

Universidade de São Paulo
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

Departamento de Letras Modernas
Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos e Literário em Inglês

Rosângela Aparecida de Queirós

**Do sonho americano à forma mercadoria - Uma leitura de *Zelig* de
Woody Allen**

São Paulo
2014

Universidade de São Paulo
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

Departamento de Letras Modernas
Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos e Literário em Inglês

Rosângela Aparecida de Queirós

**Do sonho americano à forma mercadoria - Uma leitura de *Zelig* de
Woody Allen**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em
Estudos Linguísticos e Literários em Inglês do
Departamento de Letras Modernas da Faculdade de
Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de
São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Letras.
Área de concentração: Estudos Linguísticos e Literários em Inglês.

Orientador: Prof. Dr. Marcos César de Paula Soares

São Paulo
2014

Nome: QUEIRÓS, Rosangela Aparecida de

Título: Do sonho americano à forma mercadoria - Uma leitura de *Zelig* de Woody Allen

Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de mestre em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr.: _____ Instituição: _____
Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____ Instituição: _____
Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____ Instituição: _____
Julgamento: _____ Assinatura: _____

Agradecimentos

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela bolsa concedida.

À Profa. Doutora Maria Elisa Burgos Pereira da Silva Cevasco e ao Prof. Dr. Daniel Puglia, pela leitura atenta e pelas sugestões no exame de qualificação.

Ao Prof. Dr. Marcos César de Paula Soares, pela orientação presente em todas as fases desse projeto, pela paciência, confiança e dedicação em acompanhar e discutir este trabalho comigo.

Aos amigos e interlocutores dessa longa jornada.

Aos meus pais, pelo exemplo de uma caminhada vitoriosa.

Resumo

O objetivo desta dissertação é apontar para a duplicidade narrativa a partir da qual a história *Zelig* (1983) é contada. Por um lado, tem-se um narrador tradicional de um documentário em *voz over*, no entanto, sua forma de narrar acaba por revelar aspectos deste gênero como produção dentro da Indústria Cultural. Por outro lado, tem-se outra instância narrativa, conhecida como autor implícito, que coloca elementos em cena para que o espectador consiga ter uma leitura totalizadora da obra.

Ademais, o filme *Zelig*, como produção cultural do início dos anos 1980, revela os desdobramentos e consequências de viver segundo uma ordem social pós-moderna. Observa-se, dentre outros fatores, a forma-mercadoria dominando todas as instâncias da vida social, além da espetacularização da sociedade presente em diversos aspectos da vida moderna.

Palavras-chave: Woody Allen, Sociedade do Espetáculo, Forma-mercadoria.

Abstract

The aim of this dissertation is to point to the narrative duplicity from which the story *Zelig* (1983) is told. On the one hand, there is a traditional voiceover documentary narrator, however, his way of narrating ends up revealing aspects of this genre as a production within the Cultural Industry. On the other hand, there is another narrative instance, known as implied author, who adds elements in the scene so that the viewer can have a totalizing reading of the work.

Furthermore, *Zelig*, as cultural production from the early 1980's, reveals the ramifications and consequences of living according to a post-modern social order. We observe, among other factors, the commodity-form dominating all levels of social life. Moreover, the spectacularization of this society found in many aspects of modern life.

Keywords: Woody Allen, Society of the Spectacle, Commodity-form

Sumário

Capítulo I : O pseudodocumentário: considerações iniciais	8
Capítulo II : Configuração de um ponto de vista.....	20
2.1 – Uma armadilha ideológica	21
2.2 Uma chave interpretativa – <i>Os New York Intellectuals</i>	32
2.3 A multiplicidade interpretativa – o convívio entre duas linhas de leitura.....	48
Capítulo III : Falsas promessas e o aproveitamento mercantil de um projeto democrático	61
3.1 O sonho americano e a crise do signo	62
3.2. Do sonho americano à forma-mercadoria	78
3.3 Duas leituras do aproveitamento midiático pelo <i>establishment</i> médico	102
Capítulo IV : Um final feliz?	123
V . Referências bibliográficas	144

Capítulo I : O pseudodocumentário: considerações iniciais

Esta mistura promíscua de “verdade” histórica gravada com “mentiras” fictícias encenadas constitui a estratégia crucial de *Zelig*.
Stam e Shohat¹

O filme *Zelig* (1983), escrito e dirigido pelo cineasta norte-americano Woody Allen (que também atua como o personagem que dá título ao filme), é o 17º longa metragem de sua carreira. Não é, contudo, seu primeiro pseudodocumentário: em *Um Assaltante bem Trapalhão* (*Take the money and run*)², de 1969, Woody Allen já usara a forma do falso documentário para contar sua trama. Nesse gênero, o diretor tem a liberdade de construir argumentos baseando-se em falsas premissas para, dessa forma, criar um fato hipotético, uma relação indireta com o real por meio de paródias.

O falso documentário *Zelig* é ambientado entre as décadas de 1920 e 1930, e discorre sobre Leonard Zelig, um homem pacato e desinteressante que passaria anônimo na História, se não fosse a estranha capacidade de transformar sua aparência na das pessoas que o cercam (na presença de chineses adquire traços orientais, na presença de judeus transforma-se num rabino, etc.). É o “camaleão humano”, estranho caso que intriga psicólogos, psiquiatras e neurologistas, que não conseguem chegar a um diagnóstico.

Da escrita do roteiro à realização de *Zelig*, Allen e sua equipe levaram dois anos em meio a pesquisas, cálculo de orçamento e pré-produção. Paralelamente, Allen trabalhava na produção e filmagem de outro filme, *Sonhos eróticos numa noite de verão* (*A Midsummer Night's Sex Comedy*), que foi lançado, contudo, cerca de um ano antes de *Zelig*. Este filme, segundo Allen, não foi apreciado como ele esperava e juntamente com *Setembro* (*September*, 1987), foram os seus dois maiores fracassos em retorno financeiro.

Quanto à produção de *Zelig*, metade foi feita com material de arquivo selecionado de um total original de 150 horas. Woody Allen trabalhou com o diretor de fotografia Gordon Willis, que realizou um trabalho de fotografia cuidadosamente elaborado para que o filme atingisse maior autenticidade visual. Para isso foram utilizadas lentes, câmeras,

¹ STAM, Robert e SHOHAT, Ella. “*Zelig*”. In: *O Cinema dos Anos 80*. LABAKI, Amir (org.), 1988, p. 117

² Em 1969, o diretor Woody Allen escreveu (juntamente com Mickey Rose) e dirigiu o roteiro do falso documentário *Um Assaltante bem Trapalhão*, uma crônica da vida de Virgil Starkwell, descrevendo a vida do ladrão desde sua descoberta do mundo do crime, seus delitos, sua prisão, fuga, dentre outros eventos. Inicialmente, Allen queria fazê-lo em preto e branco para dar a impressão de documentário, mas o estúdio não permitiu.

equipamentos de som, luz e fotografia próprios dos anos 20. O filme destaca-se também por utilizar-se de imagens de cinejornais da época, e por inserir os personagens do filme em imagens reais daquele tempo com o auxílio da técnica do *chroma key*³.

Com efeitos realizados em sua maioria em tela azul, Gordon Willis pesquisou o tipo de iluminação utilizada na época para recriá-la dentro do estúdio. Essa técnica permitiu que Leonard Zelig aparecesse perto de personalidades como o Presidente Coolidge e o candidato Herbert Hoover, o lutador de boxe Jack Dempsey, o jogador de baseball Babe Ruth, o magnata William Randolph Hearst, Charles Chaplin, o Papa Pio XI, Adolf Hitler e o escritor Eugene O’Neil⁴. Tudo se passa como se fosse a mais pura realidade.

Visando obter o resultado desejado (aspecto de realidade) nas imagens que assistimos, Allen e Willis utilizaram diversas técnicas para dar uma aparência autêntica às suas cenas, tanto no visual quanto na textura, até mesmo simulando danos aos negativos, como arranhões e rugas, para fazer com que o produto final parecesse realmente antigo. Gordon Willis ainda passou os negativos no chuveiro e riscou-os, para dar à película um caráter de filme antigo⁵. O filme também é cheio de chuviscos, uma espécie de fotografia gasta, assim como nos filmes dos anos 20, na aurora do cinema, quando amadores se preocupavam em registrar imagens do cotidiano para o futuro. A velocidade das imagens (documentadas) também é descompassada em relação às filmagens atuais, ora lenta, ora rápida. Essa mistura aparentemente uniforme de imagens novas e antigas foi obtida, com sucesso, quase uma década antes da tecnologia cinematográfica digital, tecnologia esta que tornou tais técnicas muito mais fáceis de serem realizadas. Somando-se a esses aspectos, é importante mencionar as transformações da aparência de Zelig de forma tecnicamente bem executada, o que também faz dessa mídia, ou melhor, dessa arte plural, uma experiência camaleônica.

Como vemos, a equipe de Allen fez um trabalho cuidadosamente planejado e precedido de uma pesquisa meticulosa, tanto para a época retratada (contribuindo para a

³ Técnica de processamento de imagens cujo objetivo é eliminar o fundo de uma imagem para isolar os personagens ou objetos de interesse que posteriormente são combinados com uma outra imagem de fundo. É utilizado em vídeos nos quais se deseja substituir o fundo por algum outro vídeo ou foto.

⁴ Nas imagens de época que aparecem no filme destacam-se também outros personagens históricos como Charles Lindbergh, Al Capone, Marion Davies, Josephine Baker, Fanny Brice, Carole Lombard, Dolores del Río, Josef Goebbels, Hermann Göring, James Cagney, Jimmy Walker, Lou Gehrig e Bobby Jones.

⁵ Essa técnica fora anteriormente utilizada por Orson Welles em *Cidadão Kane* (1941), na cena *News On The March*, no início do filme, para dar à película um caráter de filme antigo.

presença marcante de fundo político para história), quanto para o aparato visual e técnico utilizado para contar a trama; e a forma documentário parece ter se encaixado muito bem ao conteúdo. Com essa observação, talvez seja pertinente questionar quais seriam as intenções do cineasta em produzir um filme que se esforça em nos convencer que tudo se passa como se fosse verdade. Qual é o tipo de adesão que a obra requer do espectador? Quais implicações poderíamos considerar quanto à escolha de apresentar a história em modelo de documentário? Esperamos desenvolver algumas hipóteses quanto a esses questionamentos ao longo deste estudo.

Começamos atentando ao fato de que a obra segue fielmente o padrão de um documentário convencional, com passagens e filmagens em preto e branco intercaladas por depoimentos de pessoas que teriam vivido com Zelig. O filme é contado através de narrativas, *newsreels*⁶, notícias de jornais, áudios, entrevistas, fotografias, depoimentos, testemunhos, filmagens de Zelig e da Dra. Fletcher nas sessões ou onde quer que aparecessem juntos, gravações e documentos do hospital Manhattan, filmagens reais dos anos 20 e filmagens falsas da suposta época em que viveram (como quando são mostradas famílias na sala ouvindo notícias sobre Zelig no rádio). Muitas das imagens, filmagens e fotos são genuínos documentos históricos, e outros são fabricados pelo diretor e sua equipe. Entretanto, a qualidade das filmagens é tão cuidadosamente trabalhada que é difícil dizer aleatoriamente o que é fabricado e o que é autêntico. É nesse quesito que a parte técnica do filme ganha notoriedade, pois o fato de manipular imagens e fotos hoje em dia não é algo difícil, mas para uma época (1983) em que não existiam todos os recursos digitais de hoje as técnicas de manipulação de imagens são extremamente bem realizadas.

No entanto, o curioso em *Zelig* é que o filme passeia entre a ficção (por ser uma história sobre alguém que não existiu) e a (falsa) realidade constantemente (apresenta-se como um documentário “real”). Observemos, portanto, que a primeira informação que temos sobre o filme é uma mensagem de agradecimento que diz: “*A produção deste documentário agradece à Dra. Eudora Fletcher, Paul Deghuee e Sra. Meryl Fletcher Varney*” (a psiquiatra de Zelig; seu primo, que filmou as sessões com o paciente; e sua irmã, respectivamente) e, ao final do filme, assim como na maioria dos documentários

⁶ O *newsreel* era um pequeno filme, um noticiário, apresentado antes dos filmes no cinema. Com a Segunda Grande Guerra, o *newsreel* se tornou muito popular, e era um misto de documentário e propaganda de guerra, que despertava muito interesse, a ponto de se pensar em pequenos cinemas que só passariam os *newsreels*.

convencionais, sabemos o que aconteceu na vida dos principais personagens após o período retratado.

Nesse sentido, não faltam elementos que reforçam a ideia de que estamos assistindo a um documentário. O filme é composto de cenas antigas de Zelig em preto e branco – estratégia adotada que também tem um efeito estilístico, já que sublinha a importância da história, e não tanto dos cenários em que ela está ambientada – assim como de fotografias, jornais, revistas e até a menção metalinguística a um filme biográfico chamado *The Changing Man*, que teria sido feito em 1935 sobre Leonard Zelig. E como todo documentário “real”, há depoimentos: pessoas que supostamente conheceram Zelig ou foram testemunhas oculares de suas transformações são “entrevistadas” pelo organizador do documentário. E segundo a estrutura do filme, os depoimentos, que seriam “sincrônicos” ao momento de lançamento deste, são coloridos e contam com pessoas que teriam feito parte da vida de Zelig, como a Dra. Eudora Fletcher mais velha; seu primo, Paul Deghuee e sua irmã, Meryl Fletcher Varney; um antigo garçom (que teria presenciado uma transformação de Zelig em gângster e depois em cantor, em um clube de jazz de Chicago); um ex-oficial nazista (que testemunhara a fuga de Zelig da Alemanha) e dois jornalistas (que comentam o fenômeno Zelig na mídia). E para diluir ainda mais os limites entre realidade e ficção, o filme conta ainda com a participação de figuras reais da academia e de outros campos da cultura. Algumas das participações incluem a ensaísta Susan Sontag, o psicólogo Bruno Bettelheim, o escritor vencedor do Prêmio Nobel Saul Bellow, o escritor político Irving Howe, o historiador John Morton Blum e a empresária da noite Paris Bricktop. Em outras palavras, o filme é apresentado claramente na estrutura estética de um documentário padrão. Mas com que intenção? Veremos a seguir.

É interessante ressaltar também que apenas temos contato com o protagonista do filme em imagens que, supostamente, só poderiam ser “encontradas” por um documentarista. Zelig só é ouvido pelo espectador em gravações durante o seu tratamento (quando está hipnotizado), ou através de entrevistas dadas por ele publicamente. Não ouvimos diálogos de Zelig em cenas corriqueiras, como acontece em *Um Assaltante bem Trapalhão*. Também não ouvimos a Dra. Fletcher (Mia Farrow) dos anos 20 em nenhuma cena que não de arquivo.

