O discurso da professora já anuncia o trajeto a ser visto no filme. Em um inglês carregado por forte sotaque estrangeiro, ela declara: “Eu acredito que seja visto como o começo do fim. Porque um ano é uma vida. Em setembro, o começo do outono, as rosas não desabrocham mais e as coisas começam a morrer. É um mês melancólico e, talvez por isso, muito bonito”. Caden senta-se à beira da cama e olha para a própria imagem refletida em um espelho. Um poema da professora russa complementa a imagem.

*Quem não tem um lar agora,
Nunca terá um
Quem está só
Permanecerá sozinho.
Sentará, lerá
Escreverá longas cartas para a noite.
E subirá e descerá a alameda sem descanso
Enquanto as folhas secas brilharem*

O diretor teatral chega a pegar um par de óculos, para ver melhor sua expressão de auto-comiseração e apatia no espelho. Ao descer as escadas de sua casa, encontra a esposa, Adele. Ela também parece doente e tosse. Vista sem a vaidade comedida com a qual a boa dona-de-casa é retratada no cinema, Adele aparece com os cabelos desgrenhados, trajes que indicam desleixo, e sua primeira ação do dia é limpar a filha, que acaba de evacuar. No cinema clássico, a trivialidade é sacrificada e práticas cotidianas como esperar em filas, tomar banho ou cortar o cabelo aparecem apenas quando possuem fundamental importância para o desenvolvimento de um fato. Apesar de Kaufman subverter constantemente as regras da linguagem cinematográfica, aqui ainda encontramos uma relação com o universo proposto por Griffith na década de 20. Os cabelos, a roupa e o cocô são indicadores fundamentais, que posicionam o lugar de Adele e da pequena Olive na narrativa.

Adele deixa a filha no banheiro para atender o telefone. A menina questiona a normalidade de suas fezes, que aparecem em coloração esverdeada. Enquanto Adele conversa animadamente com sua amiga, Maria, Caden ouve o noticiário e balbucia: “Não estou bem”. É ignorado, sai de casa para apanhar o jornal e as correspondências. Um plano médio mostra, de longe, o hábito. À frente do espectador, um novo personagem chama a atenção. É um homem que aparece de costas, com uma vasta cabeleira branca, observando Caden. No contraplano, o homem misterioso revela-se um idoso, trajando um sobretudo escuro e segurando uma mala com uma das mãos. Ele continua estático, apenas observando. A presença do velho anuncia a questão do prazer de olhar (escopofilia), já concebida em níveis diferentes: o do espectador ante a tela, que observa o observador (velho) e o observado (Caden), que também não deixa de exercer seu papel no ciclo. Apesar da aparente cumplicidade existente nessa relação, restam mais incertezas que assertivas.

A primeira grande caracterização psíquica do protagonista é marcada por uma confusão cronológica. Durante a mesma manhã, surgem diversas referências ao tempo, em que evidencia-se uma brusca passagem de dias. No rádio, nas páginas do jornal e na embalagem do leite, as datas que aparecem indicam brusca passagem de tempo. Em contrapartida, a cena do café-da-manhã é a mesma – os mesmos gestos, os mesmos trajés, os mesmos assuntos discutidos. Todos falam ao mesmo tempo, mas não há diálogo afetivo, e sim mero um compartilhamento de espaços. Caden lê os obituários, como em um ritual tão importante quanto a refeição matinal. Ainda assim, esse é apenas um dos elementos que demonstram sua obsessão pela morte.

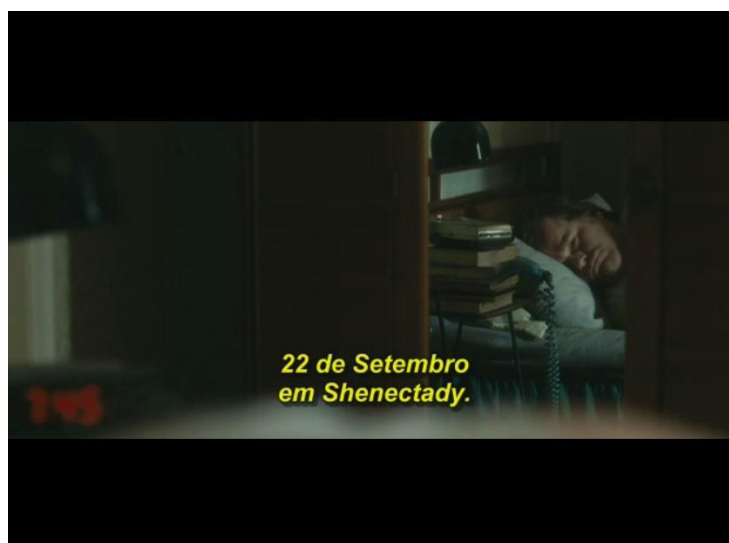


Ilustração 1 – Plano fixo revela Caden, dormindo ao lado de uma pilha de livros amarelados. É dia 22 de setembro, informa o narrador (vide legenda).

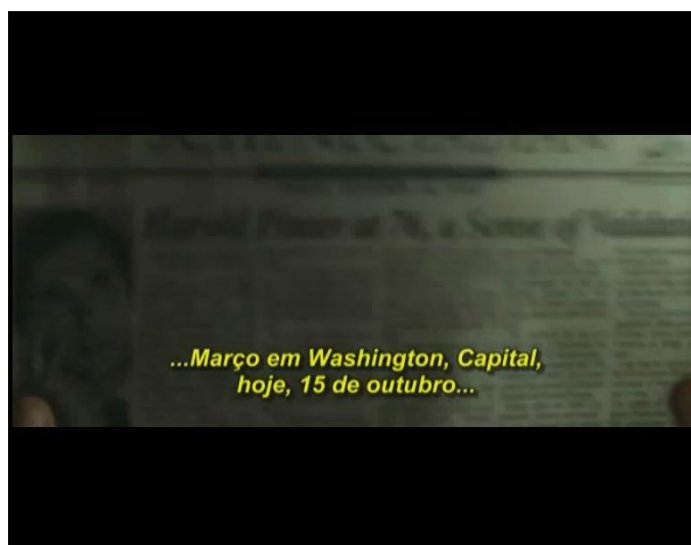


Ilustração 2 – *Tilt down* no Jornal Schenectadian é acompanhado pela fala do locutor de uma rádio local (vide legenda). Ele avisa que o dia em questão é 15 de Outubro

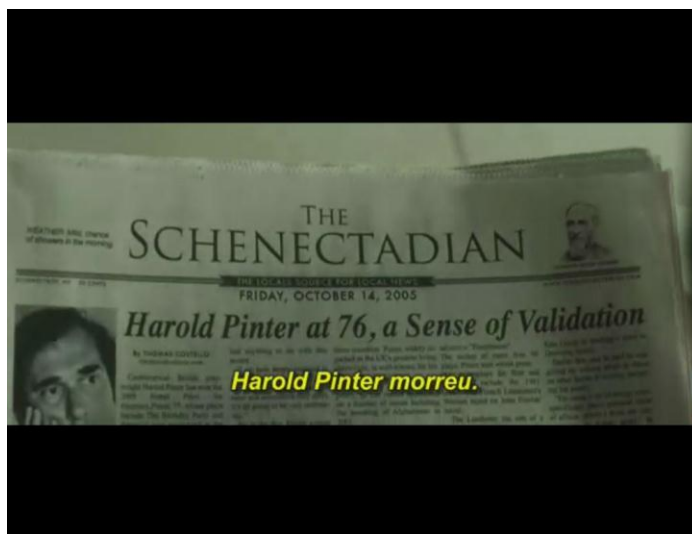


Ilustração 3 – Imediatamente após o *tilt down* da Ilustração 2, câmera para na manchete do jornal. A publicação informa, em sua capa, a morte de um cientista que recebera um Prêmio Nobel. A data do jornal é 14 de Outubro.



Ilustração 4 – Cena continua. Quando Caden abre o mesmo jornal, uma coluna aparece e é datada em 17 de Outubro

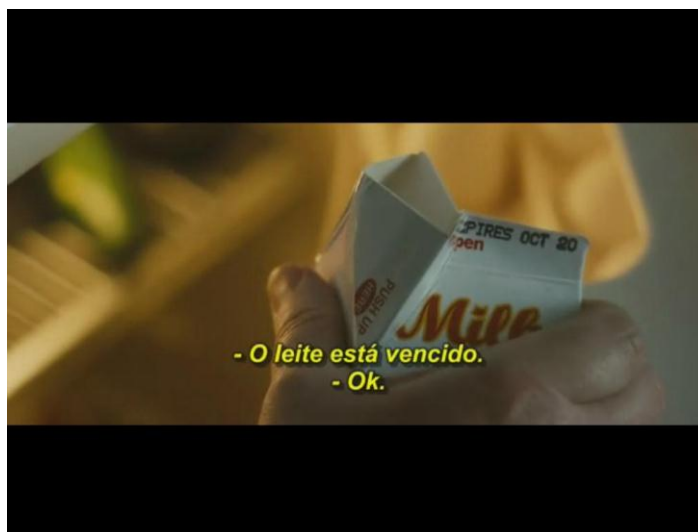


Ilustração 5 – Plano-detalhe da caixa de leite. Na legenda, Caden afirma que o produto está fora de sua data de validade. A informação impressa nele é de que prazo expiraria em 20 de Outubro.

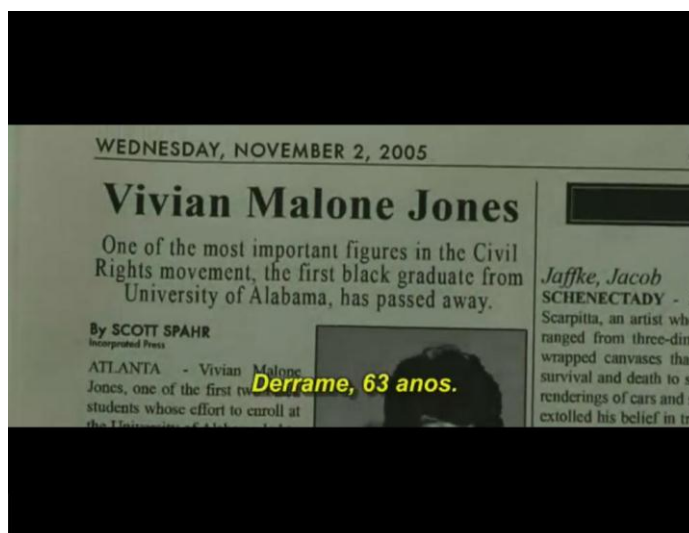


Ilustração 6 – Em um movimento prolongado e sutil, um tilt up mostra novamente uma página do jornal. A página de obituários conta a morte da primeira negra a se formar na Universidade do Alabama. Acima, o cabeçalho da matéria afirma que aquele é o dia 2 de Novembro.