Outra questão importante a se mencionar quanto aos aspectos formais do filme é que boa parte dele é composto de imagens de fotografias em preto e branco, como Zelig entre os presidentes Calvin Coolidge e Herbert Hoover, e inúmeras outras imagens que aparecem de forma imprecisa, com ar de retrato antigo, ou de um flagrante feito por um repórter de jornal. Cada fotografia fica parada na tela durante um tempo razoavelmente longo e permanece inteiramente isolada, permitindo que o espectador tenha tempo suficiente para ver a foto e deslocar a sua atenção desta para a narração em *voz over*. Na maioria das vezes, a câmera mostra uma imagem ao fundo, fixa, que logo identificamos como uma foto, e ela é, então, aproximada da tela e trazida ao primeiro plano (*close*) em *zoom in* (movimento de aproximação da câmera); o ângulo da câmera sempre se fecha em um *close*, focando em um personagem específico. Há outros momentos em que temos o movimento contrário, em *zoom out* (afastamento da câmera) a partir do *close* em algo ou alguém em uma imagem fixa - a câmera vai se distanciando e abrindo o campo de visão do espectador para que ele identifique que aquele objeto destacado está inserido na imagem de uma foto. Em outros casos, até mesmo algumas imagens animadas se intrometem nesse conjunto de fotos fixas - a câmera mostra uma cena em movimento, a imagem se congela e a câmera se aproxima. É-nos, assim, sempre chamada a atenção para algum detalhe que terminará em uma imagem fixa; frequentemente, é através das fotos que se percebe o que aconteceu com Zelig. Desta forma, percebemos que o filme se anima a partir de imagens fixas, animação esta especialmente conduzida pelo som - pela narração, pelos diálogos escritos, por entrevistas e pelas letras das canções - textos variados que sugerem uma leitura particular das imagens. Assim, sublinhamos que o filme *Zelig* revela um trabalho de Allen e Gordon Willis bastante apoiado na fotografia. E uma de nossas intenções (futuramente neste estudo) é averiguar qual seria a implicação do uso recorrente desta forma de representação.

Portanto, partindo de um mosaico de entrevistas, imagens de cinejornais, fotos e documentários dos anos 20/30, acrescido de uma grande dose de humor, Woody Allen constrói a trajetória do personagem Leonard Zelig, uma figura extremamente intrigante que, ora, é amada e querida pelo povo, mas também, em outros momentos, mal compreendida por ele, tornando-se até alvo de xingamentos.

Para dar início a nossa análise deste fenômeno “camaleônico”, notemos que a voz *over* do narrador abre a história situando o público sobre onde e quando esta se passa:

O ano é 1928. A América, aproveitando a década próspera, enlouqueceu. Na chamada era do jazz, as músicas estão sincopadas, os costumes, mais liberais, a bebida, mais barata, quando disponível. É uma época de vários heróis e proezas excêntricas. De bares clandestinos e festas suntuosas. Uma festa típica ocorre na mansão em Long Island State do casal Henry Porter Sutton. Da alta sociedade, patronos das artes. Políticos e poetas convivem com a nata da sociedade. Presente à festa está Scott Fitzgerald que registrará os anos 20 para as gerações futuras. Ele escreve em seu caderno sobre um homem chamado Leon Selwin, ou Zelman ...⁷

Certamente, uma década marcante para os americanos – foram de uma grande euforia de prosperidade à trágica queda da bolsa em 1929. Também nesta década o resultado das eleições presidenciais foi divulgado, pela primeira vez, ao vivo pelo rádio, e surgiu o grande herói do período – Charles Lindberg (citado no filme), um homem que até uma semana antes do seu feito era desconhecido, e ao fazer o primeiro voo solitário transatlântico sem escalas (1927) tornou-se uma sensação nacional da noite para o dia. Zelig também termina o filme, lembremo-nos, sendo aclamado por um voo heroico.

Assim sabemos que em meio ao ritmo alucinante da década de 1920 – na efervescência do “*American Way of Life*”; no florescimento da cultura de massas marcada pela indústria de celebridades, na qual as pessoas queriam acompanhar o estilo e vida dos astros dos filmes mudos; no surgimento de modismos e da indústria de Hollywood, com a imprensa que vive de escândalos e novidades escabrosas e chocantes que permitam a venda de tiragens cada vez maiores de seus jornais – surge, entre várias personalidades marcantes do período, a figura do homem-camaleão, Leonard Zelig. Personagem dotado de um incrível talento: consegue assumir os traços característicos daqueles que estão a sua volta. Ele se transforma em médico, comediante, cantor, negro, chinês, gordo, magro, branco, piloto, nazista... Enfim, qualquer pessoa que esteja a sua volta. Ele é como um lagarto ou camaleão, segundo a conclusão da Dra. Fletcher; sua doença é como a pele de um réptil, é um escudo protetor contra a dor da desaprovação ou rejeição.

Conforme observado, é através da *voz over* do narrador do documentário que tomamos conhecimento de como tudo começou. Zelig é observado, inicialmente, em uma

⁷ Para as análises de cenas e citações de falas, utilizaremos a edição do filme lançada pela *MGM*: Metro Goldwyn Mayer, 2010. (79 min). Os diálogos do filme terão tradução da cópia distribuída no Brasil pela Microservice Tecnologia Digital da Amazônia.

festa em Long Island, por F. Scott Fitzgerald⁸, que escreve em seu caderno sobre um homem chamado Leon Selwin ou Zelman, que parecia ser claramente um aristocrata quando circula entre os convidados ricos num sotaque refinado, mas uma hora depois se mistura aos criados na cozinha e conversa com eles com forte sotaque proletário.

No entanto, Zelig só ganhará notoriedade, nessa sociedade, um ano mais tarde, quando não aparece no trabalho e seu patrão e a proprietária da casa onde mora pedem para a polícia investigar seu desaparecimento. Ele é encontrado em Chinatown com uma estranha aparência oriental – até sua fala soa como a de um autêntico chinês. A primeira atitude é levá-lo para o hospital. Chegando lá, ele não é mais chinês, mas sim caucasiano. Os médicos, confusos e perplexos, não conseguem chegar a um diagnóstico. De fato, como dito pelo narrador em voz *over*, não há ao menos duas pessoas que consigam chegar a um acordo quanto à definição do caso de Zelig. Todos tentam interpretar sua anomalia, sem chegar, contudo, a uma definição conclusiva.

Zelig ganha destaque e especial atenção, e passa a ser estudado com curiosidade por médicos, psicólogos e pesquisadores de universidades especializadas em saúde, para que se possa detectar a "doença" que o atormenta. A narrativa começa descrevendo os primeiros registros da presença de Zelig e rapidamente somos informados das primeiras tentativas de curá-lo, de compreender sua condição como um distúrbio ou um desarranjo psíquico (ainda que o conhecimento médico não conseguisse enquadrá-lo facilmente nas suas tipologias e esquemas interpretativos). É a doutora Eudora Fletcher (Mia Farrow) quem mais se interessará em “ajudá-lo”, sabendo que o sucesso no tratamento poderia significar, mais do que um alívio ou solução para o paciente, um renome científico sem precedentes.

Entre os diagnósticos, das mais variadas espécies, há desde constatações de caráter psicológico e psiquiátrico, até tentativas de associar seu caso a problemas físicos, provenientes de disfunções de determinados órgãos. Há determinados prognósticos que estipulam tempo de vida curto para o famoso paciente (cujas fotos estão espalhadas por jornais de variadas tendências, especialmente nas capas dos diários sensacionalistas). Diversos procedimentos médicos, científicos e até de tortura são realizados na tentativa de curar seu comportamento anormal e reintegrá-lo à sociedade, mas não há nenhum avanço.

8 Esta filmagem em que Scott Fitzgerald aparece é, na verdade, a única *footage* que existe de Fitzgerald.

A primeira etapa de experimentos médicos termina, assim, com Zelig andando pelas paredes. Ao invés de ser curado, Zelig torna-se uma atração a ser exibida e explorada por parentes e pelos meios de comunicação: primeiramente, sua irmã, Ruth, retira-o do hospital e o priva de qualquer tratamento médico; em seguida, transforma-o em um verdadeiro *showman*. Seu namorado, Geist, que já trabalhara em circo e que havia sido preso por fraude, colabora para que Zelig torne-se uma atração circense: cobram entradas para que o público veja suas transformações, vendem inúmeros objetos, “produtos Zelig”, fazem shows em casas noturnas e até uma turnê de apresentações pela Europa. Todos querem vê-lo ou ter um produto Zelig – ele torna-se a grande celebridade do momento. Por fim, a imprensa, ávida por matérias quentes, segue-o a todo momento, estampando e explorando cada fato de sua vida.

Num certo sentido, a psiquiatra Eudora Fletcher parece ser a principal ou única interessada em tentar decifrar o enigma Zelig. E se, por um lado, a comunidade de médicos e psiquiatras submetem Zelig às mais bizarras experiências, envolvendo descargas elétricas e drogas, Eudora, por outro, acredita na natureza psíquica da anomalia. Sua ânsia em curá-lo, no entanto, não é desprendida de interesses pessoais. Apesar de possuir situação financeira privilegiada, a médica está em um meio profissional ao qual apenas os homens tinham, naquela época, acesso e possibilidade de ascensão social. Segundo suas próprias palavras, o caso de Zelig era uma grande chance de se tornar conhecida na Medicina. Assim, quando Zelig retorna ao Hospital Manhattan para a continuação do tratamento, a Dra. Fletcher acredita que investigando sua vida desde a infância, pelo viés da psicanálise, conseguirá remontar sua personalidade. Zelig é descendente de imigrantes judeus, é fruto de uma família deteriorada: o pai, de origem Yiddish, foi um ator mal sucedido (profissão que coincidentemente envolve assumir características diferentes a cada novo papel); a mãe morrerá e o pai casará-se novamente, e os irmãos acabaram entregando-se à contravenção. Ele apanha da família e dos vizinhos e, apesar de morarem em cima de um clube de boliche, são os frequentadores/donos do clube que reclamam do barulho que a família faz. Mas para que ele possa contar estes e outros detalhes da sua vida, a Dra. Fletcher submeteu-o a sessões de hipnose e nelas ele admite que o seu mimetismo é uma tática para se sentir seguro.

Zelig diz fazer isso porque quer que “gostem dele”, esta necessidade de aceitação parece ser um dos temas centrais da obra. Em entrevista a Stig Bjorkman⁹ sobre o filme, Allen afirma que esse é um tema eterno e universal que corresponderia, para ele, a uma questão de falta de integridade: as pessoas tendem a assumir a opinião do outro, ou seja, concordam com a pessoa com quem estão conversando sem questioná-la, pois a maioria, assim como Zelig, só quer ser querida, quer ser aceita, fazer parte de um grupo. No entanto, a intenção do diretor, segundo suas próprias palavras, foi usar o filme para fazer um comentário sobre o perigo que é abandonar suas convicções e abandonar-se a si mesmo num esforço para ser querido.

Vale lembrar que este tema também foi notado pela crítica, embora não em profundidade. Para Peter Bailey¹⁰, uma questão central discutida por Allen seria como fazer um filme sobre a individualidade se o “eu” não passa de uma reprodução ou reflexo de outras identidades. Podemos considerar a observação do autor ao retomarmos um dos títulos pensados pelo cineasta para o filme. Antes de decidir-se por *Zelig*, Allen pensou em chamá-lo de *Identity crisis and its relationship to personality disorder*. Ainda segundo Bailey, a plateia identifica-se com o personagem, pois Zelig faz o espectador reconhecer sua própria experiência de ter de adaptar-se a um meio e ter que assumir atitudes, ideias e estilos de outras pessoas para bajulá-las ou impressioná-las. Não podemos confirmar que concordamos com o autor quanto à identificação do espectador com o personagem. Esta tese acaba apenas por generalizar o tipo de plateia do filme e não explora o assunto. Já Nancy Pogel¹¹ acrescenta a essa discussão o que seria, para ela, um tema central e recorrente em diversas obras de Allen: o questionamento sobre se é possível encontrar uma verdadeira identidade num mundo onde ilusão e realidade são confundidas, e onde a verdade sempre parece ser não confiável e contraditória. Embora não aprofundado ou mesmo discutido pela autora (que apenas faz comentários sobre a manipulação da mídia), acreditamos que sua indagação, mesmo que não intencionalmente, acaba por introduzir alguns dos temas que pautarão a obra *Zelig* como um todo, e que farão parte da discussão que teremos futuramente neste estudo sobre a indústria cultural e sobre o pós-modernismo.

⁹ BJORKMAN, Stig. A Midsummer Night's sex comedy/Zelig. In: *Woody Allen on Woody Allen*. New York: Grove Press, 1994.

¹⁰ BAILEY, Peter J. And what a perfect plot. In: *The reluctant film art of Woody Allen*. Kentucky: The University Press of Kentucky, 2001.

¹¹ POGEL, Nancy. The little man becomes a legend. In: *Woody Allen*. Boston: Twayne Publishers. Warren French Editor, 1988.

Essa é, então, a trajetória de Zelig na trama – a todo momento ele tenta ser como o próximo para pertencer a um grupo. Como vemos, esse fato ocorre até na tentativa de começar o tratamento de sua doença, ocasião em que Eudora é confrontada, primeiramente, com a identificação dele com ela: Zelig acha que é um psiquiatra e não se convence quando a doutora diz a ele que ele não é um médico. Ela só consegue hipnotizá-lo quando finge ser ele e ter a sua doença. A doutora afirma, então, sofrer do problema que ele tem tanto medo de assumir: diz que finge ser outras pessoas para que gostem dela. Para “curá-lo” seria necessário tirar o espelho/modelo no qual Zelig busca sua identidade. Quando isso é descoberto, o caso é logo resolvido: a médica diz, um dia, que todo o tempo esteve mentindo – ela não era psiquiatra e fazia aquilo para viver bem com todo mundo. Isso o desestrutura, e a personalidade construída a partir da imagem da colega desmorona. Zelig perde, então, o ponto de apoio, e quando a psiquiatra lhe pede ajuda, ele recusa, e nega a si mesmo enquanto “psiquiatra”. Como consequência, Zelig sente-se mal e não resiste à hipnose como fazia antes sendo que, dessa forma, a doutora finalmente consegue submetê-lo ao tratamento. Algumas semanas depois, “curado”, ele volta ao convívio da sociedade, circula com e como celebridade, ganha chaves de cidades e é homenageado.

No entanto, logo surgem escândalos do seu passado camaleônico: não só esposas e filhos aparecem do nada, mas cidadãos comuns de diferentes localidades do país alegam que Zelig, sob outras personalidades, enganara-os dizendo ser médico, pintor, dentista, etc. Dessa forma, nosso protagonista é acusado de ter cometido uma série de crimes, dos quais ele não se recorda. Consequentemente, o passado de Zelig, com os casamentos e crimes cometidos, coloca-o novamente no centro da mídia. A psiquiatra sai mais uma vez em sua defesa, mas Zelig volta a se desestabilizar emocionalmente (retomando a prática de transformar-se nas pessoas à sua volta), pois o mesmo público que o amara, agora o julga e o condena. Inseguro e com medo de ser preso, ele foge da cidade. A polícia e a doutora o procuram por meses a fio, mas sem sucesso. Contudo, é inesperadamente, em uma ida ao cinema, que a Dra. Fletcher se surpreende ao ver, na apresentação de um *newsreel*, alguém misturado ao exército nazista que parece ser Zelig.

O casal se reencontra, assim, na Alemanha, em meio a um discurso de Hitler, mas, por irritar o ditador, tem que fugir do país às pressas. Para tanto, Zelig teve que incorporar o conhecimento em aviação de Eudora. Conseguem, desta forma, sair do país e regressar

aos EUA, onde são recebidos como heróis. Ao final, paciente e médica casam-se, ele torna-se palestrante e passa o resto da vida repetindo discursos sobre como “nada é impossível”.

Notamos que o uso dos diversos recursos e materiais descritos acima, presentes na elaboração do filme como um documentário convencional, levam-nos também à leitura do filme como a trajetória de um ídolo, com direito a final heroico do protagonista, que surpreendentemente foge do exército nazista e, por conta disso, ainda ganha “o perdão” da sociedade pelos crimes cometidos.

No entanto, a leitura dessa narrativa baseada na história de um fenômeno popular dos anos 20 e 30 não se sustenta em si completamente, pois os mesmos elementos que reforçam a crença no documentário, entram em escancarado choque com a concretude dos eventos assistidos. Afinal, não seria o próprio Woody Allen, diretor do filme, a pessoa que assistimos nas filmagens? Por isso, para espectadores mais interessados, há uma leitura a contrapelo da história, como se o mesmo filme possibilitasse uma leitura dupla das cenas apresentadas. E é o convívio conflituoso desse duplo ponto de vista sobre a história que constitui o cerne do filme, como veremos.

Capítulo II : Configuração de um ponto de vista

2.1 – Uma armadilha ideológica

A exposição da armação geral do filme (capítulo 1) fez-se necessária, já que, conforme mencionado, a opção por usar a forma documentário (assim como a seleção dos elementos que constituem a narrativa) serve a um propósito. Desta forma, as escolhas não são aleatórias, assim como seu conteúdo também não o é, e, por isso, para que possamos compreender o filme em sua totalidade, é preciso uma investigação acerca dos materiais que não são contemplados por uma simples paráfrase da história. Discordamos, pois, de grande parte da crítica, alheia à profundidade literária e cinematográfica discutida em *Zelig*, e para quem o filme não passaria de mais uma comédia superficial sobre a sociedade americana (a forma pela qual o filme foi recepcionado em seu lançamento). O filme foi visto como um “truque” bem realizado e as diversas camadas alegóricas aí sugeridas (através da experiência camaleônica) não foram exploradas pela crítica, deixando de lado boa parte dos elementos que constituem a narrativa.

Ainda, uma resenha da época de seu lançamento publicada pelo *The New York Times* mostra que o filme foi visto apenas como uma exaltação à “democracia” presente na sociedade americana. O autor do artigo afirma: “*Nesta terra de oportunidades ilimitadas, lugar onde, para parafrasear Woody Allen, qualquer homem ou mulher pode realizar feitos como paciente ou como médico (...)*”¹². De certa forma, o fato de *Zelig* transformar-se em qualquer pessoa de quem se aproxima e assumir suas características nos leva a questionar se este elemento, tão crucial na obra, está de fato presente para referir-se a essa promessa de “liberdade” e “democracia” americana. Visto por outro lado, há mesmo diferentes instâncias de uma promessa de democracia cifrada nas alegorias do filme que, no entanto, acreditamos possuir conotação diferente da defendida pela crítica.

A primeira grande pista para começarmos a entender o filme consiste de mais um fato amplamente ignorado pela crítica: a escolha, por parte do autor, de pessoas renomadas e muito importantes no cenário americano para dar os “depoimentos”. Como já mencionado, a obra usa participações especiais de figuras reais da academia e de outros campos – acreditamos ser esse elemento formal uma das grandes “armadilhas” do filme.

¹² CANBY, Vincent. “*Zelig* - Woody Allen continues to refine his cinematic art”. Movie Review, *The New York Times*. Publicação de 17.07.1983. Disponível em <http://www.nytimes.com/movie/review?res=9A00E0DA103BF934A25754C0A965948260>
Acesso em 01 de out de 2010. Tradução nossa.

Essas pessoas aparecem em segmentos em cores como elas próprias, em contraste com as imagens em preto e branco do final da década de 20, comentando o fenômeno Zelig de um ponto de vista contemporâneo, como se ele realmente tivesse existido. Dentre as aparições já citadas, destacam-se: Susan Sontag, Saul Bellow e Irving Howe, que fizeram parte de um grupo seleto de intelectuais que tinham participação ativa em debates políticos, e eram intitulados “The New York Intellectuals”.

Podemos começar nossa investigação a este respeito observando o prólogo, que se apresenta nos minutos iniciais da narrativa. Logo após a mensagem de agradecimento (à Dra. Eudora Fletcher, a Paul Deghuee e à Sra. Meryl Fletcher Varney) que abre o filme, e fazendo questão de seguir fielmente a estrutura padrão de entrevistas em documentários, os intelectuais citados dão seus depoimentos em salas de estar ou escritório, com livros ao fundo (com exceção de Sontag, que parece estar num bar ou restaurante), em cenas coloridas e em plano americano. O filme, então, inicia-se com filmagens externas em plano geral. A câmera, numa tomada do alto, mostra, em preto e branco, uma multidão nas ruas gritando, dando hurras, acenando e jogando uma chuva de papeizinhos dos prédios enquanto, ao fundo, vemos pessoas enfileiradas, aparentemente marchando. Com a câmera baixa, vemos e concluímos que é um desfile, e logo é mostrada, em primeiro plano, uma fila de carros em movimento, e a seguinte frase é dita em voz *over*: “*Ele foi o fenômeno dos anos 20*”. Ao mesmo tempo em que a frase termina, a cena é cortada quase que bruscamente para uma filmagem em outro cenário (agora colorido). E quando identificamos, em plano americano, a “responsável” pela voz *over*, reconhecemos Susan Sontag. Ela completa seu discurso com uma comparação: “*Achamos que, naquela época, ele era tão conhecido quanto Lindbergh, o que é impressionante*”.

Há um novo corte e volta-se à cena de rua (filmada em preto e branco e em plano geral) e vemos também repórteres e a mesma cena mostrada anteriormente, com carros em um desfile. A câmera se aproxima de um carro e, em *close*, focaliza um homem e, depois, uma mulher, que saberemos depois serem Zelig e, ao seu lado, a Dra. Fletcher. Eles acenam para a multidão. Neste momento ouvimos outra voz *over*, que diz: “*Sua glória refletia a natureza da civilização e as características da época. E, ainda assim, era a história de um homem.*” Após um novo corte muda-se para uma filmagem colorida, agora em uma sala de estar. Novamente em plano americano, a voz revela-se ser de Irving Howe. Ele continua dizendo: “*Toda a nossa cultura estava lá. O heroísmo, a determinação,*

coisas assim. Mas relembrando, era muito estranho.” O corte seguinte retorna mais uma vez, em plano geral, à cena do desfile, mostrando milhares de pessoas nas ruas e no alto de prédios tentando ver, filmar e fotografar o desfile. Como não poderia faltar em um desfile americano, vemos também bandeiras americanas à direita e à esquerda do vídeo. É possível observar vários repórteres, a pé e em carros, filmando e fotografando à frente do carro em que Zelig está.

Uma terceira voz *over* é introduzida: “*Bem, é irônico ver como foi esquecido rapidamente considerando a presença que marcou*”. A mesma estrutura repete-se: há um corte após ouvirmos essa frase, muda-se para uma filmagem, em plano americano, colorida, em um escritório (há uma estante com livros ao fundo). Vimos a saber que se trata de Saul Bellow. O escritor ainda comenta: “*Ele era muito divertido, mas, ao mesmo tempo, mexeu com as pessoas... Talvez de um modo que preferissem que não se mexesse com elas. Com certeza, é uma história muito bizarra.*” Após um novo corte são apresentadas cenas, música e filmagem dos anos 20 e pela primeira vez entra o narrador em voz *over* que contará grande parte da história. Ele começa a narrativa nos situando do ano em que a história se passa.

Podemos observar, até o momento, alguns procedimentos do *organizador do documentário*, “o documentarista”, que nos chamam a atenção. Em primeiro lugar, ao registrar a sequência das entrevistas em plano americano haveria uma ênfase nos entrevistados como um fio narrativo, causando um efeito de identificação ou confiabilidade neles. Sendo assim, já neste breve prólogo é possível observar que a inclusão destes três personagens não é meramente a de pessoas quaisquer comentando o fenômeno Zelig; seus depoimentos abrem a história, e eles são os primeiros a falar e apresentar seu ponto de vista sobre essa pessoa que dizem ter existido. Sua participação é reforçada mais adiante quando eles retornam à narrativa e comentam novamente sobre Zelig. Contudo, é necessário questionarmos a escolha justamente de intelectuais para dar início à narrativa, uma vez que há outros entrevistados no filme, pois, teoricamente, qualquer um poderia dar o depoimento inicial do documentário. Cabem aqui, portanto, algumas indagações: o fato de serem tais intelectuais os entrevistados que *primeiro* interpretam o personagem Zelig (e suas metamorfoses) seria devido à relação destes com o conteúdo implícito da história? Seria tal relação, assim, mais relevante do que suas falas para a interpretação do filme? Haveria alguma relação ou identificação desses intelectuais com a própria história de

Zelig?

Vejam, de um lado, temos a opção por entrevistados que são pessoas reais, de grande importância no cenário intelectual e político americano. Além disso, estamos falando de um documentário, elemento da tradição que se “afirma” ou “acredita” ser profundamente enraizado na capacidade de nos transmitir uma impressão de *autenticidade*. Sendo assim, temos a escolha de dois elementos formais bem relevantes a essa discussão: o filme não só é apresentado por entrevistados reais e “críveis”, mas em um gênero conhecido por ser autêntico. Como afirma Nichols¹³,

A propaganda política, como a publicidade, também se funda na nossa crença em um vínculo entre o que vemos e a maneira como o mundo é, ou a maneira como poderíamos agir nele. Assim fazem muitos documentários, quando têm a intenção de persuadir-nos a adotar uma determinada perspectiva ou ponto de vista sobre o mundo.¹⁴

Já havíamos ressaltado, anteriormente, o trabalho meticuloso realizado para que o documentário assistido seguisse a estrutura de um documentário convencional. Para tanto, não poderia faltar o depoimento de pessoas renomadas comentando a história narrada. Não obstante, é necessário perceber que o filme desenvolve-se em duas linhas de percepção, em outras palavras, em uma *instância narrativa dupla*: por um lado, haveria a história contada, submetida à estética do documentário. E como em todo filme deste gênero, supõe-se que todos os elementos dispostos no enredo foram organizados por um “documentarista”, que é a pessoa que teria pesquisado todo o material a respeito de “Leonard Zelig”, e que resolveu contar sua história. As pessoas que falam em um documentário estão se direcionando a ele, pois é ele que faz as perguntas nas entrevistas. Assume-se também que a narração em voz *over* expressa a opinião desse documentarista que nos apresenta a história. Por outro lado, há muitos elementos dispostos na sequência da história que parecem ultrapassar o papel deste documentarista. O espectador que limita seu entendimento do filme colando-se à visão do documentarista faz o mesmo que grande parte da crítica fez: assiste à trama como uma comédia romântica. No entanto, há um olhar que problematiza as escolhas do “documentarista” deste filme, de forma similar ao que se dá em obras literárias, nas quais há um narrador interno da história e um autor mais geral, que acrescenta elementos ao

¹³ Nichols é uma autoridade internacionalmente conhecida no campo do documentário e do filme etnográfico. Atualmente é professor de Cinema na San Francisco State University, onde também dirige o programa de pós-graduação em Estudos Cinematográficos.

¹⁴ NICHOLS, Bill. Introdução ao documentário. Campinas, São Paulo: Papirus Editora, 2012, p. 20.

enredo, e que é conhecido como *autor implícito*¹⁵. É esse *autor implícito*, aqui entendido como expressão do diretor do filme (Woody Allen), que, a partir dessa forma padrão do documentário, lança um olhar crítico capaz de ultrapassar a visão do documentarista, e que estabelece uma relação com o espectador. Como explorado por Stam e Shohat, o filme fala num discurso de “voz dupla”, segundo eles: “*cada citação [de imagem] do arquivo leva a uma leitura de voz dupla: primeiro em relação ao texto e época de origem de cada uma; e segundo, à medida em que ela se incorpora à nova totalidade de Zelig*”¹⁶.

Para entendermos de que maneira essas duas percepções (ou leituras) e narrativas do filme convivem (mesmo que, e talvez intencionalmente, de forma conflituosa), voltemos à sequência inicial do prólogo. O documentarista precisava de pessoas importantes para dar credibilidade ao relato apresentado. Para tanto, foram escolhidas pessoas reais, e não atores: Sontag, Howe e Bellow, que estão “fazendo o papel” de si mesmo. São intelectuais renomados e muito conhecidos, ou seja, o prestígio e influência desses intelectuais no cenário americano também corroboram para a aderência e empatia do público despertando no espectador grande expectativa sobre o conteúdo de sua fala e por isso suas falas pesam mais do que a dos outros entrevistados ou comentaristas da história. Assim, estas figuras representam, portanto, autoridade e confiabilidade, e sua presença encoraja o espectador a acreditar na versão dos fatos apresentados pelo documentarista.

Percebemos, nesse caminho, que a forma-documentário configura-se como elemento fundamental para se contar a história. Além disso, é válido para nosso estudo entender que ainda é bastante alardeado pela ideologia midiática (quando lhe interessa, claro) que o documentário teria “acesso direto e verdadeiro ao real” ou “pretensão à verdade e à autenticidade”, e essa é uma impressão muito forte que mascara seu caráter ficcional. Por esse motivo, a decisão de apresentar *Zelig* como documentário passaria ao espectador atento a sensação de que há algo mais a dizer quando se apela a essa crença forte e difundida sobre tal gênero. Afinal, é por nossa própria conta e risco, de certa forma,

¹⁵ O conceito de autor implícito pode ser encontrado também em Chatman: “*He is not the narrator, but rather the principle that invented the narrator, along with everything else in the narrative, that stacked the cards in this particular way, had these things happen to these characters, in these words or images. Unlike the narrator, the implied author can tell us nothing. He, or better, it has no voice, no direct means of communicating. It instructs us silently, through the design of the whole, with all the voices, by all the means it has chosen to let us learn*”. CHATMAN, Seymour. *Story and Discourse: Narrative structure in fiction and film*. New York: Cornell University. 1989. P. 148

¹⁶ STAM, Robert e SHOHAT, Ella. “*Zelig*”. In: *O Cinema dos Anos 80. op. cit.*, p. 116

que acreditamos no que vemos e no que representa o que vemos, pois, como argumenta Nichols, não é possível garantir uma separação absoluta entre ficção e documentário. Ele ainda declara:

Não podemos garantir que o que vemos seja exatamente o que teríamos visto se estivéssemos presentes ao lado da câmera. Esse poder extraordinário da imagem (...) não pode ser subestimado, embora esteja sujeito a restrições, porque (1) uma imagem não consegue dizer tudo o que queremos saber sobre o que aconteceu, e (2) as imagens podem ser alteradas tanto durante como após o fato, por meios convencionais e digitais.¹⁷

Portanto, devemos ter em mente que documentários são realizações artísticas, e que seus diretores elaboram argumentos ou formulam estratégias persuasivas visando convencer-nos a aceitar suas opiniões. Não queremos nos aprofundar aqui em uma discussão sobre o gênero documentário – apenas visamos levantar alguns aspectos que são característicos dessa forma e que ajudem a demonstrar porque o diretor escolheu a forma-documentário (mesmo que seja um pseudodocumentário). Nesse sentido, reiteramos que, embora seja comum para grande parte da audiência supor que as imagens do documentário tenham a autenticidade de uma prova, temos que desconfiar dessa suposição. Nichols observa que:

O fato de os documentários não serem uma reprodução da realidade dá a eles uma voz própria. Eles são uma representação do mundo, e essa representação significa uma visão singular do mundo. A voz do documentário é, portanto, o meio pelo qual esse ponto de vista ou essa perspectiva singular se dá a conhecer.¹⁸

E ele ainda vai mais além:

A voz do documentário pode defender uma causa, apresentar um argumento, bem como transmitir um ponto de vista. Os documentários procuram nos persuadir ou convencer, pela força de seu argumento, ou ponto de vista, e pelo atrativo, ou poder, de sua voz. A voz do documentário é a maneira especial de expressar um argumento ou uma perspectiva.¹⁹

No entanto, é no confronto da história apresentada por este documentarista com a investigação do conteúdo implícito das imagens que se sobressai um outro ponto de vista. Da perspectiva do documentarista (interno ao filme), por exemplo, o prólogo é dividido em duas partes – a primeira é o desfile (a grande festa de recepção ao herói americano que

¹⁷ NICHOLS, Bill. Introdução ao documentário, *op.cit.*, p. 19 e 28.