No velho aparelho televisor da cozinha dos Cotard, Olive e o pai assistem a um desenho animado. Na tela, em vez de assuntos tipicamente infantis, uma ovelha e uma vaca conversam sobre a estrutura de um vírus. Ao fazer a barba, o pai é atingido na cabeça por uma válvula da torneira e sangra em abundância. É como se esses dois pontos, isolados ou em conjunto, dissessem que o mundo que se configura é mau e irá atingi-lo quando fraquejar. Entretanto, estes funcionam apenas como indícios. Caden é atendido em um pronto-socorro, mas sai do local à noite. A priori, o fato pode ser entendido, a priori, como

um erro de continuidade ou como uma grande, mas comum, elipse temporal. Contudo, dada a sequência anterior, é mais plausível crer que esse seja mais um recurso para salientar a confusão cronológica em torno daquele homem. A descrição temporal já existia no roteiro¹ dessa forma, com indicações claras sobre tempo e espaço. Além disso, conforme a sequência avança, Olive e Adele iniciam um diálogo em que a mãe informa à filha que se tratava de uma sexta-feira.

O cineasta justifica a passagem em uma entrevista a um site especializado em cinema, afirmando que o texto busca oferecer a cada espectador uma experiência subjetiva. Seus critérios não promovem uma leitura necessariamente científica do fato, mas uma apreciação individual:

Well, if you see it again, you'll see there's a confusion in time passage from the very first scene. The dates you hear on the radio don't relate to the dates you see in the newspaper Caden's reading. As he keeps reading the newspaper, the dates keep changing in the newspaper. It starts out on the first day of Fall on the radio and then, later in the scene, it's Halloween. Things like that are going on. And then outside there's the man standing in the street, who you see again in the scene where he talks about psychosis/sycosis with his daughter. That character's name is maybe something someone will pick up on, maybe someone won't; but, I don't think that I was scientific in it. I was trying to keep the cues subtle and – like anything in the movie – it's open to the individual having their experience when they have their experience. I think there are things people will relate to in terms of metaphor and things some people won't relate to. Issues with the burning house, for example.

(SYNECDOCHE, NEW YORK – Interview With Charlie Kaufman, 2008. Disponível em:
<http://twitchfilm.net/interviews/2008/10/synecdoche-new-yorkinterview-with-charlie-kaufman.php>)

O cineasta justifica a passagem em uma entrevista a um site especializado em cinema, afirmando que o texto busca oferecer a cada espectador uma experiência subjetiva.

¹ Um dos primeiros esboços do roteiro, ainda com o nome *Schenectady, New York* está disponível em:
http://www.beingcharliekaufman.com/index.php?option=com_dms&task=view_document&id=70&Itemid=136. Acesso em 12 de setembro.

Seus critérios não promovem uma leitura necessariamente científica do fato, mas uma apreciação individual:

3.2.2 Pré-simulacro

Antes de adentrar ao galpão, o grupo dirigido por Caden encenara *A morte do Caixeiro Viajante*, obra escrita por Arthur Miller em 1959. No espetáculo, Willy Loman, o protagonista, vive conflitos morais e econômicos, pois aspira conquistar o sonho americano. A realidade, porém, estaria distante do desejo e nem todas as viagens que o comerciante fizera puderam garantir o retorno financeiro almejado. A falência e uma relação conflituosa com o filho, que apanhara Loman com uma amante, desencadeiam seu suicídio. O espetáculo possui tons expressionistas, evidenciados pelos momentos em que o inconsciente e a memória do caixeiro viajante ganham corpo. Apesar de suas tensões serem diferentes das vistas no drama burguês, Caden também se vê representado em *A morte do Caixeiro Viajante*. Como o personagem, ele também vive conflitos internos e familiares, a ponto de perder a ligação com a realidade objetiva e com a percepção do tempo.

Ao dirigir o ensaio, Caden se emociona. Entretanto, fora de cena, seus atores demonstram insegurança e pouco traquejo para lidar com questões emocionalmente profundas de seus personagens. Para o diretor, a busca por uma expressão artística verdadeira deve passar pela vivência de uma angústia similar à retratada. Ele indica: “Tente manter em mente que uma pessoa jovem interpreta Willy Woman. Pense que ele está apenas fingindo estar no final de uma vida cheia de desespero. Mas a tragédia é que nós sabemos que você, o jovem ator, acabará neste lugar de desolação”. O momento, apesar de pouco significativo na estrutura diegética de *Sinédoque, Nova York*, já representa uma prévia da experiência que será vista no galpão. Até então, o personagem constrói os valores de um teatro-verdade, mas posteriormente experimentará os métodos para alcançá-lo.

É interessante notar que a maioria dos planos do espetáculo, encenado em palco italiano, mostram a perspectiva do público. As primeiras formas narrativas no cinema seguiam um esquema parecido. Nesses filmes, a câmera era fixada a certa distância dos atores e apenas filmava as ações em desenvolvimento, sem desvios, movimentos ou novos

enquadramentos. Esse recurso foi sendo abandonado conforme o aprimoramento de uma linguagem específica de cinema.

3.2.3 Feições femininas na tela

Perceber a representação da mulher no cinema requer, antes de tudo, acessar análises feministas, que revelam como a própria se vê na tela. Um dos ícones desse movimento, Mulvey (in XAVIER (org.), 1983) articula suas ideias com raízes na psicanálise. A partir do conceito de falocentrismo, que vê na mulher – a castrada – uma figura sem o principal elemento simbólico – o pênis, a autora traça um panorama de como filmes podem revelar ou fortalecer uma cultura machista. O discurso cinematográfico posiciona a mulher no inconsciente patriarcal, deliberando a ela a função de simbolizar a castração e introduzir o filho nessa ordem.

A mulher, desta forma, existe na cultura patriarcal como o significante do outro masculino, presa por uma ordem simbólica na qual o homem pode exprimir suas fantasias e obsessões através do comando linguístico, impondo-as sobre a imagem silenciosa da mulher, ainda presa a seu lugar como portadora de significado e não produtora de significado.

(MULVEY, Laura, in: XAVIER, Ismail (org.), 1983, p. 438)

A representação feminina apresenta vários pontos de convergência em *Sinédoque, Nova York*. Em uma leitura feminista, a mulher é retratada como mercenária e a ela é dado o papel de reprodutora e dona-de-casa. Ao subverter essa lógica, ela é punida. Adele, Claire e mesmo Hazel entram nesse pacote. É papel delas subsidiar a realização pessoal de Caden. Vale ressaltar que o cinema narrativo impõe um modelo próprio ao sonho, pelo alto nível de protagonização – o que, aqui, compreendemos como estética do ressentimento. Ali, há muitas ações e pouca espera. Ao sonharmos, não perdemos tempo em filas ou ponto de ônibus – nos cabe ser e acontecer. É por isso mesmo que a representação não pode ser encarada como uma perversão do personagem. O egocentrismo não é condenável: no sistema narrativo, ações em primeiro plano precisam ter continuidade. As tramas paralelas ficam, naturalmente, condensadas e pouco problematizadas. Entretanto, longe de criar uma justificativa ao machismo, Charlie Kaufman retrata as incógnitas do gênero com um olhar

atento. A par dos novos paradigmas apresentados pela arte pós-moderna, sobretudo o que valoriza a intersecção entre sistema hegemônico e reação crítica, o cineasta realiza uma construção que evidencia a problemática, relativiza-a e promove reflexões sobre os dois âmbitos: o machismo e sua tentativa de diminuir a figura feminina de um lado, o feminismo e sua tendência a tomar como genérica toda possível forma de repressão de outro.

Personagens entram e saem da vista do espectador, conforme entram e saem da vida de Caden. Depois disso, deixam de significar. Os filhos de Hazel são um claro exemplo. Quando, idosa, volta à posição de assistente do diretor teatral, todas as ligações de sua vida pregressa desaparecem da trama. As crianças são vistas como uma espécie de carga que o tempo se encarregou de criar apenas para separá-la de seu verdadeiro amor. Mas, como dissemos, não podemos creditar ao filme uma discussão extensa sobre as questões de gênero. Elas servem apenas como um elemento entre as multirreferências trazidas por Charlie Kaufman. Ainda assim, é preciso levar em conta que o cineasta dificilmente constrói representações arbitrariamente.

Adele é uma personagem psicologicamente emblemática e suas ações denotam um tipo de desconstrução do discurso feminista clássico. Artista plástica que produz quadros minúsculos que provocam *frisson* na Europa, tem uma relação ambígua com sua amiga, Maria (Jennifer Jason Leigh). A proximidade entre as duas desperta a desconfiança de que exista um relacionamento amoroso. Tem comportamento instável e chega a confessar à analista que fantasia sobre a morte do marido. Não vai à estréia do espetáculo de Caden, *A morte do caixeiro viajante*, pois afirma ter trabalho acumulado. No dia seguinte, o diretor teatral entende a recusa como um pretexto para que Adele e Maria passassem a noite juntas. Na relação conjugal, subverte-se a noção comum de ativo e passivo que caracterizam as doutrinas patriarcais. É ela quem informa que irá sozinha a Berlim com a filha – contrariando o que a família havia combinado. Em uma leitura mais ampla, o jogo de atração e repulsão construído entre Caden e Adele se assemelha muito menos ao de um casal comum que da relação entre mãe e filho. A posição simbólica da mulher não é a do corpo erótico, mas da *mater*. Com sua ida a Berlim, sua figura física se esvanece, apesar da constante reiteração por Caden.

Inverter as posições socialmente vigentes, aliás, é o modo como Caden reconstrói a experiência conjugal. Com a partida da mulher e da filha, ele decide cuidar dos serviços

domésticos. Em uma reação obsessiva, Caden limpa todo o ateliê de Adele com uma escovade-dentes, deixando, das paredes ao chão, um aspecto impecável, bem diferente do ambiente sujo e manchado de tinta. Curiosamente, os quadros minúsculos de Adele aparecem ampliados no “novo espaço”. Assim como as telas crescem e o espaço se torna luminoso e arejado, a personagem Adele é associada a uma ideia de degradação física. Mas a solidão ainda o consome e o diretor teatral volta à analista, que demonstra estar mais preocupada em parecer dominar algum conteúdo que chegar ao cerne da questão, de fato. Caden não compreende a fuga da mulher e se recusa a aceitar que ela o abandonou, descobrindo que um ano se passara desde a partida da artista plástica, e não uma semana, como ele imaginava.

A primeira representação de Hazel é a de uma figura cotidiana, carismática, com tons infantilizados. Aos poucos, revela seu interesse no diretor, associando suas insinuações à ideia de que um contato entre os dois os fará sentir como jovens e que o sexo será uma brincadeira peculiar. Na iminência de conseguir seu intento, subverte a posição amena por alguns instantes, exigindo – por fetiche, ela justifica – que ele implorasse de joelhos por um beijo. Sua posição acaba, por fim, oscilando entre a complacência materna e a severidade erótica. Durante a relação sexual, o diretor chora, alegando remorso por ser infiel à sua família. Mesmo devastada pela situação, Hazel não tem o mesmo espírito autocomiserativo de Caden. Seus medos, sublimados nas chamas que permanecem queimando sua casa, dão a ela uma postura mais prática ante o mundo. Ao mesmo tempo, o fogo é um fator endógeno. A casa tem um belo aspecto exterior, destaca-se pela cor amarela em uma rua de construções brancas, mas arde por dentro, como a própria Hazel, em uma referência à questão do recalque freudiano.