¹⁸ *Idem*, p. 73

¹⁹ *Idem*. *Ibidem*.

fugiu da Alemanha), e a outra é o depoimento dos intelectuais (Sontag, Saul e Howe). Ainda segundo o ponto de vista desse documentarista, há uma dupla estratégia de dar credibilidade (“realidade”) ao documentário: ele seleciona uma imagem de arquivo de um “personagem histórico” (o desfile de uma celebridade) e, mais do que isso, faz com que essa cena “histórica real” seja comentada por intelectuais importantes. Como ressaltam Stam e Shohat:

quando Sontag chama Zelig de ‘o fenômeno do século’ com o acompanhamento de cenas de um desfile monumental (...) e compara-o a Charles Lindbergh, alimenta a sensação ilusória de um continuum histórico, como se a realidade das duas figuras fosse do mesmo estofado (...)²⁰.

Tudo reforçaria a estratégia usada pelo documentarista de nos convencer da realidade dos fatos narrados. Ademais, como apontam Stam e Shotat, a veracidade relativa dessas primeiras entrevistas, nas quais intelectuais fazem o papel de si próprios, desperta na audiência a expectativa ilusória de que os outros entrevistados também interpretam a si mesmos, como a irmã e a mãe de Eudora, o garçom da casa de show de jazz, ou mesmo o oficial nazista. Ademais, o fato de o personagem Zelig aparecer ao lado de outras pessoas reais, como Chaplin e Eugene O’Neil, ou, ainda, o famoso escritor norte-americano Fitzgerald, também procuram assegurar a crença na história.

Ademais, retornando à análise desta cena que o documentarista apresenta como histórica (o desfile), é possível notar que a relação entre o espectador e a matéria exposta pelo documentário (tida como “real”) se complica, já que a confiabilidade desse documentarista/narrador interno da obra é colocada em xeque desde as primeiras tomadas do filme – afinal, aquele não é o próprio Woody Allen?! Ou seja, o autor implícito oferece pistas que vão desmascarando o discurso que o documentarista está construindo.

A seriedade em discutirmos a função do ponto de vista do documentarista nessa obra está em entendermos a manipulação da história contada e os enganos que a adesão ingênua a essa perspectiva pode levar. Sabe-se que o documentarista reconstrói os eventos a partir de uma visão posterior da história, ou seja, a história contada em documentários é sempre sobre algo que “supostamente” já aconteceu. Além disso, na estética do documentário, os entrevistados falam sempre para o documentarista; é “ele” quem captura as imagens dos depoimentos, como também é “ele” quem faz as edições de

²⁰ STAM, Robert e SHOCHAT, Ella. Zelig. In: *O Cinema dos Anos 80. op. cit.*, p. 119

imagens, os cortes, escolhe cenas, o ângulo da câmera, mistura diálogos, sobrepõe depoimentos a imagens tiradas de arquivos, etc. Ou seja, “ele” manipula dados. Quando alguém dá um depoimento, este documentarista pode escolher qual trecho da fala do entrevistado ele quer mostrar para reforçar a história que ele quer contar. Nosso ponto aqui é mostrar que os documentaristas manipulam informações e, nesse sentido, não se pode acreditar “cegamente” que as históricas contadas em documentários são objetivas e reais. Parte daí que o que vemos é fruto da construção do documentarista – é ele quem decide como contar a história, e seria, portanto, não apenas o narrador interno à obra, mas também o *organizador geral desta*.

E ainda, de acordo com a estrutura discursiva escolhida pelo documentarista, há interesse de sua parte em tirar proveito do estatuto de estrela destes intelectuais, em editar e cortar seus depoimentos e fazer com este material o que melhor lhe convier. Poderíamos até “imaginar” que a fala completa dos intelectuais (Sontag, Below e Howe) não exaltasse tanto o fenômeno Zelig, pois, afinal, eles não estão criando a mitologização de Zelig. No entanto, a edição do filme feita pelo documentarista só mostra o trecho que eles fazem apologia ao mito, o que demonstra outro uso que o aparato da indústria cultural faz de artistas, isto é, como essa indústria manipula a informação da qual dispõe.

Já sabemos que a narrativa é contada, desde as primeiras tomadas, segundo um movimento duplo entre o documentarista e o autor implícito. Todavia, o espectador que conhece outras obras fílmicas de Woody Allen lembraria ainda que a sequência inicial de seus filmes mostra-se, com frequência, fundamental para a configuração de elementos-chave da história, montando um ponto de vista sobre o resto do filme. Portanto, seria extremamente válido observar o prólogo ainda em maior profundidade, pois é apenas através de uma leitura mais audaciosa que se pode perceber o uso dos intelectuais para além da mera utilização destes como atestados de credibilidade do documentarista. Acredita-se que haveria outra utilização desses intelectuais no filme que serviria a um propósito diferente, só descoberto dialeticamente após investigarmos o que alguns intelectuais (do final dos anos 30 aos anos 60) representaram na história política e cultural dos EUA, pois é a partir daí que o espectador interessado descobre a importante chave interpretativa que pauta toda a história de *Zelig*.

Vale lembrar, nesse sentido, que o longa-metragem *Annie Hall* (*Noivo Neurótico, Noiva neurótica*), de 1977, já ilustrara a importância do prólogo como chave interpretativa para o resto do filme. É o narrador e personagem Alvy (interpretado por Woody Allen) que abre a história contando algumas piadas, como se estivesse num de seus shows de comédia *stand-up*. Em seguida, e com o olhar sempre direto para câmera, diz que contará a sua história com sua ex-noiva Annie (vivida por Diane Keaton). Porém, já de início ele confessa que quando era criança tendia a aumentar e fantasiar um pouco os fatos. Um espectador menos atento poderia deixar passar e esquecer esse comentário do narrador, pois se trata apenas do prólogo. Já um olhar mais atento, que percebe e registra esse discurso inicial, passará a desconfiar desse narrador que se autodefine como fantasioso. Boa parte da crítica sequer duvidou da história contada por Alvy e da maneira pela qual ele descreve a si próprio e as pessoas com quem se relaciona.²¹

Portanto, suspeitamos que há outra camada de significados escondida no prólogo de *Zelig*, que pede para que o espectador interessado investigue-a, em conformidade com a usual importância que as sequências iniciais dos filmes de Allen têm. Desse modo, valeria averiguar mais a fundo o que há por trás do uso desse grupo de intelectuais. Por tratar-se de pessoas históricas bastante conhecidas no cenário americano, faz-se necessária uma breve contextualização deste grupo de intelectuais, pois há uma série de informações (extrafilmicas) que podem ser interessantes para o entendimento do filme.

De maneira geral, é possível dizer que Sontag, Howe e Bellow representam diferentes gerações de intelectuais revolucionários marxistas de partidos comunistas, anti-stalinistas e trotskistas, ativistas de esquerda entre os anos 30 e 50, além de editores de jornais. Dentre eles, o *Partisan Review*, cujo propósito era divulgar pensamentos revolucionários marxistas e comunistas, chegando até a publicar matérias atacando o jornal de Hearst²² e seu comportamento autoritário e de direita. A intenção do grupo era desenvolver um comunismo revolucionário e anti-stalinista que se distinguisse do comunista.

²¹ VER: SOARES. Marcos. *Paranoia e Interpretação em Annie Hall de Woody Allen*. IN: Revista Lumen et Virtus, no. 04, pp.152-168, 2013.

²² William Randolph Hearst, magnata conservador e famoso editor, foi dono de uma grande rede de jornais e revistas e uma cadeia de rádios nos Estados Unidos.

Entretanto, após os anos 50, alguns desses intelectuais fizeram campanhas para Nixon e Reagan, e se declararam, então, contra o comunismo e partidários da direita, indo de encontro a tudo o que haviam, anteriormente, defendido. Nas palavras de Wald encontramos uma breve descrição do que aconteceu:

Foi decorrente de sucessivos estágios que os *New York Intellectuals* mudaram de um distinto comunismo nos anos 30 para uma variedade do liberalismo nos anos 50; de defensores da revolução socialista a apoiadores do capitalismo americano (...) e com apenas algumas exceções, esses intelectuais tornaram-se liberais anticomunistas embarcando numa inacreditável trajetória de direita.²³

Destaca-se também como fator relevante o fato de a grande maioria dos *New York Intellectuals* serem de origem judaica, inclusive os três intelectuais que aparecem no filme, assim como o personagem Zelig. E segundo o estudo de Wald, muitos radicais assumiram um nome não judeu (assim como Sontag, Howe e Bellow), devido a questões profissionais, enquanto outros foram mesmo ao seu outro extremo, tornando-se antissemitas.

Notamos, contudo, que há uma natureza contraditória nesse movimento em que radicais transformam-se em neoconservadores e esquecem seu passado histórico de revolucionários marxistas. Observamos, portanto, a partir do conhecimento dessa trajetória histórica, que no mundo ideológico as ideias podem dar o seu contrário. No entanto, essa constatação merece algumas especificações históricas, pois, como veremos mais adiante, essa transformação não é mero jogo aleatório; a razão dessa mudança tem raízes históricas.

Nesse sentido, numa camada mais profunda de leitura do filme, que leva em consideração esse entendimento da história dos *New York Intellectuals*, não seria descabido acreditar que a presença desses intelectuais no prólogo do filme sugere como possibilidade de leitura da obra a mudança de algo em seu contrário. Essa conclusão não seria irrisória, como veremos no decorrer desta análise, visto que a transformação de algo em seu oposto é uma estrutura recorrente no filme. Lembremos que já na primeira mudança do protagonista do filme ele passa de empregado da cozinha e democrata à aristocrata e republicano, ou seja, num instante ele é alguém e minutos depois assume características

²³ WALD, Alan M. *The New York Intellectuals: The Rise and decline of the anti-stalinist left from the 1930s to the 1980s*. The University of North Carolina Press, 1987, p. 12. Tradução nossa.

totalmente distintas das apresentadas anteriormente. Dessa forma, a identificação do procedimento revelado no prólogo de algo que dá em seu oposto é legítima e indica que devemos assistir ao enredo pensando nesse enquadramento, pois conforme o espectador vai percebendo, no próprio filme, frequentemente o protagonista vai fazer trocas. Percebemos, então, o uso desses intelectuais para além de sua utilização pelo documentarista como entrevistados que dariam credibilidade ao filme. Eles configuram um ponto de vista que ultrapassa esse uso, e alerta o espectador para a forma pela qual ele deve olhar para a história contada. Não entender esse artifício, que se apresenta logo no início do filme, é seguir a narrativa de forma induzida e fazer leituras equivocadas.

Em outras palavras, os NYI, estabelecem um ponto de vista dialético sobre os materiais do filme, ou seja, eles são um oferecimento ao espectador de uma chave de interpretação, na medida em que, a partir do conhecimento da sua trajetória, fazem um convite para que o espectador interessado assista à narrativa e veja as cenas dialeticamente, isto é, pense no que se apresenta e no seu oposto/contrário. Com essa perspectiva em mente, o final feliz do filme não seria, por exemplo, a única leitura possível desta cena. Foi de fato um final feliz?!. Assim, cabe ao espectador atento buscar quais são as leituras dialéticas possíveis das cenas, pois essa será a chave de interpretação deste trabalho.

E ainda para que a plateia possa depreender a importância dos intelectuais, ressaltamos, que, assim como em *Annie Hall*, não desconfiar da presença dessas figuras, responsáveis por configurar um ponto de vista no prólogo que serve como chave interpretativa para o resto do filme, é *perder o entendimento da grande armadilha que problematiza a adesão cega a seus discursos*.

Parece-nos, portanto, fundamental um levantamento sócio-histórico pormenorizado da trajetória desses intelectuais na História da esquerda americana, e a relevância da troca de posição política por eles realizada. Para entendermos como esse processo de mudança ideológica se deu, faz-se necessário analisar seu contexto político e em que medida este abandono de ideais de militantes de esquerda reforça a hipótese que se apresenta no prólogo – a transformação de um ideal que deu no seu oposto. Ainda, há validade em inquirir quais pensamentos e acontecimentos levaram tais intelectuais a esta mudança radical de propósitos, e qual seria a relação das suas escolhas na vida real com a sua presença e depoimentos no filme e mesmo com a história de *Zelig*.

2.2 Uma chave interpretativa – *Os New York Intellectuals*

Uma forma possível de começarmos a desvendar a presença dos intelectuais em *Zelig* seria iniciando nossa investigação por volta dos anos 1930, período que, segundo Michael Denning²⁴, tornou-se um ícone, um “breve” momento em que a arte foi capturada por aspectos políticos, em que autores, pintores, músicos e fotógrafos, em sua maioria, eram de esquerda e socialmente conscientes. Esses artistas e intelectuais faziam parte de três distintas situações sociais e estéticas: *modernos* – tinham relação com a cultura do consumo do fordismo e da publicidade; *émigrés* – eram, sobretudo, imigrantes europeus exilados por conta do fascismo que influenciavam a indústria cultural e as universidades; e *plebeus* – vindos de famílias de trabalhadores, filhos da segunda geração da segunda leva de imigrantes (grupo ao qual os *New York Intellectuals* pertenciam). No início dessa década, tais artistas, de uma forma poderosa, mas não fácil, juntaram-se em uma Frente Cultural de extraordinário florescimento na arte e no entretenimento e na qual compartilhavam ideias e debatiam questões baseados num amplo movimento social que veio a ser conhecido como Frente Popular (*Popular Front*), movimento que transformou a cultura americana.

Com a Frente Popular pretendia-se a união de diferentes grupos. Em tese, todas as diferenças seriam deixadas de lado em nome de uma causa comum – derrotar o fascismo alemão (representado pela ascensão de Hitler ao poder). Esta ambiciosa estratégia adotada era baseada na colaboração entre classes, na aliança internacional entre os intelectuais, e na integração dos liberais ao grupo dos revolucionários. Podia ser vista, portanto, como uma espécie de “aliança” entre diversos homens unidos na guerra contra o fascismo, e era entendida como uma série de organizações que, momentaneamente, e por motivos estratégicos, eliminaria as diferenças de opiniões e conflitos entre os vários grupos alinhados à esquerda do espectro ideológico.

Assim, o início dos anos 1930 foi marcado também pelo período de proletarização dos americanos (devido, principalmente, após a crise de 1929) e de uma inédita participação da classe trabalhadora americana no mundo da cultura e da arte, o que resultou também na expansão da cultura de massa. Com isso, os anos seguintes a 1934 são

²⁴ DENNING, Michael. *The Cultural Front: The Laboring of American Culture in the Twentieth Century*. Londres: Verso, p. XVI

fortemente lembrados por esse encontro entre um poderoso movimento democrático social que queria unir artistas – a Frente Cultural.

Ao analisarmos os ideais da Frente Popular descobrimos que tal movimento envolvia um projeto cultural e político voltado a uma cultura social democrática, uma democracia industrial, um sindicalismo industrial. Em outras palavras, fazia parte deste projeto democrático a aliança entre os trabalhadores especializados (conhecidos como *skilled labors* ou *white collars*), o que incluía inclusive escritores e artistas em geral, e os trabalhadores braçais (*unskilled labors* ou *blue collars*) para a produção artística e política²⁵. No entanto, o teto da Frente Popular era fortemente preso à cultura do liberalismo e populismo do New Deal²⁶ e isso geraria consequências a essa e outras promessas democráticas.

Ainda de acordo com Denning²⁷, este movimento radical teve uma enorme repercussão, pois criou uma classe intelectual americana grande em tamanho e influência.

²⁵ Havia também outros propósitos importantes defendidos pela Frente Popular, a saber: movimento antifascista e antilinchamento. No entanto, a base central era o movimento trabalhista – uma organização de milhões de trabalhadores relacionados à militância sindicalista do CIO (Congress of Industrial Organizations).

²⁶ New Deal foi o nome dado à série de programas implementados nos Estados Unidos entre 1933 e 1937, sob o governo do presidente Roosevelt, com o objetivo de recuperar e reformar a economia norte-americana. Este plano econômico pode ser entendido, resumidamente, em quatro dimensões: 1) as reformas econômicas e a regulação de setores da economia, 2) tomada de algumas medidas emergenciais, 3) transformações culturais, e 4) um novo pacto político entre o Estado e setores sociais, o que formou a chamada coalizão do New Deal.

Mais tarde, historiadores da esquerda denunciaram que, na verdade, o New Deal funcionou como uma política conservadora que provocou a perda da oportunidade de reformar radicalmente o capitalismo. Isso porque com a queda da bolsa de 1929 e a crise mundial ficava evidente para os trabalhadores as desigualdades que o sistema capitalista promovia e, assim, dentro do pacote de medidas do New Deal, além da desculpa de união para derrotar o nazifascismo, foram também iniciadas práticas políticas para tentar corrigir os problemas econômicos e sociais inerentes à sua estrutura desigual. É dito que o New Deal salvou o capitalismo dele mesmo, mas falhou em muitos casos e até causou danos àqueles grupos necessitados a quem o presidente Roosevelt prometeu assistência. Howard Zinn, critica o New Deal por trabalhar ativamente, na realidade, para preservar o pior do capitalismo (com a crise de 1929, pela primeira vez acreditou-se que o capitalismo parecia estar chegando ao fim). Outros críticos de esquerda argumentam que as Frentes Populares de um lado e o fascismo de outro, foram os últimos recursos políticos do imperialismo na luta contra a revolução proletária. Roosevelt, na realidade, fez campanha para a aliança entre todos e, no fim, acabou freando a Frente Popular. Por isso, ele ficou conhecido como uma ambiguidade histórica: ao mesmo tempo em que era popular, ele “segurou” o movimento da classe trabalhadora, revelando que o New Deal sempre representou uma aliança do governo com a burguesia. Cf. ZINN, Howard. *A People's History of the United States*. Nova York: HarperCollins Publishers, 2003

²⁷ Para Denning, embora a Frente Popular tenha sido derrotada pelas forças do Século Norte-Americano, e os anos trinta pareciam ter chegado ao fim por volta de 1948, as obras da Frente Cultural tiveram um profundo impacto na cultura norte-americana, dando conteúdo a toda a obra de duas gerações de artistas e intelectuais. Pela primeira vez na História dos EUA uma cultura da classe trabalhadora deixaria marcas significativas nas instituições hegemônicas. Segundo suas palavras, tanto a alta cultura como a cultura de massa adquiriram um notável sotaque plebeu.

Este grande grupo juntou-se em torno da já mencionada Frente Cultural, com um propósito comum – arte, cultura, sindicalismo e política. Portanto, o movimento se referia tanto ao aparato da indústria cultural no que diz respeito à “frente” de luta cultural, quanto à aliança de artistas e intelectuais radicais, que eram a parte cultural deste projeto.²⁸

Neste momento talvez já seja válido pensarmos se haveria alguma relação entre as características do personagem Zelig e o fato de que os *New York Intelectuais* fizeram parte de um projeto democrático de aliança de povos. O filme parece discutir, audaciosamente, uma ideia de democracia muito mais ampla do que a própria História propôs. Talvez pudéssemos pensar se as transformações de Zelig não significariam também um projeto democrático de eliminação de barreiras entre diferentes povos. Se o protagonista pode ser negro, chinês, francês, rabino, médico ou funcionário público, isso poderia ser visto como uma incrível ideia de democracia na qual as fronteiras linguísticas, raciais, religiosas e sociais não seriam um entrave para a relação e cooperação mútua dos povos; uma ideia de sociedade na qual essas divisões não mais significassem desavenças e lutas. Se essa hipótese estiver correta, talvez seja interessante assistir ao filme com esse olhar e não apenas ter uma leitura da obra colada na perspectiva *do documentarista* que mostra que Zelig foi apenas um fenômeno *pop* dos anos 1920 e 1930. Atentemos, então, a partir de agora, para essa possível discussão que há no filme sobre a ideia de democracia e, principalmente, como será conduzido a história desse *projeto democrático Zelig*.

Para desenvolvermos tal discussão, precisamos, contudo, entender melhor o desenrolar do próprio projeto de aliança cultural proposto pela Frente Popular. Conforme mencionado, anteriormente, muitos intelectuais americanos reuniram-se sobretudo em

²⁸ A obra do Serge Guilbaut mostra que foi a primeira vez na História em que foi possível que pessoas pertencentes aos mais variados grupos sociais (Partido Comunista, Movimento de Literatura Proletária, radical, subversivo, revolucionário, trabalhador, negro, classe média), ardente revolucionários ou arcaicos conservadores, estivessem todos do mesmo lado, do lado das ditas vítimas de Hitler, do lado da administração de Roosevelt, e, por isso, apoiados pelo governo dos Estados Unidos e da União Soviética. Portanto, a Frente Popular, no que diz respeito ao seu lado político, foi também, e essencialmente, uma aliança com o Partido Democrático Americano de Roosevelt - fator de grande importância e consequência nos acontecimentos do cenário americano dos anos 30 ao final dos anos 40, e teve como consequência a regressão do movimento dos trabalhadores. Com isso, em 1935 a Frente Popular apoiou o New Deal tomando como base seu discurso de que todos deveriam unir-se para o asseguramento das conquistas da democracia burguesa. No entanto, a luta antifascista fez com que as lutas antiguerra e anti-imperialista fossem deixadas de lado. A retórica de transformação socialista foi deixada de lado em prol de uma frente comum contra o fascismo e isso retirou do movimento dos trabalhadores o ímpeto revolucionário. Dito isso, é possível afirmar que a proposta democrática de união de todos os povos praticada pelo discurso do *New Deal* e da Frente Popular não se concluiu. Cf. GUILBAULT, Serge. *How New York stole the idea of Modern Art*. Chicago and London : The University of Chicago Press, 1983.

torno da revista *Partisan Review*, que era considerada o principal órgão representante dos seus ideais. Assim, é necessário aprofundar e compreender melhor os propósitos e a trajetória de tal revista, pois esta estaria intrinsecamente relacionada à posição adotada por grande número de intelectuais, inclusive os três presentes em *Zelig*²⁹. Com publicações trimestrais, a revista iniciou suas atividades em 1934 e só encerrou suas edições por volta de 2003 (embora tenha suspenso suas publicações no período de outubro de 1936 a dezembro de 1937). Seus fundadores, William Phillips e Philip Rahv, eram filhos de imigrantes judeus e, de acordo com Teres³⁰, idealizaram a revista como uma importante força de crítica partidária para reestabelecer uma relação produtiva e revolucionária entre vida política e vida intelectual (o que também era o ideal de outras revistas proletárias da época³¹). No entanto, segundo o notável estudo de Harvey Teres, o que distinguia e destacava a *Partisan Review* de outras revistas proletárias era a sua clara ênfase na produção de crítica literária, com ações voltadas para atitudes na prática, enquanto as outras revistas eram mais voltadas para a teoria, publicando poesias proletárias e outros textos ficcionais. Segundo as palavras dos próprios editores, o foco dos artigos era o desenvolvimento de uma literatura crítica e criativa e, principalmente, que mantivesse um ponto de vista voltado para a classe trabalhadora revolucionária; deveria ser uma revista orientada para o movimento de literatura proletária que se desenvolveria com e para o público proletário, ou ao menos a um público conscientemente proletarizado. Ademais, pretendia-se usar sua literatura para participar da luta de trabalhadores e de intelectuais contra a guerra imperialista, fascismo, opressões de todos os tipos, e pela abolição do sistema que alimenta essas forças terríveis, além da defesa da União Soviética, que seria um de seus principais focos. A afiliação ideológica da revista com o Partido Comunista era

²⁹ A maioria dos escritores da *Partisan Review* eram filhos de imigrantes vindos da Europa, membros do Partido Comunista ou ao menos simpatizantes engajados na causa política e proletária, conhecidos como *Fellow Travelers*. Os três intelectuais que aparecem neste filme contribuíram ativamente com artigos para a revista, que também teve a cooperação de muitos outros escritores para suas edições ao longo dos seus vários anos de publicação. Alguns deles: W.S Merwin, Conor Cruise O'Brien, Doris Lessing, Philip Roth, Lionel Trilling, Dwight Macdonald, Hannah Arendt, Mary McCarthy, Clement Greenberg, dentre muitos outros

³⁰ TERES, Harvey. *Renewing the left: Politics, Imagination, and the New York Intellectuals*. New York and Oxford: Oxford University Press Inc, 1996.

³¹ A revista *The Masses*, por exemplo, havia promovido um fórum para inovações nas áreas de gráficos, *design*, jornalismo, poesia e ficção, e isso encorajou escritores e artistas a aventurar-se fora da boemia e entrar nas comunidades *working-class* (mesmo que fosse só de passagem) montar eventos teatrais, registrar as condições de vida, as greves, revoluções, etc. Foram iniciativas artísticas corajosas e controversas ligadas a movimentos socialistas, feministas e anarquistas. Estas foram expressões momentâneas, tolerantes e de esquerda, dispostas a dar um livre reinado a artistas anônimos e intelectuais comprometidos. Sua publicação durou de 1911 a 1917 e foi sucedida pelas revistas *The Liberator* e depois pela *The New Masses*. Cf. DENNING, Michael. *The Cultural Front: The Laboring of American Culture in the Twentieth Century*, *op. cit.*

declaradamente conhecida, relação esta confirmada pelo fato de a revista ter as pretensões ditas acima, ou seja, as mesmas frentes de oposição que o PC exigia que se tivesse. Todos os membros da diretoria da revista tinham participação ativa no movimento proletário, sendo sua maioria também membros do Partido Comunista, ou ao menos fortemente relacionada com o partido.³²

Como observa Teres, durante os primeiros dois anos e meio de sua criação, a *Partisan Review* foi capaz de dar atenção quase exclusiva a seu projeto literário, projeto este que mantinha os padrões políticos gerais que haviam sido idealizados em sua fundação. É possível perceber que sua própria crítica literária refletia seu comprometimento político. Importante ressaltar também que esta aliança proletária proposta pelos editores da *Partisan Review* envolvia uma criação cultural inovadora com uma literatura política, em uma espécie de relação produtiva e colaborativa mútua.

No entanto, Teres expõe uma grande reviravolta nos ideais da revista, pois rapidamente diferenças políticas entre os editores da revista e o Partido Comunista começaram a aparecer, e, no fim dos anos 30 a revista rompeu não só sua aliança com o partido, mas também com a literatura proletária. Ademais, os anos que se seguiram ao início da Segunda Guerra Mundial levaram o grupo em torno da *Partisan Review* a repudiar e abandonar o radicalismo político. Phillips e Rahv começaram a questionar os valores e a qualidade da literatura proletária e o valor da Frente Popular. Com isso, a revista optou por suspender suas publicações em outubro de 1936 e esse ato refletiu não apenas a decepção dos editores e dos intelectuais com a política, mas também cortou um laço fundamental entre a *Partisan Review* e grande parte do movimento político radical; a crença numa renascença foi despedaçada, a relação com o PC americano também estava rompida e a defesa da União Soviética terminada.

Esta posição tomada pela *Partisan Review* (representando a atitude de muitos intelectuais) ficou mais clara com a publicação do texto de Rahv, de 1939, intitulado *A political autopsy*, que criticava tanto a literatura proletária quanto a cultura do Partido

³² Sabe-se que o Partido Comunista, em grande ou pequena proporção e influência, esteve por trás da Frente Popular e, com isso foi, contribuiu para que, pela primeira vez, um movimento radical democrático de transformação social tivesse um impacto central na cultura americana – a Frente Popular foi a organização de esquerda de maior influência no período, e seus membros, afiliados ou não ao Partido Comunista, eram ativistas centrais de diferentes instituições e frentes.

Comunista.³³ Neste texto, ele afirmava que a literatura proletária era manipulada pelo partido e poderia ser vista como a literatura de um partido disfarçada como literatura de uma classe, pois refletia os interesses, as atitudes e necessidades do Partido Comunista. Para entendermos melhor as práticas defendidas pelo PC, que diversos intelectuais rejeitaram, é essencial sabermos o que estava por trás da aliança proposta pela Frente Popular. Na teoria, dizia-se que seria uma aliança entre todos os povos; entretanto, na prática baseava-se fundamentalmente em uma aliança com a burguesia, ou seja, a proposta era que os trabalhadores se aliassem à burguesia. Quando os intelectuais perceberam que essa era a estratégia do PC - a união dos trabalhadores ao seu inimigo de classe (a burguesia), deixando de lado seu ímpeto de fazer uma revolução que favorecesse os trabalhadores -, resolveram retirar seu apoio à Frente Popular e ao PC. Ademais, a literatura que o PC queria que fosse produzida não era a literatura da classe proletária, e sim uma literatura usada como propaganda política do próprio partido.