Após o rompimento com Caden, Hazel casa-se com Derek e o diretor com Claire. Ela volta à cena com uma postura diferente: roupas mais leves, cabelos lisos, um bom emprego e um semblante feliz. A demissão e os problemas familiares, contudo, levam a personagem a regressar à posição anterior. Derek conhecera a personagem através de sua mãe, corretora do imóvel em chamas Recém divorciado, vivia no porão da casa até que ela fosse adquirida. Em sua primeira aparição, configura-se como um “vagabundo”, que dormia em horário comercial, vivia de favor e passava o dia vestindo apenas uma cueca larga. A caracterização, aliás, pode ser encarada como uma subjetivação feita por Caden ao rival. Ele

destrói as referências que poderiam pontuar uma possível adesão a Derek, construindo uma imagem nada atraente. Seu nomadismo é um dos fatores que sugestionam a impressão de que aquele homem não poderia ser um companheiro e reprodutor adequado.

3.2.4 Algumas formas de subjetivação

Os processos de identificação com Caden não ocorrem de maneira convencional. Se em *Crepúsculo dos Deuses* (Billy Wilder, 1950), autor e personagem se aproximam através de uma narração em *off* que revelaria o desenvolvimento de uma trama que culminou na morte do protagonista, os recursos empregados em *Sinédoque* são mais sutis. Para compreendê-los, é necessário evocar as manifestações do imaginário. Lacan (apud AUMONT, 1993) considera que “o sujeito é efeito do simbólico, concebido ele mesmo como uma rede de significantes que só adquirem sentido em suas relações mútuas” (p. 118). Ao mesmo tempo, a constituição do simbólico não pertence ao sujeito, sendo realizada através de *objetos de desejo e identificações*.

O cinema, não oferecendo nenhuma presença real, é constituído de representantes, de significantes, imaginários no duplo sentido – usual e técnico – da palavra: “O cinema faz com que a percepção surja maciçamente, mas para logo deixá-la cair em sua própria ausência, que é entretanto o único significante presente” (Christian Metz, 1977). (...) Toda imagem encontra o imaginário, provocando redes identificadoras e acionando a identificação do espectador consigo mesmo como espectador que olha. (AUMONT, 1993, p. 119-120)

Munido simbolicamente dos signos presentes na história de Caden, o espectador sente sua angústia. É preciso deixar claro que o filme realiza diversos jogos de aproximação e repulsa, sobretudo à medida em que cria situações inverossímeis se tomada como referencial a realidade objetiva. Entretanto, o distanciamento é temporário, sendo precedido logo de uma aceitação do fato. Mais que uma anuência convencional, oferece uma justificação psíquica do fato. Exemplo: em seu discurso mental, é levado a crer que, apesar de Hazel viver em uma casa que pega fogo constantemente e continua sustentando a situação, esta transfere seus medos e desejos para uma representação física. Quebrando as

noções clássicas do filme e seu intenso auto-ocultamento, Kaufman cria uma obra que deve ser experienciada, simultaneamente, através dos sentidos e da Razão. O cineasta cria o que Xavier (2005) chama de alegoria histórica, formada inconscientemente, sem que sua narrativa ocupe espaços míticos. Assim, identificando-se às angústias do personagem, o espectador passa a aceitá-lo, senti-lo e pensá-lo não apenas como um sujeito fictício, mas como um possível recorte de si.

O signo *fogo* também pode ser entendido sob uma perspectiva altamente subjetiva. Fica evidente que Hazel percebe a situação desde sua primeira visita à casa, mas decide adquirir o imóvel mesmo assim e, conforme os anos passam, deixa de perceber o fator como um problema. Da mesma forma, sabe que cultivar o amor por Caden é adentrar a um terreno inóspito, mas investe na causa e acaba perdendo as noções iniciais. A situação chega ao ponto de Hazel se envolver com Sammy Barnathan (Tom Noonan), o homem que observara o protagonista por anos e dedicava-se a mimetizar o comportamento de Caden.

Em contraponto a Caden, que desde o início do filme se vê à beira da morte, Hazel não pensa nela como uma perspectiva real, mas como um ponto distante, que procede em muito os outros a que quer chegar, como o casamento e a gravidez. Um elemento que corrobora essa conjectura é o fato de Hazel, ainda solteira, possuir uma perua como veículo. O automóvel é comumente associado à ideia de planejamento familiar, já que seu espaço interno permite o transporte de várias pessoas. A casa que queima constantemente é um signo que remete à capacidade de escolha manifestada pela personagem, conforme explica seu criador:

“Bem, ela escolhe viver ali. Na verdade, ela diz antes de morrer que o fim fora construído desde o princípio. É exatamente o que acontece nesse caso. Ela escolhe viver na casa. Ela tem medo de que aquilo a mate, mas resolve permanecer. Essa é a verdade por trás de quaisquer escolhas que façamos. Fazemos escolhas que ressoam por todas as nossas vidas. (tradução nossa)

(SYNECDOCHE, NEW YORK – Interview With Charlie Kaufman, 2008. Disponível em: <http://twitchfilm.net/interviews/2008/10/synecdoche-new-yorkinterview.php>. Acesso em 21 de agosto)

A psicanalista Maria Rita Kehl (in BARTUCCI, 2000) explica que o termo ressentimento indica uma reiteração contínua de um sentimento. Assim, passa por Lacan, para traçar um panorama do personagem auto-vitimizado no cinema. Longe de julgar seus próprios atos, cabe a este repetir a impressão de uma dor causada pelo outro. A adesão do público a esse sofrimento pode acontecer por identificação direta ou por um tipo de simpatia movida pela má consciência, em que o espectador toma para si a culpa pelo sofrimento que está a sua frente. Em geral, o melodrama explora com maestria esse processo, convencendo de que o outro é agente da infelicidade do indivíduo. A credibilidade do sofrimento não é estruturada na consistência psicológica do personagem, mas na condução – muitas vezes interessada – da narrativa.

Na origem deste sentimento, houve a renúncia, a servidão voluntária: o sujeito cedeu ao outro, recalçou as representações do desejo – para depois passar a vida reclamando contra “o que fizeram comigo”, aprisionado por uma necessidade de vingança contra os supostos agentes de sua infelicidade. O núcleo arcaico do ressentimento, constitutivo de nossa humanidade, origina-se justamente quando da entrada do semelhante – um irmão, um pequeno rival – no campo narcísico do sujeito. A identificação com o outro, a duplicação da percepção de si mesmo que se dá neste momento, impedindo, como escreve Lacan, que o eu se reduza à identidade vivida, abre para sempre no sujeito esta possibilidade de confundir os momentos em que nega reconhecer a si mesmo (“eu não sou este/ eu não fiz isto”) e aqueles em que responsabiliza o outro por seus atos ou desejos (“foi ele quem fez/ eu fiz porque ele quis” etc). (KEHL, p. 216-217 in BARTUCCI, 2000)

A construção do personagem Caden Cotard é fundamentalmente baseada no ressentimento. Sua dor constante é tida como fruto de uma interferência exterior em seu intelecto. Trata-se de um fator inominado, confuso, mas certamente hexógeno. Entretanto, um espectador menos atento não perceberá esse posicionamento, afinal os instrumentos que indicam a interferência do ego de Caden na narrativa são tímidos e esparsos. Face a estranheza de diversos outros elementos, o domínio narcísico do personagem pode parecer apenas um deslocamento trivial do enredo, não sua sustentação. Mas é preciso ter em mente o maior valor imposto no simulacro: todos são protagonistas de si. O que nos é dado conhecer é uma interpretação íntima e particular da vida, em que um (anti-)herói discorre sobre fatos que não serão concebidos sob a mesma perspectiva por outros sujeitos, também protagonistas de si.

A subjetivação do outro é uma constante em *Sinédoque* e revela o ressentimento guardado por Caden. É construída, por exemplo, em uma cena em que o personagem lê o diário de sua filha e encontra informações que ela teria escrito recentemente, apesar de não ter tido acesso ao objeto desde os quatro anos. Nele, a garotinha relata as maravilhas de seu novo país e sua nova família, formada por “pessoas talentosas e bonitas”. O recurso utilizado é a narração em *off* do diário, feita pela voz de uma Olive mais velha, que tem seu sotaque afetado pela língua germânica. O processo de ruptura de vínculos entre Caden e a filha é acentuado pelo fato de não haver informações sobre o paradeiro e o tipo de ambiente em que a garota estava sendo criada. Dessa maneira, os poucos dados que o espectador detém (um fax de Adele, matérias de revista, um encontro com Maria) corroboram a visão do protagonista, de que Olive estaria crescendo em um meio corrupto e indecoroso. Além disso, a nova realidade de filha é associada por Caden à da criança que escreveu o a própria biografia, *Little Winky* – que conta, nas palavras da terapeuta, a biografia do garoto antisemita, membro da Klu Klux Klan e agente da indústria pornográfica que, aos cinco anos, cometeu suicídio. Apesar do espanto, essa caracterização, ao mesmo tempo desconcertante e satírica, é aceita com naturalidade na diegese do texto fílmico, fortemente marcado por simbolismos. A disseminação de meios audiovisuais, capazes de atingir os sentidos humanos e fornecer informações ao cérebro, é apontada por Jameson (1996) como um dos fatores que confundiram o privado e o público. A mensagem é transmitida por circuitos eletrônicos, mas chega ao receptor como um verdadeiro recorte da realidade, isto é, obscurece a questão do intermédio de forma que, ao recebermos uma informação virtualmente, cremos estar diante do próprio emissor.

O ambiente socialmente corrupto em que Olive teria crescido acabaram transformando-a em uma mulher que ganhava dinheiro expondo o próprio corpo em uma cabine de *peep show* de Berlim. Como em *Paris Texas* (Win Wenders, 1984), o local é um ponto de reencontro entre personagens que se separaram há muitos anos. O vidro, aliás, é um elemento simbólico de uma separação muito maior que a da blindagem física. A transparência do material esconde o desamparo e a apatia das relações familiares que se dissiparam. Caden grita, implorando à filha para que o reconhecesse, mas ela continua apática, já que a pequena armação oferece visão de apenas do lado externo da cabine. No filme do diretor alemão, depois de uma longa busca, Travis (Harry Dean Stanton) descobre que a ex-mulher, Jane (Nastassja Kinski), trabalha em um clube erótico fazendo sessões

privadas de *strip tease*. Eles se comunicam através de um telefone, mas a fragilidade da relação continua evidenciada em grandes silêncios.



Ilustração 7 – Olive, já adulta, dança em uma cabine de peep show sem saber que é o próprio pai quem está do outro lado.



Ilustração 8 – Em Paris Texas, de Win Wenders, Travis encontra a ex-mulher, Jane, em um peep show. Aos poucos, inicia uma tentativa de refazer os laços perdidos.