A proposta literária do PC baseava-se em usar a estética do romance burguês colocando como personagem principal um proletário, o que seria, na realidade, uma “idealização do proletário”, visto que o romance burguês pressupõe o indivíduo autônomo livre (o que é irreal para o proletário). No entanto, para o PC bastava colocar um proletário como protagonista do romance, mesmo que isso produzisse uma ideologia falsa. E é esse tipo de literatura, seguindo uma estética conhecida na União Soviética como “realismo socialista” que o PC, por trás da Frente Popular, impunha que fosse produzido. Os NYI que estavam, inicialmente, na Frente Popular, perceberam corretamente que a estética do romance proletário era, assim, uma importação desta estética. Além disso, essa proposta literária representava um regresso estético-formal, pois impunha ao artista formas e materiais; o artista não tinha liberdade de experimentar e tinha que produzir baseando-se em uma cópia da estética do romance burguês, criando essa “miragem ideológica” de proletário livre e autônomo.

Assim, o contrassenso deste tipo de romance explicita-se, entre outras coisas, no personagem ter de vencer as dificuldades que aparecem em sua trajetória mesmo não tendo poder sobre sua vida; ao contrário do “herói burguês”, ele não tem o destino nas suas próprias mãos. Ou seja, trata-se não somente da questão estética do romance que não funcionaria na história contada, mas também da apresentação do *avesso do real*, pois um

³³ GUILBAULT, Serge. *How New York stole the idea of Modern Art*, op. cit.

olhar para o processo histórico comprovaria facilmente a falta de autonomia do proletariado. Com isso, notamos que os intelectuais perceberam as injustiças e restrições da Frente Popular e das imposições do PC e abandonaram o movimento, propondo, em contraposição, liberdade experimental e sem limitações na criação do artista. Voltavam-se, desta maneira, a um ponto de vista trotskista, que defendia a liberdade total para que o artista experimentasse sem restrições de conteúdo e formas. No entanto, estes mesmos intelectuais americanos do final dos anos 1930 não conseguiram articular uma organização dos trabalhadores culturais que resultasse em uma liberdade estética maior, que estivesse direcionada para os problemas e para a vida real dos trabalhadores. Por fim, restringiram-se a uma luta pautada apenas em formas e conteúdos estéticos vanguardistas desvinculados da vida política e sem gerar nenhuma união em direção a um movimento social de trabalhadores culturais - como veremos a seguir.

Desta forma, observamos, portanto, que o rompimento da *Partisan Review* com o PC iniciou-se devido a diversas desavenças políticas, culturais e estéticas. Ademais, logo após a suspensão das publicações da revista em outubro de 1936 (especialmente por problemas financeiros), seus editores começaram a questionar também e principalmente a posição política do partido quanto a eventos históricos que marcaram aquele tempo. Quando a revista retornou suas publicações, em dezembro de 1937, eles renunciaram totalmente sua afiliação com o PC e condenaram qualquer interferência do partido em assuntos literários.

Dentre esses acontecimentos políticos destacam-se, principalmente, os tribunais de Moscou de 1936-38 (julgamento de Leon Trotsky e outros aliados a ele)³⁴. Esses anos foram de intensa análise política, durante o qual muitos intelectuais reformularam suas posições. Guibault argumenta que, após a posição tomada pelo PC de apoio à decisão de condenar Trotsky e outros, a estrutura do partido sofreu rachaduras, alargadas ainda mais com o pacto Russo-Germânico entre Hitler e Stalin assinado em 1939. De certa forma, não foi fácil para vários intelectuais americanos avaliar os resultados dos tribunais e a posição

³⁴ Phillips and Rahv e outros intelectuais Americanos ficaram surpresos com o macabro e suspeito julgamento de Trotsky e com a posição do PC e da Frente Popular em relação ao ocorrido. Trotsky foi condenado sem nem estar presente no julgamento e varias pessoas, que eles disseram ter testemunhado contra o acusado, o fizeram de forma secreta. No entanto, apesar da *Partisan Review* adotar algumas das principais ideias de Trotsky, eles nunca permitiram a revista se tornar afiliada oficialmente com o movimento trotskista.

do PC³⁵. Ademais, suas ilusões a respeito do sistema soviético, como oposto ao capitalismo, também estavam abaladas.

Portanto, o pacto assinado por Hitler e Stalin destruiu as últimas ilusões dos simpatizantes do comunismo, fazendo com que, após o pacto, muitos intelectuais procurassem um novo lugar no espectro político. Mesmo antes do pacto, alguns artistas já tinham tentado, ao longo do ano de 1938, distanciar-se da Frente Popular e firmar uma organização de esquerda independente e anti-stalinista. Sendo assim, se os julgamentos de Moscou por si só já haviam desiludido os intelectuais quanto a sua posição partidária, a situação entre eles e o PC foi se agravando conforme o partido mantinha seu apoio ao Stalinismo, na Rússia, já que os artistas eram contra o pacto Russo-Germânico. Guilbault explica que, para os artistas, parecia cada vez mais claro que era preciso sua independência de todo e qualquer partido político que passou a significar o começo de uma fragmentação gradativa, além de uma rejeição ao marxismo.

Em outras palavras, este foi um importante marco na história dos artistas de esquerda, conhecido como “de-marxização dos intelectuais americanos” (*de-marxization of the American intelligentsia*), como assinalou Guilbault em seu notável estudo, processo que se iniciou, como observamos, por volta de 1936. Foi neste mesmo momento, também, que a *Partisan Review* começou a dar importância e voltar-se exclusivamente à produção dos intelectuais ao invés das alianças propostas pela Frente Popular. Conseqüentemente, a preocupação com a criação de um movimento “internacional de intelectuais” tornava-se tão fundamental que às vezes levava a desconsiderar-se completamente a política marxista de luta de classes e, com isso, a desacreditar a mudança no sistema que se daria, principalmente, junto à classe trabalhadora.

Portanto, aqueles intelectuais de prestígio, do início dos anos 1930, que mencionamos no início da análise deste item, viam-se agora decepcionados com tudo que haviam antes defendido e acreditado. Não tinham mais confiança nas alianças propostas

³⁵ É dito que os julgamentos de Moscou dividiram a esquerda (os próprios intelectuais interpretaram o acontecimento de diferentes formas). O PC, por exemplo, lançou uma campanha virulenta contra o trotskismo na revista *New Masses* enquanto a *Partisan Review* publicou artigos em defesa de Trotsky. Além disso, surgiram rumores de que a condenação do acusado foi uma ação vergonhosa, e alguns escritores articularam que o comunismo podia servir como um disfarce para os mesmos tipos de injustiça que o fascismo levava adiante, tese esta também defendida pelos editores da *Partisan Review*, que já estavam em conflito com o partido. Cf. GUILBAULT, Serge. *How New York stole the idea of Modern Art*, op. cit

pela Frente Popular e nem nas linhas propostas pelo Partido Comunista e queriam, assim, independência de qualquer grupo político.

Até o presente momento desta análise, temos percebido que o entendimento da trajetória dos *New York Intellectuals* na história da esquerda serve como uma importante chave de leitura que pauta todo filme. Isso se dá por meio da presença desses intelectuais no prólogo e, principalmente, porque abre caminho para a percepção do que está contido numa leitura vigilante e investigativa de *Zelig*. Atentemos, portanto, para o fato de que, enquanto o espectador sagaz vai conhecendo a história do filme, pode dar-se conta de que *Zelig* capta e amplia largamente esse conteúdo histórico dos intelectuais, num duplo movimento dialético: o filme discute, de um lado, alegoricamente um elemento que se transforma em seu oposto, e de outro, o espectador tem que pensar os mesmos elementos apresentados no seu contrário. Estas oposições dialéticas serão desenvolvidas em outro capítulo de nossa análise.

No momento, ainda precisamos entender outra escolha na trajetória de diversos intelectuais quanto ao tipo de arte que produziriam após o abandono da Frente Popular que fez com que o movimento revolucionário do início dos anos 1930 se transformasse em seu oposto, no final da mesma década. Muitos intelectuais começaram a defender uma arte internacional vanguardista. Para eles, apenas um rápido abandono da literatura proletária poderia revitalizar e “salvar” a arte norte-americana. Foi com este pensamento que a *Partisan Review* retomou sua publicação em 1937, trazendo um novo grupo de editores e tomando uma nova linha política, ou melhor, apolítica. Trabalhando gradualmente em direção ao desengajamento, a revista abandonou a literatura proletária e tentou, ao invés disso, estabelecer uma comunidade intelectual, uma comunidade tão alienada a ponto de desenvolver-se em uma “força revolucionária de oposição”. Os editores defendiam que a literatura moderna deveria ser livre de toda interferência política; abandonaram, assim, a literatura proletária em nome de uma literatura vanguardista internacional desvinculada de movimentos sociais ou mesmo de lutas em defesa dos trabalhadores intelectuais ou outras classes trabalhadoras. Eles agora diziam que a vida do artista não devia estar atrelada a seus ideais pessoais – como se a vida do artista fosse dupla: de um lado, seria um cidadão comum e, de outro, um artista, o que implicaria que tal artista deveria entender a diferença entre “vida pública” e “vida privada”.

É fundamental entender, como aponta Guilbaut, que diversos intelectuais, agora artistas vanguardistas, marcaram sua arte ao elaborar um estilo igualmente distante da direita e da esquerda (considerado por eles como um estilo libertador e emancipador). No entanto, este aparente “silêncio” do artista vanguardista em relação à política era parte de sua opção pelo isolamento, alienação e individualismo. Vale lembrar que esses mesmos elementos foram cooptados pela política liberal, que viu nessa arte uma excelente forma de fazer propaganda política. Este novo estilo dos artistas acabou por forjar até mesmo uma imagem “nativa” da arte norte-americana, que respondia às necessidades culturais dos novos Estados Unidos que emergiam após a Segunda Guerra Mundial³⁶. Lembremos também que, mesmo antes, já por volta de 1939, começou a crescer e a desenvolver-se um grande sentimento de nacionalismo, evoluindo a internacionalismo, e a arte vanguardista desempenhou um papel central para estas ambições norte-americanas³⁷.

Sendo assim, se de um lado havia artistas buscando um novo rumo para sua vida social e cultural, de outro, havia um país buscando conquistar um novo mundo no campo político e cultural. Uma vez que Paris havia sido invadida e dominada pela Alemanha, e os EUA tinham a chance de se destacar como grande centro artístico, assim o governo norte-americano resolveu organizar um evento chamado “Buy American Art Week”, em 1940, com a intenção de que tal evento ocorresse anualmente. Guilbaut ainda assinala que o dito programa tinha o propósito de democratizar a arte e, com isso, teve três efeitos principais: primeiramente, criou um amplo mercado de massa para o trabalho dos artistas norte-americanos³⁸ justamente quando o apoio dado pela WPA³⁹ para a arte estava em declínio;

³⁶ A história cultural do período pós-guerra é também a história da reconstrução da cultura norte-americana devido às mudanças na economia mundial em geral, e na economia norte-americana em particular.

³⁷ É interessante notar que pouco tempo depois que a Segunda Guerra foi declarada na Europa, grupos da administração norte-americana começaram a se organizar para planejar o lugar político dos Estados Unidos após o fim da guerra, para garantir que o país não perdesse novamente a chance de ser o líder, como ocorreu após a guerra de 1918. Sendo assim, entre os anos de 1939 e 1943 assistimos uma mudança total acontecer entre a relação dos EUA com o resto do mundo. Mudança esta que foi rápida. O papel norte-americano era visto como central na nova ordem mundial e, com isso, o país saiu do seu isolamento na América e, por meio de acordos e estratégias, internacionalizou-se e tornou-se o dirigente do mundo ocidental. Consequentemente, quando a crise política e cultural se agravou na Europa, por volta de 1940, ficou claro, devido à força econômica norte-americana, que o papel de líder, que já havia sido da Inglaterra e da França no século XIX, ficaria com os EUA no século XX. Acresce-se a esse cenário, no que diz respeito ao campo cultural, que era de comum acordo na administração americana que a arte também teria um papel central na nova América.

³⁸ O boletim do Museu de Arte Moderna (MOMA) divulgou que o número de visitantes do museu simplesmente dobrou em 1940. Por todo o país, por volta de 32.000 artistas exibiram seus trabalhos em cerca de 1.600 centros de exposições. Cf. GUILBAULT, Serge. *How New York stole the idea of Modern Art*, op. cit. p. 56, 57 e 216.

³⁹ O Works Progress Administration (1935-1939) foi uma medida, também criada no governo de Roosevelt, que consistia em oferecer trabalho para pessoas desempregadas, em sua maioria, não qualificadas, na

também resultou em uma reorganização do mercado privado de arte; e, por fim, estimulou uma discussão pública sobre a arte e ajudou a popularizar a visão que se tinha sobre os imigrantes europeus recém-chegados. Neste caminho, os intelectuais foram “levados pela onda” que estava em voga e acabaram incorporando-se acriticamente à indústria cultural que estava florescendo. Em outras palavras, o que no início era um projeto democrático de possível união dos trabalhadores culturais com trabalhadores braçais transformou-se no abandono da Frente Popular em prol de uma arte internacional vanguardista independente e que promoveria a arte livre e a experimentação do artista. Contudo, vários artistas e intelectuais aceitaram e sucumbiram aos ditames da indústria cultural e sua arte voltou-se exclusivamente à produção em série de “mercadorias novas” para o crescente mercado da classe média.

Assim, à medida que o governo ia estimulando e patrocinando a produção artística, os artistas, mesmo defendendo uma arte independente e descompromissada, gradualmente (e “sem se dar conta”, como afirmavam) acabaram por produzir o que estava tanto em conformidade com os objetivos políticos da época – uma arte que exaltava a América⁴⁰ –, quanto se popularizando entre a classe média, que vinha crescendo no início dos anos 1940. Em outras palavras, suas escolhas e atitudes ditas “apolíticas” podem ter significado, de fato, um abandono da esquerda, do marxismo e da luta de classes para aderir ao discurso da ideologia da democracia norte-americana. Não é preciso ressaltar que aqui se destaca a dinâmica de posições ideológicas que dão em seu oposto, ou seja, assim como exposto no início desta análise, observamos que as ideais podem dar no seu contrário e isso não ocorre meramente no campo ideológico: constatamos que esse é um processo histórico.

Encontramos uma confirmação na obra de Guilbault de que os artistas e intelectuais foram, pouco a pouco, reproduzindo os valores da América vitoriosa e democrática, reforçando a hipótese dessa adesão acrítica ao discurso da ideologia dominante. O autor

construção de prédios e rodovias. Também fazia parte do projeto, embora em escala menor, o emprego de artistas, músicos, escritores, diretores e atores em projetos artísticos, literários, vinculados ao teatro ou à mídia.