A morte aparece em *Sinédoque* com tons muito diversos. O câncer que matara o pai do protagonista, por exemplo, confere um caráter auto-depreciativo e lúdico à película. Caden recebe a notícia da morte do pai quando está no meio de uma relação sexual com Claire. Ele atende o telefone, escuta a voz do outro lado por alguns segundos (sem *voice over*, de maneira que o espectador não compartilha o conteúdo da ligação) e, então, conta a esposa o ocorrido em um discurso muito mais longo que a própria ligação. O patriarca morrera vítima de câncer, provocado por um ferimento em seu dedo, que se alastrou e reduziu seu corpo a quase nada. Essas informações, por sua vez, surgem mais como uma comiseração de Caden que uma transmissão exata do que ouvira. Assim, as linhas que ainda precisavam ser completadas para preencher a fisionomia angustiada do personagem tomam forma agora. Durante a cena, um vulto na janela do quarto do casal acompanha o que acontece, permitindo pelo menos três leituras diferentes do signo. Na primeira, Sammy, que havia aparecido observando o casal e com Ariel no colo, saía pela janela. Outra inferência possível é ser a sombra o espírito do pai recentemente falecido, imbuído da missão de se despedir do filho. A imagem pode, ainda, representar uma figura personificada da Morte, que espreita o protagonista, à espera do momento certo para levá-lo consigo. Nenhuma dessas acepções é bem esclarecida diante da descontinuidade da cena. Entretanto, todas encontram cabimento em face da construção geral do filme.

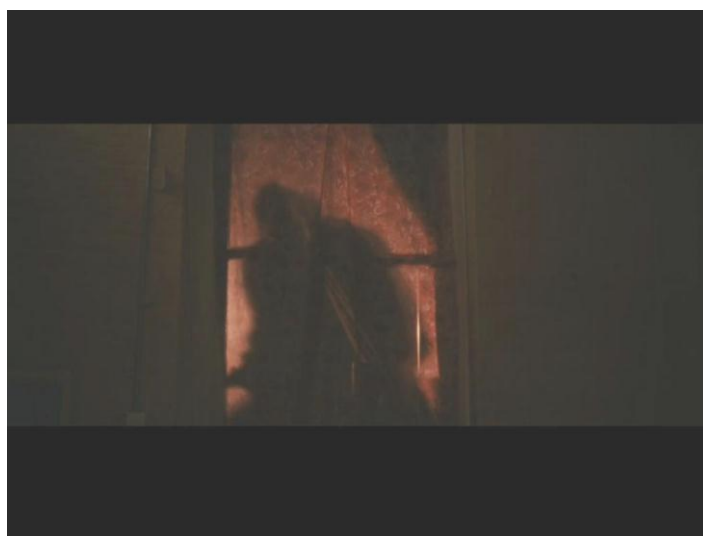


Ilustração 9 – Vulto preenche janela de Caden, faz menção de abrir a janela e, então, vai embora.

Bebendo de recursos do cinema fantástico, Kaufman acaba discutindo as dimensões espaço-temporais que dão sentido à vida social. Com o vulto, o cineasta representa o mito do morto-vivo, visto em *Nosferatu* (Murnau, 1922). Um dos precursores do expressionismo alemão, o filme é uma adaptação livre do romance de Bram Stoker (Drácula) e encena os conflitos vivenciados por um jovem casal que está na mira de um bizarro conde envolto em segredos. No desfecho da trama, o nobre, transfigurado em vampiro, rouba o coração da jovem senhora através de sua sombra maldita. A ação simboliza a fragilidade moral que caracteriza as tradições e normas modernas, sujeitas a interferências invisíveis, mas bastante contundentes.



Ilustração 10 – *Nosferatu*, filme de F.W. Murnau, 1922: sombra é um forte recurso estilístico, como na maioria dos filmes de tradição expressionista

Ainda que Caden não manifeste atos de perversidade na tela, a relação de outros personagens com ele deixa latente a ideia de que ele é culpado pelo sofrimento que sente, não apenas vítima da crueldade alheia. Todavia, essa visão não lhe pode ser imputada de maneira unilateral, já que o filme quebra as convenções narrativas de vilão e herói. Compartilhando com o espectador a lógica confusa do personagem, o autor demonstra que o

antagonismo é apenas uma perspectiva. Assim, maldade e bondade não são conceitos aplicáveis à vida, já que o tirano de uns pode ser o subalterno de outros.

3.2.5 Um mundo de terapias

Ao evidenciar críticas às terapias da moda, à mercantilização da medicina e ao modo como tratamos nossos problemas psicológicos, Kaufman vai na jugular das doutrinas funcionalistas. O destino de Caden e a reiteração de sua angústia, a despeito dos vários tratamentos (físicos e psíquicos) que realiza, revelam que o olhar analítico deve ser mais profundo. Aliviar dores momentâneas pode ser eficaz em um primeiro momento, mas é apenas um ato paliativo para uma questão que demanda instrumentos de compreensão do subconsciente. A construção da terapeuta Madeleine Gravis (Hope Davis) é um exemplo. Ao procurá-la, o diretor teatral revela que não consegue encontrar alívio para as dores emocionais que sente. A profissional, porém, parece pouco inclinada a uma investigação real da questão. Como solução rápida, Madeleine oferece um de seus livros de auto-ajuda, chamado *Getting Better*. Em sua estante, figura praticamente uma publicação para cada problema emocional, uma verdadeira farmácia literária.

Os sapatos de Madeleine são muito apertados e deixam marcas vermelhas em seu pé. Podemos entendê-los como um dos signos que constroem a imagem de uma analista presa a conceitos retrógrados e formas de trabalho cristalizadas. Como profissional, ela possui a possibilidade de se livrar daquele sistema que oprime a si e a seus pacientes, mas arriscar (ou tirar os saltos) provoca receio. Rever a própria conduta, repensar o que escreveu e abrir-se para o inconclusivo parecem fora de cogitação. Depois de vender o livro ao paciente, a terapeuta chega a usar seu nome comercialmente, reproduzindo, em seu site, uma suposta declaração de Caden, segundo a qual o livro mudaria sua vida. Segundo Rouanet (1987), a sociedade pós-moderna opera sob dispositivos ideológicos que operam a fim de decretar o fim do privado. Nesse caso, encontramos uma situação em que nem mesmo os segredos de divã são poupados, em uma metáfora sobre uma geração que observa a si a todo o tempo – um Big Brother cotidiano. O autor também traz o conceito de *instrumentalização da razão clínica*, segundo o qual o olhar estritamente técnico nas terapias de saúde é um dos sintomas

da pós-modernidade. A ideia de avaliar vidas e conceitos complexos é substituída pelo empenho de diagnosticar e curar doenças de maneira pontual.

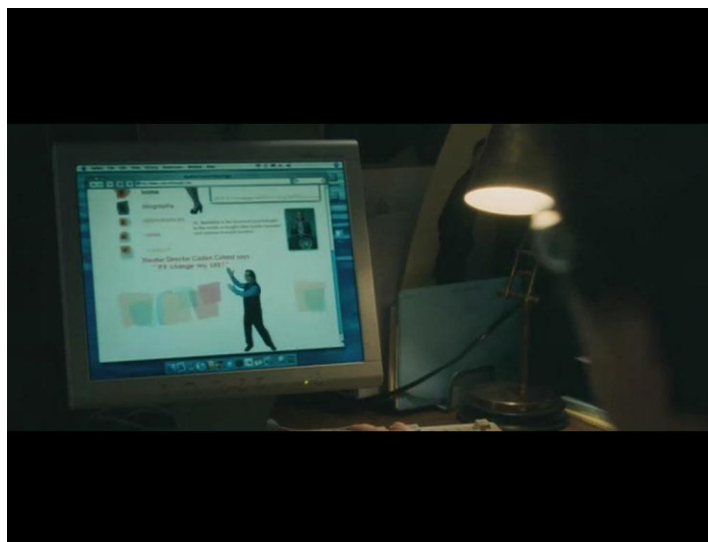


Ilustração 11 – Caden visita o site de sua terapeuta, Madeleine Graves, e vê que a própria imagem está sendo utilizada comercialmente na divulgação de um dos livros de auto-ajuda da terapeuta.

A terapeuta, porém, não está sozinha na representação de um universo repleto de tentativas frustradas de aliviar a dor humana. A crítica ao despreparo para o trato profissional com o outro continua evidenciada na construção de outros personagens, que surgem, no contexto da obra, como figuras sem vida. Uma introdução a esses dois temas acontece com o acidente doméstico que Caden sofre. Depois que uma torneira se solta da pia e fere a testa do diretor teatral, ele procura um hospital. Ao fazer o curativo, um médico reclama de um paciente que divide a mesma enfermaria, afirmando que aquele homem recorre ao hospital toda semana, “no automático”. Depois de perguntar sobre o funcionamento do intestino do protagonista, o médico pede que Caden faça uma consulta com um oftalmologista. A cena é estruturada em um diálogo *nonsense*, em que os dois personagens parecem se comunicar pobremente. Assim como o espectador, Caden ignora a lógica por trás de encadear o acidente, um possível problema intestinal e uma provável miopia.

Como indicado, Caden vai ao oftalmologista, que também é ineficaz em sua busca por um sintoma físico. Ainda assim, o protagonista agradece pela rapidez com que havia

sido atendido no local. Um calendário que aparece ao fundo da cena revela que, na verdade, a história já se passa em março de 2006. O recurso, porém, não é uma elipse temporal clássica intencionada a mostrar que muitos fatos ocorreram desde o primeiro dia. Prova disso é que a testa de Caden continua ferida, apesar de o curativo ter sido retirado. Meses se passaram e espectador e protagonista sequer percebem, a não ser que atentem para os detalhes da *mise-en-scène*. Convém evocar as ponderações de Harvey (1992) sobre a aceleração nas condições de tempo e espaço. As exigências da vida pós-moderna, com face ao capitalismo vigente, votaram ao homem novas formas de percepção, tornando os referências históricos cada vez mais instáveis.

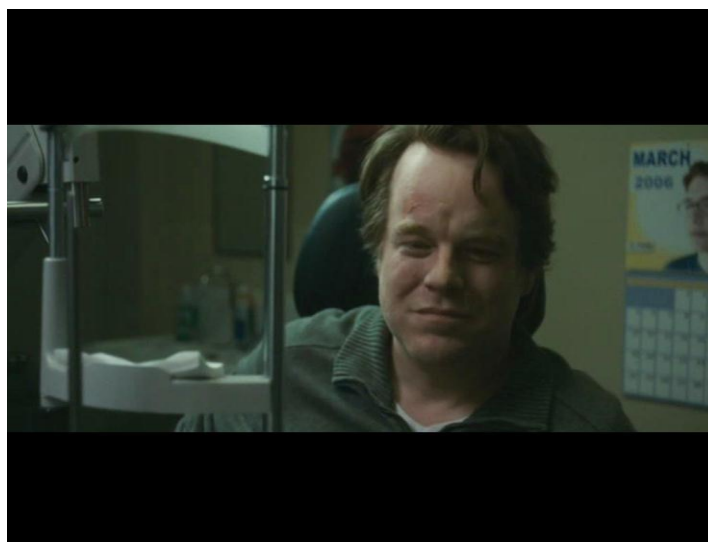


Ilustração 12 – No consultório do oftalmologista, Caden agradece pela rapidez no atendimento. O calendário ao fundo revela que a história já chegara a março de 2006.