⁴⁰ Os norte-americanos passavam a imagem de defensores das artes, no esforço de “guerra contra o obscurantismo fascista”. A contribuição para com a arte norte-americana, arte esta que seria opositora à barbárie nazista, passou a ser vista como uma obrigação nacional. Este argumento é confirmado nas palavras do poeta americano Archibald Macleish, que disse, na ocasião do evento de 1940, que a América precisava de uma identidade cultural e os americanos precisavam encontrar na arte americana alguma coisa por que lutar. Cf. GUILBAULT, Serge. *How New York stole the idea of Modern Art*, *op. cit.* p. 56

aponta que, na introdução ao catálogo do primeiro grupo de artistas americanos modernos do Museu de Riverside, em janeiro de 1943 (escrito por Barnett Newman) constava:

Então, em 1943, o artista rebelde tornou-se, talvez não intencionalmente, o portador da nova América liberal. Com isso, sua peculiar crítica da sociedade, constantemente repetida em cada uma de suas cartas, panfleto após panfleto, perdeu seu gosto e tornou-se parte da estratégia típica do movimento vanguardista.⁴¹

Por fim, o trabalho dos artistas de vanguarda passou a ser aceito e utilizado sem mesmo que os artistas tivessem total consciência de que estavam representando valores liberais americanos. Isso se deu primeiramente quando, ao produzir sua arte, ela estava em conformidade com o tipo de pintura que as pessoas queriam pendurar em suas salas (período em que o nacionalismo estava começando a ser encorajado)⁴². Depois foram as pinturas que seriam expostas em museus e vendidas em galerias, enriquecendo o patriotismo americano e, posteriormente, exportadas ao exterior com o intuito de fortalecer a imagem dos EUA. O patriotismo tornou-se o principal ponto de encontro e de mobilização das pessoas⁴³. Os eventos de arte vanguardista promovidos pelo governo norte-americano levaram tal arte, que havia inicialmente se declarado como “neutra” e apolítica, a ser rapidamente incorporada e usada pelas agências governamentais como “arma” de propaganda desde os finais dos anos 30 até os anos 50 e 60. Sendo assim, os artistas foram incorporados e empregados por esse mercado industrial e cultural em ascensão e o projeto democrático social e estético de união dos artistas do início dos anos 1930 foi maciçamente substituído pela indústria cultural. O interesse agora era pela

⁴¹ GUILBAULT, Serge. *How New York stole the idea of Modern Art*, op. cit.. Pag. 69, 70. Tradução nossa.

⁴² O comprador não era mais aquele colecionador que passava horas examinando todos os traços da obra e do artista; a compra se tornou algo impessoal, e a obra de arte era apenas mais um artefato de decoração na casa de membros da classe média. Como a classe dominante estava interessada em poder e não em cultura crítica, a arte tornou-se algo do dia-a-dia, uma mercadoria como outra qualquer, e a galeria, uma espécie de supermercado.

⁴³ Os EUA voltaram-se para as artes como em nenhum outro tempo na História. Em 1946, por exemplo, o número de galerias em Nova Iorque já havia passado de 40 para 150. Uma grande corrente de interesse popular na arte norte-americana cresceu durante aqueles anos. A principal estratégia utilizada foi uma imagem de “lutar” pela América através de produtos da cultura americana, um convencimento que se deu ideologicamente e intelectualmente; a defesa da cultura americana tornou-se uma questão crucial. Inevitavelmente, esta estratégia estava imbuída de nacionalismo, o que também envolveu o uso da arte pela indústria da publicidade. O entusiasmo dos negociantes por arte e seu uso para propaganda já havia começado por volta de 1940, e cresceu rapidamente, tornando-se, finalmente, um fator crucial para explosão da arte no final dos anos 40. Numa época em que o poder industrial da nação estava totalmente direcionado à produção para guerra, nada havia para ser comercializado no mercado tradicional. Assim, as empresas usaram a arte e a propaganda como uma maneira de manter sua marca viva e conhecida pelo público. Cf. GUILBAULT, Serge. *How New York stole the idea of Modern Art*, op. cit.

produção e reprodução em série da cultura, que já não era mais um projeto estético coletivo e unificado, mas de caráter individual e que buscava estrelas e produtos vendáveis.

Assinalamos, assim, a confirmação do enquadramento da chave interpretativa do filme na ideia de algo que vira seu oposto por meio da constatação histórica de que artistas e intelectuais norte-americanos optaram por vender-se à ideologia liberal. Apesar de ser apenas o prólogo, não podemos aceitar acriticamente que intelectuais famosos façam parte da sequência de abertura do filme meramente por acaso, visto que a investigação da sua história revela muitos elementos que vão além da configuração de um ponto de vista sobre o filme, e da leitura de algo que dá em seu oposto: sua presença no início do filme colabora também na percepção de como o filme explora esses fatos amplamente.

Ao assistir ao filme com essa ideia em mente, vamos notando, desde a narração da primeira transformação de Zelig de aristocrata/republicano em (apenas alguns instantes depois) proletário/democrata, que o filme desenvolve-se mostrando muitas outras mudanças do personagem em realidades opostas. No entanto, o filme também parece nos chamar a atenção para as condições que permitem que algo vire o seu contrário. Se já sabemos, através da chave interpretativa do prólogo, que ideias vão virar o seu oposto, talvez seja relevante assistirmos ao filme pensando como ele discute as condições de uma coisa que se torna outra coisa. Ademais, há que se pensar se haveriam consequências ou limites para essas mudanças. Voltaremos a este tema adiante.

Entretanto, ainda não dissemos tudo quanto à adesão dos intelectuais do final dos anos 1930 ao discurso da ideologia dominante; os artistas ainda desempenharam outro papel no cenário cultural e político americano: tiveram grande participação na indústria cultural emergente dos Estados Unidos. Esta foi outra “arma” utilizada nesta batalha para disseminação da cultura americana do "*American way of life*". Os Estados Unidos contaram com o uso dos filmes americanos para ganhar o apoio do público europeu para a sua “causa” democrática de acabar com o fascismo, e Hollywood desempenhou um papel importante nessa trajetória de mostrar ao mundo a América. Com isso, a estrutura norte-americana de produzir filmes em massa e exportá-los acabou por liquidar os mercados europeus. De 1939 a 1944 os EUA produziram 2.212 filmes. Desta forma, no início dos anos 40 os artistas estavam sendo contratados como escritores comerciais nos bem pagos estúdios hollywoodianos, além de poderem trabalhar também como agentes de mídia de

atores, produtores da Broadway, ou com emprego certo em rádios, estúdios, na publicidade, e ainda em uma diversidade de segmentos da cultura americana.

Sendo assim, para difundir os valores da ideologia americana, os artistas esqueceram totalmente seu passado de críticos revolucionários e foram incorporados à indústria cultural, “vendendo-se” e passando a produzir todo tipo de material que estivesse de acordo com os valores que a ideologia dominante quisesse que eles transmitissem em suas produções. Ironicamente, esses artistas de esquerda tinham, nos anos 30, raízes políticas no marxismo, e sua análise da situação política (e sua própria posição como mantenedores da tradição marxista) havia sido o que fez a sua arte única, militante, comprometida, separando-os justamente da cultura *mainstream*.⁴⁴

Novamente, parece-nos que o aproveitamento desses fatos na história de *Zelig* pode ser bastante produtivo, pois vai muito além da percepção simples que temos ao saber desses acontecimentos históricos. Lembremo-nos que a história do personagem *Zelig* também é comprada e recontada por Hollywood no filme *The Changing Man* (1935, *Warner Brother*). Notemos, no entanto, que mesmo que mostrando apenas algumas cenas deste filme, é revelado como a indústria cinematográfica se aproveita da história (ali dita como real) da vida de *Zelig*. Primeiro, quando Hollywood conta a história de *Zelig*, os papéis são feitos por personagens cuja aparência se distancia muito da “real” – os papéis da Dra. Fletcher e de *Zelig* são feitos por atores que tem um tipo físico muito mais atraente (anglo-saxões brancos). Isso revela que padrões de beleza (de estrelas glamorosas) parecem ser quesitos essenciais para atrair mais bilheteria. Os diálogos, ambientação e músicas melodramáticas também fazem parte da estética desses filmes mercadológicos. Ademais, parece não haver limites para os exageros ou mesmo mudanças da história da vida de alguém. E o final de *The Changing Man* não poderia ser diferente de um final feliz com direito a um emocionante reencontro, acompanhado de um longo beijo apaixonado,

⁴⁴ Nem todos, de fato, estavam alienados vivendo essa apologia. Stuart Davis, secretário do movimento dos artistas, parecia consciente da situação já que criticava alguns slogans populares que diziam “Salve a América para a democracia” ou apelos dos artistas para uma “nova americanização”. Para ele, isso era hipocrisia e soava como nacionalismo fascista. Meyer Schapiro também criticava severamente o artista individualista, que produzia para o “mercado” e defendia os valores da classe dominante, pois, assim, o artista estaria apenas se enganando, achando ser de fato independente por não obedecer a um partido, como faziam antes. Para Schapiro, a obrigação do artista era destruir a ilusão de liberdade e individualismo e aliar-se ao proletariado numa ação revolucionária. Uma análise crítica da relação dos artistas com a massa era essencial, já que, assim, o artista poderia se tornar consciente da sua posição. Cf. GUILBAULT, Serge. *How New York stole the idea of Modern Art*, op. cit.

mesmo que em meio a um comício nazista e às costas de Hitler. Afinal, exageros e eloquências vendem mais em Hollywood.

Nesse momento é útil recordar que havíamos levantado a hipótese de ver *Zelig* como um incrível projeto democrático de quebra de barreiras (linguística, racial, religiosa, social, etc) entre os povos. No entanto, vemos, no decorrer do filme, esse mesmo projeto sendo cooptado pela indústria do entretenimento. *Zelig* vira uma mercadoria cinematográfica, usado por Hollywood da maneira que lhe convém. Aliás, neste caso é o próprio *Zelig* que vende sua história para a indústria do cinema. Não deixemos ainda escapar à nossa atenção os dizeres da voz *over*: “*ao comprar os direitos à história da vida de Zelig, Hollywood tirou-lhe todas as melhores partes, e deixou-o só com as horas de sono*”. Além disso, quando *Zelig* precisa devolver o dinheiro ganho pela venda de sua história, ouvimos o narrador em voz *over* dizer que, como *Zelig* só tem metade do valor para devolver, “*Hollywood devolve só metade de sua vida*”. O que podemos entender desse comentário?

No limite, os intelectuais, reconhecendo-se apenas como tal (não como trabalhadores, o que de fato eram), afastaram-se da política e passaram a produzir arte experimental desvinculada da vida social. E essa experimentação de novas formas foi sendo paulatinamente cooptada pela publicidade, pelos jornais, pelo cinema hollywoodiano – indústrias que reproduzem cultura de massa, em suma. Assim, o fato de terem apostado nessa produção desvinculada da vida social levou-os a entrar na lógica do capitalismo, criando mercadorias novas, sempre novas, sem propor uma mudança do sistema – simplesmente uma repetição da produção de mercadorias no seu sentido mais banal. Afinal, mantendo-se as condições de produção intactas, a realidade social continua a mesma, sendo que a experimentação e a novidade limitam-se apenas ao campo da mercadoria. As condições históricas de opressão são mantidas, e o artista não mais milita politicamente para produzir uma crítica anti-stalinista que reverta num movimento social que proponha mudanças.

Conclui-se, portanto, que Allen elaborou uma obra que demanda que o espectador seja perspicaz a ponto de explorar o conteúdo sócio-histórico velado na sequência do prólogo e na narrativa como um todo e, simultaneamente questione a confiabilidade do documentarista e do gênero documentário. Sendo assim, visto que só uma leitura astuta

pode ser capaz de dar conta de todos os elementos, explícitos e implícitos, contidos na obra, e de impedir que o espectador se cole na perspectiva do documentarista, é necessário, portanto, adotar um ponto de vista distanciado. Com este intuito, daremos seguimento a nosso estudo analisando nosso objeto de estudo sob outras perspectivas.

2.3 A multiplicidade interpretativa – o convívio entre duas linhas de leitura

Muitos espectadores e críticos receberam o filme como se a obra fosse uma grande tentativa interpretativa sobre o fenômeno Zelig. Afinal, no enredo, vários personagens tentam dar uma definição sobre o protagonista, a começar pelos próprios intelectuais no seu discurso de abertura e, novamente, quando reaparecem em outros momentos do filme. Lembremo-nos, por exemplo, o comentário interpretativo que Saul Below faz tentando justificar porque Zelig fugiu para à Alemanha, tornando-se um membro do movimento nazista. Ele diz:

Sim, fazia sentido, muito sentido, porque tudo o que ele queria era ser amado, desejava ser amado e havia algo nele que desejava imergir nas massas, no anonimato. E o fascismo oferece a Zelig esse tipo de oportunidade para que ele pudesse se tornar anônimo pertencendo a esse vasto movimento.

Parece-nos que o entrevistado concorda com a ideia de que para um indivíduo que queria se misturar e assimilar tanto, não parece tão descabido que ele apareça misturado à massa nazista. No entanto, este depoimento, dito neste contexto, por um intelectual, poderia levantar a discussão sobre a possibilidade de se viver numa sociedade em que não haveria nenhum problema ou consequência na vida social, que um indivíduo, como Zelig, assim como observado desde sua primeira transformação no filme, assumisse, com facilidade, qualquer personalidade, esquecendo até sua origem familiar. Novamente, reiteramos, que a escolha e a disposição dos elementos formais nas imagens assistidas parecem nos convidar para uma segunda leitura, que nos leva a questionar se haveria ali alguma justificativa, para além da do documentarista interno, deste depoimento do intelectual, Saul Below, interpretando a atitude de Zelig misturar-se ao movimento nazista. Ademais, parece-nos que o uso dos intelectuais, como material do filme, ainda serve a outros propósitos percebidos apenas pelo espectador interessado que lê o filme buscando uma perspectiva dialética. Afinal, não estaríamos ouvindo o depoimento e interpretação de Sontag sobre o que foi o fenômeno Zelig e simultaneamente lendo a legenda que diz “autora de *Contra Interpretação*” (*Against Interpretation*, 1966⁴⁵).

⁴⁵ A primeira versão original do livro foi lançada em 1966 e reúne uma coletânea de artigos, resenhas e críticas publicados em diversas revistas, que constituem boa parte da crítica escrita pela autora, desde 1961 até a data de publicação do livro. *Contra a interpretação* é o primeiro artigo do livro, publicado originalmente em 1964, na revista *Evergreen Review* (revista literária americana que teve publicações entre os anos de 1957 e 1973). Para termos conhecimentos sobre outros autores que também publicaram nessa

Quando o espectador atento presta atenção ao título da obra percebe que esta informação não está ali inocentemente, pois este título acaba por desmistificar a fala da autora e intelectual; ademais, parece ser uma pista para que o espectador busque desfazer a contradição que se apresenta entre o que ela diz e o livro que escreveu. É este convite que o autor implícito da obra está nos fazendo. E para tanto, precisaremos não apenas recorrer ao conteúdo da dita obra, mas, principalmente, explorar uma corrente de pensamentos que surgiu no final dos anos 60, chamada pós-estruturalismo, pois esta não só coincide com o período de publicação do livro de Sontag, e explica muito do seu conteúdo, mas, principalmente, porque a intelectual pertenceu e compartilhou dos pensamentos ideológicos difundidos por esse movimento que justificam a leitura do filme como uma tentativa de interpretação de Zelig.