No decorrer da película, diversos jogos metalinguísticos são propostos. Em um deles, durante sua viagem a Berlim, Caden lê o livro de sua terapeuta e, ao seguir à risca o que ele indica, encontra a própria autora ao lado. Ela está à sua esquerda, exatamente como indicava a página lida pelo protagonista. As linhas seguintes descrevem exatamente a sucessão de fatos que acabaram de ocorrer, terminando com a frase “Esse livro acabou”. De fato, todas as demais páginas da publicação estavam em branco, demonstrando que a natureza das

doutrinas da terapeuta produzia um efeito incompleto, um alívio momentâneo baseado em um tipo de recreação literária.

O tempo é um fator simbólico primordial para a compreensão mais ampla de *Sinédoque*. Além do isolamento e da incomunicabilidade, está em xeque a aceleração da percepção de tempo experimentada pelo homem pós-moderno, encarnado em Caden. Após o oftalmologista, ele procura um odontólogo, que, depois de contar seus dentes, recomenda que ele faça uma cirurgia de gengiva. Posteriormente, após a viagem de Adele, o protagonista reprime seus sintomas psíquicos e acaba sofrendo de convulsões em seu quarto. A busca pela doença do protagonista passa por diversos estágios sem que, contudo, seja feita até o limite. Aliás, é possível crer que, mesmo levada até o fim, a investigação clínica não chegaria ao seu fim, pela tradição eminentemente técnica da medicina na pós-modernidade. Ele não estava doente de câncer, esquizofrenia, Mal de Parkinson ou hepatite. Caden sofria da *certeza da morte*, não conseguindo percorrer os atalhos que permitem que intimamente acreditemos que todos, exceto nós, seremos acometidos por ela.

3.2.6 Jogo de espelhos

A auto-representação distorcida de Caden é um elemento à parte em *Sinédoque*. Em todo o filme, o personagem se considera figura à beira da morte. A percepção é elucidada visualmente por Charlie Kaufman em cenas em que o personagem se vê como um personagem virtual de um site (Ilustração 7), em um desenho animado e em um comercial de televisão. Hall (1998) reconhece a emergência de uma crise cultural na pós-modernidade, que tem como um dos sintomas a fragmentação do indivíduo em diversas identidades. Findada a ideia de essência, a identidade seria uma “celebração móvel”, alterada conforme os sistemas que cercam o indivíduo. Se, por um lado, a pós-modernidade é marcada por uma postura hedonista, por outro, nossa cultura de consumo se volta para si mesma, não para o consumidor. Como aponta Baudrillard (1998), consumir não gera satisfação, mas a reiteração da prática. Assim, não é difícil entender porque o personagem estrutura tantas representações de si por meio de figuras de consumo. A socialização e a formação das identidades passa, necessariamente, pela mídia. Jameson (1996) trabalha em uma perspectiva semelhante, segundo a qual as máquinas perderam sua verdadeira

possibilidade de deleite, passando a celebrar a si mesmas. Dessa forma, elas não atuam mais como instrumentos cujo objetivo é atender às demandas humanas, mas como complexos sistemas praticamente autônomos, desvinculados de seu valor social, que existem para sustentar a hegemonia industrial.

Caden vive em um ambiente obsoleto. Ele reside em um lar confortável de um bairro residencial de Schenectady, mas dois objetos da caracterização cenográfica chamam a atenção: os televisores da casa, muito antiquados e incomuns para uma família daquele padrão social. À primeira vista, a presença dos aparelhos não é notada pelo espectador, que tende a focar sua atenção nas imagens transmitidas. Entretanto, um olhar mais atento perceberá a atmosfera anacrônica que os aparelhos, dentre outros elementos, compõem. A estes signos podemos aplicar as noções de Anderson (1999) sobre as máquinas de imagens, que, segundo o autor, teriam substituído as máquinas produtoras de bens na pós-modernidade. Bem como os *shopping centers*, o lar constitui-se em um complexo espaço de consumo. Convém evocar o pensamento de Jameson (1996), que vê nesse tipo de objeto fontes de reprodução, e não mais produção, de forma que não manifestam energias específicas, mas baseiam processos de outrem.



Ilustração 13 – Caden vê a si mesmo como personagem de desenho animado, sentado em um carrinho que é puxado por uma vaca

Ao mesmo tempo em que transfere informação, a mídia produz sentido, estabelecendo padrões e condutas morais. A prática ganha força à medida que é incorporada ao subconsciente coletivo, isto é, passa a dar a impressão de que é o sujeito quem, independente de estímulo, pensa e deseja. Ao assistir a um comercial de TV anunciando um medicamento que promete garantir qualidade de vida a pacientes que fazem quimioterapia, Caden vê a si mesmo abraçando a filha. Estão representados na tela os modelos mais difundidos de felicidade familiar. Um lar heterossexual, com filhos, estabilidade financeira e espaço para convivência e práticas simples seria o desejável – ainda que, em primeiro plano, o produto vendido não seja uma forma de vida. A aparelhagem doméstica, porém, é ambivalente. É na mesma TV em que se vê afortunado e satisfeito que Caden nota a imagem de um homem muito velho em seu caminho simbólico para a morte.



Ilustração 14 – No ateliê de Adele, Caden assiste a um comercial de TV em que aparece feliz, abraçando a uma garota que seria sua filha. O modelo proposto pelas imagens vai em direção aos clichês da família feliz.

Face à solidão e ao desengano que permeiam sua vida, Caden encontra em sua nova empreitada artística um método para resolver os impasses que o consomem. Além de perder a família, perde a automação corporal, adotando um processo de *biofeedback* em que deve ativar as funções de maneira consciente e treinada. A incapacidade de salivar e lacrimejar pode ser entendida como sintoma de um processo de *industrialização do corpo*. Em Berlim, ao encontrar no lixo os presentes que havia enviado à filha, não consegue chorar e saca do bolso um frasco de lágrimas artificiais para expressar sua melancolia. Para Jameson (1996),

a globalização implica não apenas na cultura de massa, mas na emergência de um sistema cultural que acompanharia o político. Dessa maneira, tomando como cultura os processos de formação e difusão de identidade, até mesmo a capacidade de percepção humana esbarra nas exigências do sistema. Lima (2004) especifica que a perversão e o estresse são alguns dos sintomas dessa realidade, de maneira que o superego pós-moderno confunde os limites de si e dos outros, obrigando a sentir prazer nos elementos impostos por uma ordem invisível. Caso tente fugir à regra, o indivíduo correrá o risco de ser vítima de estigmas alheios, sofrer sensação de culpa e deslocamento ou somatizar as angústias em uma doença.



Ilustração 15 – Caden usa lágrimas artificiais para "chorar", já que não sua tentativa de rever a filha fora frustrada

Em uma carta datada de março de 2009, Caden recebe a informação de que fora nomeado para um programa que concederá “liberdade financeira para criar algo firmemente verdadeiro, profundamente belo e de valor perseverante para sua comunidade e para o mundo em geral”. Para iniciar a produção, transfere-se de Schenectady para Nova York, onde almeja ter maiores condições de realizar sua empreitada.

Em sua primeira reunião com o grupo que o acompanha no projeto teatral, Caden diz que espera trabalhar a ideia de que todos estão em um caminho de aproximação inevitável

com a morte, independente da forma como isso ocorra. A construção do texto ocorrerá de acordo com as experiências vividas pelo grupo. Já reconhecendo que a esposa não voltaria mais, o protagonista começa a se envolver com a atriz Claire. A aparente doçura da jovem, que acabara de perder os pais, e sua beleza estonteante levam os dois rapidamente às vias de fato no relacionamento: Caden e Claire se casam. Na cena seguinte, o casal já é visto cuidando da filha Ariel, que aparenta ter a mesma idade que Olive tinha quando foi levada a Berlim. Em uma revista, o diretor vê uma foto da filha, que tem seu corpo coberto de tatuagens. Ele se desespera ao saber da situação, mas Claire reage negativamente, cobrando mais atenção do marido para a filha mais nova. A velocidade dos fatos é tão grande que, como vemos, o protagonista sequer conseguiu construir um laço afetivo semelhante com sua nova filha. Claire reage à opinião do marido, mostrando que também tem uma tatuagem no corpo. Ela levanta a blusa e revela as costas com o desenho da cabeça de um demônio, figura típica de grupos punk, surpreendendo o marido – e o espectador.



Ilustração 16 – Página de revista lida por Caden revela que Olive, aos 10 anos, é a primeira criança do mundo a ter uma tatuagem de corpo inteiro.

A experiência no galpão é bastante ligada à subjetividade de Caden. Segundo o diretor de teatro, as indicações que dá aos atores são apontamentos que o próprio Deus dá a ele todos os dias. Em sua relação supostamente íntima com a figura divina, o protagonista perdera as referências cronológicas. Havia se passado 17 anos desde o início daquele

processo, informara um dos atores, mas sequer se assomara um horizonte a partir do qual eles pudessem apresentar o espetáculo a uma plateia. A constatação do ator não deve ser considerada uma figura de linguagem (hipérbole), mas um parecer verdadeiramente objetivo, compartilhado por todo o elenco. A ânsia pela estreia, aliás, não era exclusiva da equipe. Caden chega a ser interceptado por um transeunte na saída do galpão. Ao ouvir uma resposta exclusiva sobre a data em que a peça entraria em cartaz, o homem responde: “Temos que entrar. É ruim aqui fora”. O interlocutor lançara no ar uma referência à aspiração de sublimar o desejo e aliviar a dor através da arte – uma fuga da realidade. O teatro de Caden, contudo, ofereceria justamente o contrário: uma versão rigorosa do que havia fora dos limites do galpão sob um olhar mais aguçado. Portanto, se havia dor e desespero do lado de fora, a intenção era levá-los para dentro com a mesma intensidade.

Sammy e Ellen Bascomb (Dianne Wiest) são duas figuras centrais que compõem o jogo de espelhos no qual Caden está imerso. O primeiro é um sujeito sem vida própria, que se dedicara por décadas a observar a vida do diretor teatral. Ao se inscrever para o teste de elenco, informa que não possui currículo ou experiência dramática, mas conhece o protagonista o bastante para interpretá-lo. Para convencer a Caden, ele se dirige a Hazel, respondendo sobre a contratação como se fosse o próprio. Sua verdadeira personalidade, porém, é uma incógnita, já que nunca ficam claras as motivações que o levaram a acompanhar a vida do diretor teatral por tantos anos, nem mesmo a razão de sair do anonimato naquela situação. Dessa forma, ele pode ser visto como um *alter ego* de Caden, que reúne informações que nem seu correspondente (portanto, nem o público) possui. Sammy conhece os detalhes mais sórdidos e até escatológicos de seu guia, mas questiona a razão de “terem abandonado Adele”. À medida que pistas dessa natureza são dadas, é possível questionar o absolutismo da narração: de fato, Caden pode ter abandonado a esposa, e não o contrário.

O profundo conhecimento apreendido por Sammy sobre o protagonista deixa novas questões no ar. Afinal, como teria sido possível que um estranho acompanhasse questões de foro íntimo sem ser percebido? A resposta fica pendente, mas logo é a questão vai para segundo plano, dado o ritmo acelerado da narração. Ao ter uma conversa íntima com Caden, Sammy lhe entrega um papel com o endereço do apartamento de Adele em Nova York. Ele alega que pretende segui-lo e “vê-lo se perder” para sua pesquisa dramática. Contudo, o novo ator não vai ao local, o que confirma a noção de que se trata de uma extensão da

consciência de Caden, que ora toma um caráter físico. É importante perceber como os limites da encenação vão se ampliando, a ponto de Sammy não interpretar Caden apenas no ambiente doméstico, mas na função de diretor. Além disso, o próprio ator se transforma em personagem no espetáculo. As percepções vão se fundindo de forma que Hazel se interessa pelo intérprete do diretor por sua semelhança com o amado. Concomitantemente, o protagonista fica atraído pela atriz Tammy (Emily Watson), que interpreta a assistente. A reconciliação entre o casal principal é o ponto final na conflituosa relação. Mas a idade avançada e a constante inalação de fumaça vinda de todos os cantos de sua casa tiram a vida de Hazel, deixando Caden sozinho mais uma vez.

A faxineira Ellen é outra figura essencial para a composição do protagonista. Apesar de não aparecer em nenhuma cena, sua presença simbólica permite a Caden o acesso ao apartamento de sua ex-mulher. É então que, reiterando o ato obsessivo pós-partida, o protagonista reencontra uma possibilidade de sublimação de desejos reprimidos. Tomando para si o trabalho de Ellen, ele limpa todo o ambiente, como fizera com o ateliê de Adele anos antes. Com a crescente importância que essa figura toma em sua vida, decide incluir Ellen em seu espetáculo. É evocando a Ellen que Caden descobre a filha, Olive, agonizando em um hospital. Gravemente doente em virtude de infecções causadas pelas tatuagens que tem pelo corpo, a Olive adulta é uma figura decrépita, que perdera até mesmo sua proficiência na língua materna. Ela afirma que o pai a abandonou porque é homossexual e tem um amante chamado Eric. Mesmo não reconhecendo a culpa que lhe é imputada, Caden pede perdão à filha, que desfalece sem anistiar o pai de suas supostas transgressões. A cena seguinte revela um aspecto de enorme estranheza. Caminhões de guerra dividem o espaço na rua com pessoas que usam máscara de gás e até mesmo um idoso nu, que é levado por uma coleira no pescoço.

É interessante destacar que Ellen é a única personagem que não existe verdadeiramente na transposição da realidade objetiva para o simulacro cênico. O texto executado pela personagem é nada mais do que o executado pelo próprio Caden enquanto Ellen. E é este um dos motivos pelos quais sua personificação é tão terapêutica. Como não existe, ela pode ser composta de maneira idealizada, com nuances das mais variadas, oferecendo ao protagonista o que ele perseguiu durante toda sua jornada pessoal: a chance de uma resignificação controlada, um recomeço. Não por acaso, é Milicent Weems (Dianne Wiest), atriz que interpreta Ellen no espetáculo, quem persuade o protagonista a abandonar

provisoriamente a direção da peça, definindo o desfecho desta. No papel de Caden e no comando, ela faz opções pelo melodrama, retirando a crueza que o diretor impusera à encenação. Em suas escolhas, demonstra a importância de uma construção artificial como recurso de ênfase dramática.

Desprovido de seu poder absoluto no galpão, o diretor assume o papel de Ellen. Por um ponto eletrônico, segue as indicações de Millicent. Na pele da faxineira, Caden sonha, rememora fatos e demonstra arrependimentos. O discurso, contudo, vale tanto para a personagem quanto para si mesmo. Ele ouve gritos e estrondos, mas permanece no quarto de empregada do set. Ao sair, depara-se com um mundo devastado. Todos os edifícios cuidadosamente edificadas no galpão estão vazios. Há corpos inertes pelo chão e o fogo cuida de destruir o que restou. Certo de que sua história se fundira irremediavelmente à de Ellen e a de todas as outras mulheres que tiveram significação em sua vida, Caden caminha pelos microcosmos que construíra. É um ser híbrido que, às 7h45 da manhã, marcadas em um relógio apenas desenhado em um muro – mesma hora em que o relógio acordara o diretor no início do filme, encontra “a mãe do sonho de Ellen”. Ele lamenta a própria sorte, recosta sua cabeça no ombro da interlocutora e, ao sinal da diretora no ponto eletrônico, morre. É impossível esclarecer se a morte fora induzida apenas dramaticamente ou se de fato ocorrera. Independente disso, se concebermos a morte como um processo cotidiano de perdas, o *fade branco* que toma conta da tela é apenas uma catarse para algo iniciado muito antes – no momento em que nascemos, que é quando começamos a morrer. E, afinal, é possível positivar a morte? Kaufman deixa claro que não. Apesar de não criticar diretamente a filosofia da morte, o autor sublinha a importância de não morrer pelo pensamento. Somos suscetíveis a ela a todo o tempo, de maneira que controlá-la é uma tarefa que nunca nos será dada. Devemos temê-la? Certamente, tanto quanto devemos temer as possibilidades do nosso corpo, as partes insondáveis da própria vida e a nossa eterna busca pela plenitude – como assegurou Buñuel, um obscuro objeto do desejo.

3.3 O existencialismo nas obras de Charlie Kaufman

Um espectador iniciante nas obras de Charlie Kaufman perceberá, após dois ou três filmes, uma gama de características comuns que evidenciam, de alguma forma, certa entrega da personalidade do cineasta no roteiro. Apesar da originalidade com que constrói seus personagens e da atmosfera nonsense que toma conta de seus roteiros, segundo Sayad (2008) Kaufman cria indivíduos que podem ser tomados como seus alter-egos e aborda, com grande interesses, temas como o corpo como fardo ou prisão, o fascínio pela natureza e o desejo de ser aceito.

Em seus trabalhos anteriores a *Sinédoque*, nos quais atuou estritamente como roteirista, Kaufman trabalhou com apenas três diretores: Spike Jonze (*Quero ser John Malkovich e Adaptação*), Michel Gondry (*A natureza quase-humana e Brilho Eterno de uma Mente Sem Lembranças*) e George Clooney (*Confissões de uma mente perigosa*). Coincidentemente, os roteiros de Kaufman foram os primeiros dirigidos pelo trio. Esse é um dos fatores apontados para que Kaufman fosse apontado como autor, em um panorama cuja tradição é tomar o diretor como figura máxima. Tivesse apresentado suas obras à crítica cinematográfica por meio de diretores de expressão estética consolidada, como Woody Allen e Francis Ford Coppola, a relação seria considerada desigual. Assim, o reconhecimento ao nome de Kaufman se deve a fatores que também estão além de sua incontestável competência narrativa.

Estou interessado em tentar explorar o que acredito ser verdade em dado momento da minha vida, levando em conta que ser honesto tem a ver – em minha mente – com falar sobre a ideia de assistir a um filme. Você está sentado e assistindo a um filme. Eu gosto. Isso me atrai intelectualmente de uma maneira que eu nem posso explicar. É algo que me fissa, entende? Sempre me fissurou e são ideias que me excitam muito, sendo que você vai para o lado que mais te excita quando está escrevendo. É um processo muito intuitivo pra mim. As pessoas me perguntam “Por que John Malkovich em ‘Quero ser John Malkovich’?”. Ora, porque eu achei que seria engraçado, entende? E se você pensar que algo é engraçado, então um eco ali. Você espera que, de alguma forma, também ecoe nas pessoas por aí, sendo que o único padrão é o seu próprio. Como escritor ou realizador, é preciso se entregar, seja em algo que você esteja interessado, algo que ache engraçado, triste ou horrível.(tradução nossa)

(RT Interview: Charlie Kaufman on Synecdoche, New York.
Disponível em:
http://www.rottentomatoes.com/m/synecdoche_new_york/news/1775535/

rt_interview_charlie_kaufman_on_synecdoche_new_york. Acesso em 3 de setembro)

Apesar de ter roteiros filmados no esquema *mainstream*, o autor leva a seus textos marcas próprias do cinema alternativo, como o personagem desajustado, o humor auto-depreciativo e o interesse pelo *nonsense*. Ao mesmo tempo, seus textos podem ser encarados a partir de conotações metafóricas por seu potencial polissêmico. Kaufman chegou a declarar à imprensa² que *Sinédoque* foi inicialmente concebido como um filme de terror, mas que decidiu explorar outra categoria de temas que assustam o homem, como a ideia de mortalidade, sem empregar os recursos convencionais de espanto.

Em sua primeira incursão ao longa-metragem, *Quero ser John Malkovich* (Being John Malkovich, 1999), Kaufman discute a reprodutibilidade técnica da obra de arte e o desconforto do indivíduo em relação à própria condição. protagonista, Craig Schwartz (John Cusack), fabrica títeres (bonecos de madeira que são manipulados por cordas e imitam gestos humanos), mas decide ir em busca de uma atividade mais rentável. Encontra uma oportunidade como arquivista na Lestercorp, uma empresa localizada no andar sete e meio de um prédio comercial, com o teto tão baixo que todos os funcionários devem caminhar constantemente curvados.

Até aí, o filme, dirigido por Spike Jonze, traça um panorama do cansaço da humanidade com o modo de produção vigente. Sem conseguir o reconhecimento devido por sua suposta obra singular, o títere, Craig acaba aceitando seu destino: ser um operário. Entretanto, é nesse ambiente que ele encontra uma passagem secreta para um espaço inusitado: a cabeça do ator John Malkovich, interpretado por si mesmo no filme. A estranheza não para por aí. Após permanecer 15 minutos vivendo no corpo do ator, Craig despenca em meio a uma rodovia. A experiência instiga o protagonista de tal forma que ele decide usá-la para tentar seduzir sua nova colega de trabalho, a arrogante Maxine (Catherine Keener). É aí que a esposa de Craig, Lotte (Cameron Diaz), uma mulher aficcionada por animais, que cria um chimpanzé como filho, decide tentar a experiência. O humor negro da

2 THE GUARDIAN. **In a New York state of mind**. Londres, 2009. Disponível em: <http://www.guardian.co.uk/film/2009/may/07/charlie-kaufman-synecdoche-new-york>. Acesso em 20 de outubro

história se acentua a partir do momento em que Lotte decide assumir o desejo afetivo por Maxine, que aceita corresponder a suas investidas, desde que aquela esteja no corpo de Malkovich. Seguindo o pensamento freudiano, Lotte deixa a posição de castrada e se torna capaz de competir diretamente com o próprio marido. Mais: Kaufman ressignifica a ideia de corpo, tomando-o não como fonte de contato com o mundo, mas como recipiente irremediável. A tentativa de evasão de Craig e Lotte é punida, revelando que a tese feita pelo casal, de que viver como outrem seria uma estratégia para fugir dos próprios desarranjos, mostrou-se ineficaz. A felicidade exigiria mais que isso – se é que poderia ser atingível nos moldes esperados.

O segundo longa assinado por Kaufman, *A Natureza Quase Humana* (Human Nature, 2001) retoma a ideia de corpo como prisão. Estreia de Michel Gondry na direção, o filme adota uma perspectiva tripla para contar a trajetória de Puff (Ryan Ifans), rapaz criado num ambiente selvagem que é capturado pelo cientista Nathan Bronfman (Tim Robbins). A história se desenvolve a partir das narrativas de Puff, que discursa no Congresso Nacional; da esposa de Nathan, Lila (Patricia Arquette), detida em uma prisão federal; e do próprio cientista, que possui uma marca de bala na testa e fala de uma sala branca, em um ambiente que aparenta ser o céu. Sabemos, então, que houve um crime e Lila confessou sua autoria.

A história é construída de maneira bastante satírica e toma referências que vão desde *Tarzan e Mogli* até *Laranja Mecânica*. O pesquisador fora educado em uma família extremamente conservadora e, adulto, acredita que o mundo só será um lugar seguro se conseguir ensinar boas maneiras a todos, incluindo os animais. Para validar sua tese, vê em Puff a cobaia perfeita. Lila não concorda com o procedimento. O marido não sabe, mas ela sofre de uma mutação genética que, desde os 12 anos, cobre seu corpo de pelos. Lila chegara a trabalhar como atração de circo até decidir viver isolada na natureza, aceitando sua condição. Mas o meio-ambiente, que é generoso com a personagem, não oferece tudo o que ela necessita. Depois de escrever livros, sem sequer conhecer seus editores e leitores, Lila percebe que precisa de contato afetivo com outras pessoas. Vai, então, para a cidade e começa um doloroso processo de cauterização dos pelos. É quando conhece Nathan, descrito como um psicólogo virgem e dotado de um “pênis pequeno”. A relação entre as duas estranhas figuras é inevitável.

O “processo de civilização” de Puff é feita à base de eletrochoques. Mantido preso em um cubo de vidro, sempre que ele tem conduta considerada selvagem, é castigado até que descubra a maneira mais aceitável de lidar com aquela situação. O cientista é auxiliado pela francesa Gabrielle (Miranda Otto), uma assistente representada como *femme fatale*: feminina, bela, insinuante e irresistível. Aos poucos, ela chama a atenção do chefe, abalando seu relacionamento conjugal. A cobaia, porém, alcança enormes avanços. Ele é capaz de versar sobre artes plásticas como um intelectual e aprende a recriminar seus instintos. Conforme a evolução de Puff, o jogo de caça e caçador se intensifica, pois é seu tutor que passa a agir de maneira desmesurada e selvagem frente às investidas de Gabrielle.

Após uma sucessão de acontecimentos, que revelam a anomalia de Lila para o marido e sua infidelidade conjugal para a esposa, a mulher decide iniciar uma batalha para preservar o espírito natural de Puff. A oposição leva a um patamar em que o condicionamento do personagem triunfa: ele assassina seu mentor, afirma publicamente que irá voltar à vida natural, mas acaba, por fim, nos braços de Gabrielle. Mais que regras e boas maneiras, Puff aprende que se civilizar demanda apender a mentir e manipular. A comédia, nada sutil em sua intenção de expor a questão da hipocrisia humana, é mais uma mostra da preocupação de Charlie Kaufman em desconstruir os clichês envolvidos nas mais diferentes representações sociais.

A ideia de *história dentro da história* nos roteiros de Kaufman é introduzida em seu terceiro longa-metragem, *Adaptação* (Adaptation, 2002). Dirigido por Spike Jonze, o filme propõe um intenso reposicionamento na questão do autor, a começar por seu protagonista: um roteirista chamado Charlie Kaufman (Nicolas Cage), imerso em uma crise por não conseguir transpor para o cinema um romance. Ao optar por um personagem com seu próprio nome e características provavelmente muito familiares a si, Kaufman causou confusão na crítica, por não revelar quais exatamente eram os limites entre ficção e realidade retratados na película, em sua empreitada claramente metalinguística. Contratado para adaptar um livro da escritora Susan Orlean (Meryl Streep), Kaufman (o personagem) lida com várias dificuldades. Em primeiro lugar, não sabe qual será o ponto de partida do enredo. Convive, ainda, com a dificuldade em dar um tom cinematográfico à história real. Kaufman (o autor) constrói o roteiro de maneira paralela. Nele estão presentes o roteirista, em seu atormentado processo criativo, e a escritora, em fase investigativa para a composição do livro.

O processo criativo vivenciado pelo personagem é muito comum ao do artista em suas dores de parto. Aqui, seus bloqueios estão no centro da narrativa. O Kaufman do filme tem um irmão gêmeo, Charlie, que também deseja escrever roteiros e se inserir na *indústria cultural* – termo que o irmão famoso evita usar, por se opor à ideia de um esquema capitalista financiando a produção cinematográfica. Neste ponto, mais que uma crítica direta à concepção adorniana, o autor aponta a emergência de novas instâncias de produção em Hollywood, não necessariamente ligadas à face mercadológica e à disseminação de posicionamentos. Ao mesmo tempo, acompanhamos a pesquisa de Orlean para seu livro. A empreitada é possível graças à montagem paralela das histórias que, em um terceiro plano, conta a evolução da vida na Terra.

Confissões de uma mente perigosa (2002) talvez seja a obra mais controversa no catálogo de Kaufman. Dirigida pelo ator George Clooney, que faz uma ponta no filme, a trama conta a história do produtor de televisão Chuck Barris (Sam Rockwell), que se torna agente da CIA. O rapaz tem uma carreira meteórica na TV, o que acaba justificando muitas missões secretas: os casais que se formavam em seus programas ganhavam viagens para locais onde ele, acompanhado, deveria realizar tarefas para o governo norteamericano. A controvérsia, porém, reside no conflito entre roteiro e direção – ou, para ser mais específico, entre as duas personalidades que assinam cada um. Ambos declararam diferenças irreconciliáveis à imprensa, a ponto de o roteirista afirmar que jamais assistiria a esse filme.

Apesar de Kaufman não se reconhecer em *Confissões*, muito de seu estilo inconfundível permanece ali. Seu humor auto-depreciativo, as figuras femininas ousadas, a crítica velada à cultura de consumo e as passagens lúdicas estão presentes nesse filme. Outro elemento característico do roteirista é a subjetivação por meio da narração em off, acompanhada de *mockumentaries* (documentários falsos). Além disso, o enredo bebe em elementos do *film noir*, que difundiu gênero policial em Hollywood.

Apesar da projeção de seu nome em filmes anteriores, é com *Brilho Eterno de uma Mente Sem Lembranças* (Michel Gondry, 2004) que Kaufman mais chamou a atenção do público e da crítica. Após uma experiência traumática, muitos gostariam de apagar certas lembranças da própria cabeça. Para a clínica Lacuna Inc, isso é possível. É assim que Clementine (Kate Winslet) decide superar o fim de seu namoro com Joel (Jim Carrey). Quando o rapaz descobre que a ex havia feito um procedimento para esquecê-lo de vez, resolve ir pelo mesmo caminho. Inerte fisicamente o protagonista sofre por ver as imagens da amada se desfazerem dentro da própria cabeça. Nesse cenário improvável, o casal (a

psique dele aliada à imagem mental dela) revisita lugares e situações especiais. No meio do processo de apagamento industrial, Joel se arrepende e resolve guardar as memórias de Clementine. Com o processo em curso, o rapaz decide levar a representação da garota para momentos em que ela nunca esteve, como sua infância.

O filme desenvolve uma série de elementos explorados anteriormente por Kaufman em seus roteiros. Como em *Malkovich*, o absurdo e a crise de identidade dão a tônica. Como em *Natureza*, o roteirista retoma a ideia de corpo como prisão. Tramas paralelas dão complexidade ao filme, como a história da recepcionista da Lacuna (Kirsten Dunst), que se interessa pelo patrão, o médico Howard Mierzwiak (Tom Wilkinson), até descobrir que tivera um caso com ele anteriormente e suas memórias também foram apagadas. Além disso, como Kaufman faria posteriormente em *Sinédoque*, as terapias de alívio da dor psicológica são examinadas. Esquecer pode parecer o suficiente, mas acaba se tornando apenas mais um recurso de retroalimentação desse sentimento. Em uma cena, a recepcionista conversa com uma paciente pelo telefone e tenta dissuadí-la de fazer o terceiro procedimento em um mês.

Roteirista ou diretor, qualquer que seja a posição de Charlie Kaufman no cinema mundial, resta uma certeza: ele continuará produzindo obras cada vez mais subjetivas, desconstruindo mitos e representações buscando a verdade subjacente no absurdo. Sua arte deve ser entendida não como o espelho de uma realidade pós-moderna, mas como uma busca por descobertas humanísticas. Afinal, comunicar ao outro também é produzir sentido para si por meio da linguagem. O processo de criação é também um momento de reflexão existencialista. Sobre esse tema, é importante levar em conta as ponderações de outro ícone das imagens em movimento:

Todo artista é regido por suas próprias leis, mas estas não são, em absoluto, obrigatórias para as demais pessoas. De qualquer modo, fica perfeitamente claro que o objetivo de toda arte — a menos, por certo, que ela seja dirigida ao "consumidor", como se fosse uma mercadoria — é explicar ao próprio artista, e aos que o cercam, para que vive o homem, e qual é o significado da sua existência. Explicar às pessoas a que se deve sua aparição neste planeta, ou, se não for possível explicar, ao menos propor a questão.

(...) O homem está eternamente estabelecendo uma correlação entre si mesmo e o mundo, atormentado pelo anseio de atingir um ideal que se encontra fora dele e de se fundir ao mesmo, um ideal que ele percebe como um tipo de princípio fundamental sentido intuitivamente. Na

inatingibilidade de tal fusão, na insuficiência do seu próprio "eu", encontra-se a fonte perpétua da dor e da insatisfação humanas. E assim, a arte, como a ciência, é um meio de assimilação do mundo, um instrumento para conhecê-lo ao longo da jornada do homem em direção ao que é chamado "verdade absoluta".

(TARVOSKI, Andrei. **Esculpir o tempo**. Martins Fontes. São Paulo, 1998)

À primeira vista, Hollywood não é solo fértil para a realização de obras que demonstrem grande ruptura com os padrões clássicos de linguagem. Entretanto, de tempos em tempos, esse terreno ganha novos elementos e se torna espaço de discussões sobre o fazer fílmico, suas relações com a história da constante evolução humana e seu poder enunciativo. Kaufman faz parte desse processo. Seus filmes denotam uma autoconsciência do cinema vista, pela primeira vez, nas produções de Hitchcock. Se entrarem para a história, como os do colega britânico, apenas o tempo pode dizer.

Conclusão

Analisar imagens é sempre desafiador, pois promove uma constante intersecção entre o olhar técnico da ciência e o abraço emotivo da arte. Conciliar as duas perspectivas requer percebê-las como parte de um jogo, que creditou à Razão um status superior e à Emoção a ideia de impregnada de subjetividade e, portanto, frágil e suscetível a superações. Nada do que discutimos aqui, entretanto, pode levar a uma explicação definitiva sobre o ponto de equilíbrio entre as duas variantes. Mostramos apenas que o cinema, enquanto aporte artístico, tem amplo poder de negociação e é capaz de produzir sentido e ciência tanto quanto as mais sérias investidas acadêmicas. Apesar de historicamente jovem, a Sétima Arte bebe da experiência das diferentes expressões que leva consigo, compondo uma miscelância capaz de, simultaneamente, escravizar e libertar. O advento do cinema revolucionou o modo de pensar a imagem, exigindo um reaparelhamento teórico para sua compreensão científica. Além de oferecer novas perspectivas de análise para as manifestações artísticas das quais bebeu, tornou-se uma variável fundamental nos estudos de ciências sociais.

O pensamento freudiano, aponta Medeiros (in GARCIA e COIMBRA, 2008), concebe como trauma original do homem o fato de não conseguirmos estratégias eficazes de evasão ao mundo. Em que pese a derivação de problemas decorrentes do primeiro, escapar continua a ser objeto de desejo. O cinema, em geral, permite uma fuga controlada – não perdemos a segurança, pois o *dispositivo* impõe limites, mas experimentamos parte da sensação, vez que o *Dispositivo* pode oferecer uma reprodução imaginada do que seria a ruptura com o mundo. O cinema de Kaufman é terapêutico nesse sentido. Ao concretizar o que foi impossibilitado pela realidade, seja o apagamento industrial de memórias selecionadas (*Brilho Eterno de Uma Mente Sem Lembranças*), a vivência em um corpo distinto (*Quero ser John Malkovich*) ou a encenação continuada do passado (como no próprio *Sinédoque, Nova York*), o criador questiona se o que almejamos é, de fato, suficiente para a resolução de nossos impasses. Sem discutir questões de ordem técnica, como a inverossimilhança existente na ideia de um espetáculo teatral sem limites orçamentários, mas optando pelo *nonsense*, Kaufman vai pelo caminho mais difícil: reduzir a razão humana a um estado bruto em meio a um espaço forjado. Assim, *Sinédoque* é muito menos um

emaranhado de referências, e mais um grande espelho daquilo que o mundo ocidental concebe como corriqueiro e sem valor.

Os problemas conceituais em torno do cinema não foram totalmente resolvidos pela ciência. Um deles é sobre como catalogá-lo enquanto imagem – objeto ou representação. Afinal, ele pode ser compreendido como uma reelaboração cênica do mundo, uma proposta imaginativa, uma visão. A possibilidade de tornar possíveis realidades inexistentes pode, porém, configurá-lo como objeto em si. Este estudo, enquanto primeiro passo na iniciação científica, não pretende apontar apressadamente o lugar do cinema nessa questão. Cabe-nos salientar, indagar e perceber imprecisões em meio a um campo ainda tão obscuro para o grande público. Em todo caso, não há outro meio de concluí-lo sem partidarismos. O cinema, como a arte, é uma mentira. Da falsidade, da invenção e da traição do intelecto, porém, chegamos a um novo paradigma: essa mentira pode revelar a verdade do mundo.

Não poderia concluir verdadeiramente este trabalho sem explicitar um processo de introjeção que vivi em meu contato em profundidade com *Sinédoque*. Como o diretor em sua grande, sincera e relevante obra, senti-me pronto para dizer o que queria, mas absolutamente fragilizado para lidar com a noção de *como queria*. A complexidade da obra me levou a percorrer labirintos epistemológicos que, assim retratado por Charlie Kaufman, evidenciaram minha condição de perda – uma condição humana, claro, mas nem por isso menos complexa. Como o personagem que aprendi a compreender, embarquei em uma busca por uma verdade geral e aterradora que, por sua vez, residiria apenas nos pequenos signos do cotidiano, descobrindo, assim, um caminho para o entendimento do outro a partir de mim.

Ao final dessa longa e exaustiva jornada, quilômetros e quilômetros a frente do ponto de partida, a sensação não é ter chegado ao fim, ao definitivo. Vislumbro, porém, as novas perspectivas que se elevaram. Os pés cansados levaram apenas à metade do caminho. E, talvez, andar mais significa descobrir que o ponto em que paramos está muito aquém do entreposto. Ao final da projeção, morre Caden Cotard e um *fade* branco inunda a tela. Para quem fica, dois caminhos são possíveis: voltar à janela em que, em Nova York ou qualquer outra cidade, somos protagonistas de nossas próprias vidas, ou assumir um confronto com a realidade e cultivar a incerteza.

Referências bibliográficas

- ANDERSON, Perry. **As origens da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.
- ARAÚJO, Inácio. **Cinema: o mundo em movimento**. São Paulo: Scipione, 1995.
- AUMONT, Jacques, MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas: Papyrus, 2003.
- AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas: Papyrus, 2003.
- BAUDRILLARD, Jean. A liturgia formal do objeto. In: **A sociedade de consumo**. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Elfos, 1998.
- BAZIN, André. Ontologia da imagem fotográfica. In: **A experiência do Cinema**. XAVIER, Ismail (org.). Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.
- BERNADET, Jean-Claude. **O que é cinema**. São Paulo: Brasiliense, 2004.
- BIRMAN, Joel. **Mal-estar na atualidade: a psicanálise e as novas formas de subjetivação**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 7ª edição, 2009.
- BORDWELL, David. O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. In: PESSOA RAMOS, Fernão. **Teoria contemporânea do cinema: volume II**. São Paulo: Editora Senac, 2005.
- COMPARATO, Doc. **Da criação ao roteiro**. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.
- COSTA, Flávia Cesarino. Primeiro Cinema. In: MASCARELLO, Fernando (org.). **História do cinema mundial**. Campinas: Papyrus, 2006.

DUBOIS, Phillippe. Pragmática do índice e efeitos de ausência. In: **O ato fotográfico**. In: _____. Campinas: Papirus, 1999.

HARVEY, David. **Condição pós-moderna**. São Paulo: Edições Loyola, 1992.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 1998.

HUTCHEON, Linda. **Poética do Pós-Modernismo: História, Teoria, Ficção**. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1991.

JAMESON, Frederic. **Pós-modernismo: a lógica do capitalismo tardio**. São Paulo: Ática, 1996.

JOLY, Martine. **Introdução à Análise da Imagem**. Campinas: Papirus, 1996.

LIMA, Raimundo de. **Para entender o pós-modernismo**. São Paulo: Revista Espaço Acadêmico nº 35, 2004.

LYOTARD, Jean-François. **A condição pós-moderna**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas e pós-cinemas**. Campinas: Papirus, 2003.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O cinema e a Nova Psicologia**. In: XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema: antologia**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

METZ, Christian. **História/Discurso** (notas sobre dois voyeurismos). In: XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema: antologia**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema: antologia**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

PUCCI Jr., Renato. Cinema pós-moderno. In: MASCARELLO, Fernando (org.). **História do cinema mundial**. Campinas: Papirus, 2006.

ROCHA LIMA, Carlos Henrique da. **Gramática Normativa da Língua Portuguesa – 2ª Ed.** Rio de Janeiro: Briguít: 1958.

ROUANET, Sérgio Paulo. **As razões do iluminismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SANTAELLA, Lucia. NÖTH, Winfried. **Imagem: cognição, semiótica, mídia**. São Paulo: Iluminuras, 2008.

SAYAD, Cecília. **O jogo da reinvenção: Charlie Kaufman e o lugar do autor no cinema**. São Paulo: Alameda, 2008.

SINGER, Ben. **Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular**. In: CHARNEY, Leo. SCHWARTZ, Vanessa (orgs.). São Paulo: Cosasc Naify, 2001.

STAM, Robert. **Introdução à Teoria do Cinema**. Campinas: Papirus, 2003.

TARVOSKI, Andrei. **Esculpir o tempo**. Martins Fontes. São Paulo, 1998

VATTIMO, Gianni. **O fim da modernidade: niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

VIEIRA, João Luiz. As vanguardas históricas: Eisenstein, Vertov e o construtivismo cinematográfico. In: BENTES, Ivana (org.). **Ecos do cinema: de Lumière ao digital**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007.

XAVIER, Ismail. **O Discurso Cinematográfico: a opacidade e a transparência**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005.

Ficha técnica

Filme: Sinédoque, Nova York (Synecdoche, New York)

Direção e roteiro: Charlie Kaufman

Ano: 2008

Gênero: Drama

Origem: Estados Unidos

Sinopse: Com um elenco de fazer inveja a qualquer grande cineasta, Charlie Kaufman, reúne excelentes atores em Sinédoque, Nova York. O filme conta a história de Caden Cotard (Philip Seymour Hoffman), um diretor de teatro frustrado, hipocondríaco e egoísta. Quando, Cotard recebe a incumbência de escrever sua primeira peça, sua vida está de pernas para o ar e, querendo criar algo real, propõe refazer o seu mundo no palco em cada detalhe. Caden conta com a ajuda de Tammy (Emily Watson), a atriz maluca Claire (Michelle Williams) e a adorável Hazel (Samantha Morton). Neste roteiro não há coadjuvantes, todos são protagonistas de suas próprias histórias.

Elenco: Philip Seymour Hoffman (Caden Cotard), Samantha Morton (Hazel), Michelle Williams (Claire Keen), Catherine Keener (Adele Lack), Emily Watson (Tammy), Dianne Wiest (Ellen Bascomb/Millicent Weems), Jennifer Jason Leigh (Maria), Hope Davis (Madeleine Gravis), Tom Noonan (Sammy Barnathan), Sadie Goldstein (Olive aos 4 anos), Robin Weigert (Olive adulta), Daniel London (Tom), Robert Seay (David), Stephen Adly Guirgis (Davis), Frank Girardeau (Plumber), Paul Sparks (Derek), Jerry Adler (pai de Caden), Lynn Cohen (mãe de Cohen), Dierdre O'Connell (mãe de Ellen), Daisy Tahan (Ariel), William Ryall (Jimmy), Christopher Evan Welch (pastor), Timothy Doyle (Michael).

Produtores: Anthony Bregman, Charlie Kaufman, Spike Jonze, Sidney Kimmel

Produtores-executivos: William Horberg, Bruce Toll, Ray Angelic

Diretor de Fotografia: Frederick Elmes, ASC

Desenhista de Produção: Mark Friedberg
Editor: Robert Frazen
Figurino: Melissa Toth
Supervisor de Efeitos Visuais: Mark Russell
Música: Jon Brion
Direção de Elenco: Jeanne McCarthy
Direção de Arte: Adam Stockhausen
Decoração de Set: Lydia Marks
Propmaster: Sandy Hamilton
Coordenação de construção: Nick Miller
Operador de câmera: Lukasz Jogalla
Supervisor de Roteiro: Mark Cybulski
Mixagem de Som: Drew Kunin
Supervisão de Som/ Edição de Diálogos: Phil Stockton
Supervisão de Som/ Edição de Som: Eugene Gearty
Mixer de gravação: Reilly Steele
Hair stylist: Jerry DeCarlo
Maquiagem: Naomi Donne
Desenhista de próteses faciais: Mike Marino
1º Assistente de Direção: H.H. Cooper
Supervisor de produção: Erica Kay
Supervisor de pós-produção: Jessica Levin
Supervisão de Efeitos Visuais: Eric J. Robertson
Supervisão de Caracteres: Brett Miller
Supervisão de Efeitos Visuais e Desenho do Título: John Bair
Digital compositor: Peter Amante