Talvez seja relevante saber que as teorias do pós-estruturalismo tiveram sua origem na linguística, partindo de Saussure (mas não se limitando a ele) e expandindo suas ideias a partir de seus primeiros escritos. No entanto, importante realmente é o conhecimento da tese central de defesa dos pós-estruturalistas: a de quebra da interpretação, ou múltipla interpretação, ou mesmo da impossibilidade de se chegar a uma interpretação conclusiva. Sontag⁴⁶ compartilhou abertamente dos ideais divulgados por esses teóricos. Embora a teoria pareça abstrata, tentaremos expor os pormenores dessa proposição.

Segundo esses teóricos, haveria uma multiplicidade de interpretações, ou seja, uma coisa poderia ser “várias” ao mesmo tempo e, por isso, haveria a impossibilidade de interpretá-la. Sendo assim, eles eram contra a atribuição de um significado único ao interpretar algo, pois isso seria uma imposição de significado ao objeto interpretado. Propunham que tanto quanto fossem os pontos de vista, tanto seriam os significados, o que era “permitido” era estabelecer um significado momentâneo, mas não impor um único. Para eles, isso seria um exercício de democracia, pois, ao analisar algo, haveria “tantas

revista citaremos: Samuel Beckett, Allen Ginsberg, Jack Kerouac, Pablo Neruda, etc. Para citações da obra *Contra a interpretação* usaremos a versão já publicada em Língua Portuguesa de 1987.

⁴⁶ Susan Sontag nasceu na cidade de Nova Iorque e estudou nas Universidades de Chicago, Harvard, Oxford e Sorbonne. Com títulos de mestre em Inglês e Filosofia, lecionou na Universidade de Connecticut, nas Faculdades da Cidade de Nova Iorque, Sarah Lawrence e Colômbia, e por muitos anos dedicou-se apenas à carreira de escritora de romances, ensaios, críticas e artigos para jornais e revistas. Publicou, inclusive, diversos trabalhos na *Partisan Review*. Sontag foi uma intelectual que participou ativamente de debates públicos, e cuja opinião sobre acontecimentos da sociedade sempre foi considerada de grande influência e importância, por muitos anos, nos Estados Unidos.

perspectivas disponíveis quanto falantes”. Portanto, nada teria um significado definido; para qualquer fato, acontecimento, obra, objeto, palavra, etc. poderiam ser atribuídos, ao mesmo tempo, diversos significados. Ainda de acordo com os pós-estruturalistas, o significado seria modificado pelas várias cadeias de significantes nas quais ele estivesse inserido, e por fim, não se chegaria a uma interpretação decisiva.

O crítico Eagleton⁴⁷ colabora para nosso estudo e entendimento sobre o pensamento desses teóricos ao explicar que, de acordo com os pós-estruturalistas, o significado seria um produto passageiro das palavras ou dos significantes, sempre oscilante e instável, em parte presente e em parte ausente. Com isso, portanto, haveria uma impossibilidade de haver qualquer verdade ou significação determinada. O autor ainda argumenta que o pós-estruturalismo deixa de ver uma produção artística ou qualquer forma de arte como uma entidade fechada, equipada de significações definidas; para eles, tratar-se-ia de um jogo irreduzivelmente pluralístico, interminável, de significantes que jamais podem ser finalmente apreendidos em torno de um único centro, em uma essência ou significação única. Desta forma, ao difundir que a relação entre significante e significado deveria ser vista num movimento múltiplo, sem a definição final de um objeto, a interpretação passou a ser vista, para os pós-estruturalistas, logo, como um ato autoritário.

Já Sontag, em sua obra *Contra a Interpretação*, reforça esse conceito sobre a interpretação usando palavras ainda mais veementes, como “reacionário”, “asfixiante”. Acompanhemos o que ela diz:

O nosso é um tempo em que o projeto da interpretação é em grande parte reacionário, asfixiante. Como os gases expelidos pelo automóvel e pela indústria pesada que empestam a atmosfera das cidades, a efusão das interpretações da arte hoje envenena nossa sensibilidade. Numa cultura cujo dilema já clássico é a hipertrofia do intelecto em detrimento da energia e da capacidade sensorial, a interpretação é a vingança do intelecto sobre a arte.⁴⁸

Como notamos, a intelectual, ao compartilhar das teorias pós-estruturalistas, assume uma posição totalmente contrária à interpretação. Ainda em seu livro, falando mais especificamente sobre o ato de interpretar uma obra de arte ou um texto, ela afirma que a interpretação escava e, à medida que escava, destrói a obra. A autora cita também as

⁴⁷ EAGLETON, Terry. *O Pós-Estruturalismo*. In: Teoria da Literatura, uma introdução. São Paulo: Martins Fontes, 2006

⁴⁸ SONTAG, Susan. *Contra a Interpretação*. Porto Alegre: L&PM Editores S/A, 1987, p. 16

influentes doutrinas modernas de interpretação de Marx e Freud para dizer que são teorias agressivas e ímpias.

Não seria nossa mera impressão achar que a posição adotada pela autora soa até mesmo como *indignação* quanto à interpretação, posto que, ao longo do artigo *Contra a Interpretação* é reforçada, inúmeras vezes, sua posição (já explícita também no próprio título da obra). Ademais, a autora acentua a discussão sobre a não interpretação ao falar claramente sobre sua opinião quanto à análise da obra de arte:

Na maioria dos casos atuais, a interpretação não passa de uma recusa grosseira a deixar a obra de arte em paz. A Arte verdadeira tem a capacidade de nos deixar nervosos. Quando reduzimos a obra de arte ao seu conteúdo e depois interpretamos isto, domamos a obra de arte. A interpretação torna a obra de arte maleável, dócil.⁴⁹

Ainda, quando tomamos conhecimento de *Contra a interpretação* percebemos a excessiva preocupação da autora com estilo e forma da obra em detrimento do conteúdo. Suas convicções são tão assertivas quanto à ênfase que deveria ser dada à forma da arte, que ela ainda alega que: “ (...) é o hábito de abordar a obra de arte para interpretá-la que reforça a ilusão de que algo chamado conteúdo de uma obra de arte realmente existe.”⁵⁰ Para a intelectual, a função da crítica não deveria ser mostrar o significado da obra, o que, em outras palavras, é o mesmo que dizer que a crítica não deveria interpretar a arte, como se a arte não tivesse função, fosse apenas para contemplação. Além do mais, segundo Sontag, a crítica valiosa seria aquela que fornecesse uma descrição realmente cuidadosa, aguda e *carinhosa* da aparência da obra de arte, com ensaios que revelassem a superfície *sensual* da arte, sem conspurcá-la.

Depreende-se, portanto, a defesa, por parte da autora, da arte, ignorando, assim, o contexto sócio-histórico de sua criação, o conteúdo implícito e explícito do objeto artístico, assim como a influência da experiência social do artista que a produz. No entanto, talvez possamos indagar se a escolha do documentarista da presença de Sontag, na tomada inicial do filme, não reflete também o pensamento que este documentarista “inocentemente ou não” está propagando. Pois é ele que está escolhendo os trechos das falas dos entrevistados que giram em torno dessa multiplicidade interpretativa do fenômeno Zelig.

⁴⁹ SONTAG, Susan. *Contra a Interpretação. op. cit.*, p. 16

⁵⁰ Idem. *Ibidem*

A intelectual ainda expandiria este ideal afirmando, em sua obra, que não há uma definição final do objeto, de que é impossível conhecê-lo, pois cada um poderia interpretá-lo subjetivamente e a sua maneira. Segunda a autora, o mérito de um poema, uma peça, romance ou qualquer produção artística, estaria em outro aspecto (forma, beleza, etc) e não em seu significado. Dito isto, não nos parece descabido sublinhar o fato de que o documentarista não apenas compartilha desses pensamentos, como também exalta e propaga os ideais da corrente pós-estruturalista, à medida que, produz um documentário centrado (como suas próprias escolhas demonstram) na interpretação de uma “suposta” celebridade dos anos 1920. Lembremos que é o narrador *em voz over* que instiga a plateia a entrar num *jogo de interpretações* sobre o protagonista. Primeiro ele coloca uma pergunta para os espectadores: “*Quem era este Leonard Zelig que parecia criar impressões tão diversas?*”. Em seguida, começa a contar a história buscando fazer relações entre a sua infância e sua personalidade e por fim, apresenta sua própria interpretação sobre o personagem:

Só o que se sabia sobre ele era que seu pai era um ator ídiche, chamado Morris Zelig, cuja atuação como Puck, na versão ortodoxa, de *Sonho de uma Noite de Verão*, foi mal recebida. O segundo casamento do pai foi marcado por brigas constantes. Tanto que, apesar de morarem perto de um boliche, é o boliche que reclama do barulho. Na infância, Leonard é intimidado por anti-semitas. Seus pais, que nunca o defendem e o culpa por tudo, ficam contra ele. Costumam puni-lo trancando-o no armário. Quando estão muito zangados, entram no armário com ele. Ao morrer, Morris Zelig diz ao filho que a vida é um pesadelo de sofrimento sem sentido. E o único conselho que lhe dá é que seja econômico. Apesar de o irmão Jack sofrer um colapso e a irmã Ruth se tornar ladra e alcoólatra, Leonard Zelig parece se ajustar à vida. De alguma maneira, parecia ter conseguido vencer. E de repente, surge um comportamento cada vez mais estranho.

Ainda, no decorrer do filme, o documentarista nos apresentará diversos depoimentos com interpretações variadas sobre Leonard Zelig. Observemos, portanto, que uma leitura superficial e acrítica do filme seguiria o discurso do pós-estruturalismo, ou seja, assistiria ao filme apenas como um livre jogo de interpretações, o que de certa forma, não deixa de estar presente na primeira instância da narrativa, que é o fato de todos tentarem caracterizar Zelig: imprensa, narradores, cidadãos entrevistados, etc. No entanto, parar nessa leitura fragmentada da obra é simplesmente desprezar a armadilha e acreditar que o filme todo é apenas uma interpretação sobre Zelig. Adotar essa chave de leitura do

documentarista, que endossa os valores da ideologia dominante, é aderir e realçar o jogo pluralístico de interpretações.

É essa leitura que o documentarista quer reforçar no depoimento de *Morton Blum* (mais uma das pessoas que não apenas teria convivido com Zelig, mas escreveu um livro sobre ele chamado “Interpretando Zelig”) quando ele diz que Zelig era todas as coisas para todo mundo: “*uma figura infame para os católicos, um símbolo de autoaperfeiçoamento para os norte-americanos, uma ameaça tripla para a KKK e, para os freudianos, absolutamente tudo*”. O historiador ainda completa dizendo:

O povo americano derrubado na depressão como estava encontrou nele um símbolo de possibilidade de melhora e satisfação. E os Freudianos se divertiam. Podiam interpretá-lo como quisessem. Era tudo simbolismo. Mas não havia intelectual que chegasse a uma conclusão.

De fato, quase a totalidade dos depoimentos reiteram a discussão e tentativa de interpretar o “fenômeno Zelig”; desde pessoas reais que interpretam a si mesmas, como os intelectuais, Morton Blum, Bruno Bettelheim, Paris Bricktop, além de médicos, um suposto garçom, jornalistas e todo o aparato da indústria cultural que inflamam a cada novo episódio na vida de Zelig a busca por conhecer essa personalidade enigmática.

Contudo, devemos admitir que, como o filme segue o padrão de um documentário convencional não é tão fácil descolar-se do ponto de vista do documentarista e da própria crença deste gênero como documento “fiel” a realidade. Afinal, a história também é sobre um personagem que assume características múltiplas, relacionando-se, assim, às ideias pós-estruturalistas pelo fato de não se fixar numa personalidade. Ademais, vemos nele essa falta de unificação na medida em que, de forma curiosa, ora ele é chinês, ora grego ou médico ou, ainda, negro e francês. Ou seja, segundo o ponto de vista do pós-estruturalismo, Zelig personificaria esse livre jogo aleatório de significantes.

De certa forma, essa leitura também está presente no filme, pois se refere, como mencionamos, ao clima ideológico do final dos anos 60 e início dos anos 70, da corrente do pós-estruturalismo. No entanto, reafirmamos que não podemos parar nessa primeira leitura e deixar de averiguar quais as relações que a escolha dessas características fazem com outros elementos da narrativa. Ademais, acreditamos que a intenção de Allen foi não apenas adotar uma estratégia que, ao mesmo tempo, demonstrasse e criticasse o que

poderia acontecer ao indivíduo que fosse pautado pelas definições dessas ideologias, mas também, e principalmente, mostrar o efeito negativo e os enganos que se produzem na interpretação da obra (e também da vida social) seguindo inocentemente o ponto de vista não confiável difundido por documentários (que, em sua maioria, apenas representam a indústria cultural). Podemos verificar a crítica que o filme faz quando se concorda e vive na vida prática os ideais do pós-estruturalismo ao ilustrar as consequências e catástrofes na vida social de um indivíduo que a pauta segundo os ideais desses teóricos, crítica percebida tanto na composição do personagem, quanto no enredo da história.

Nessa perspectiva pós-estruturalista, Leonard Zelig poderia ser compreendido como um personagem que vai assumindo posições (personalidades) numa movimentação infinita, sem parada. E, de acordo com essa concepção, ele demonstraria esse movimento deslizante do significado que não se fixa, não se prende ao significante. Poderíamos, assim, dizer, portanto, que são fenômenos que têm estrutura semelhante ao processo da esquizofrenia. E ainda, conforme aponta o crítico Jameson⁵¹, a “esquizofrenia”, segundo a ideologia dessa corrente de pensamentos, poderia ser entendida como a ruptura na cadeia dos significantes. O autor ainda corrobora o entendimento dessa teoria ao assinalar que:

O significado, nessa nova visão, é gerado no movimento do significante ao significado e na relação interna dos significantes. Quando essa relação se rompe, quando se quebram as cadeias da significação, então temos a esquizofrenia sob forma de um amontoado de significantes distintos e não relacionados.⁵²

Sendo assim, se por um lado vimos que a característica esquizofrênica do personagem pode refletir uma característica da perspectiva pós-estruturalista, por outro lado, precisamos agora entender as consequências na vida deste indivíduo ao se pautar nos ideais dessa corrente, que prefere ver os acontecimentos como “*uma série de significantes diferentes que não se relacionam*”, como dito por Jameson. A história de Zelig é estruturada como um amontoado de eventos que não se relacionam no tempo. A cada hora ele é ou tem um presente diferente por causa das suas metamorfoses; ora é um ator e casa-se com uma atriz, ora diz ser médico e faz o parto de uma criança, etc. Ou seja, atitudes não relacionadas no tempo, que o impedem de perceber as consequências de viver só do presente. Ao tentar justificar ter se casado várias vezes e até ter extraído o apêndice de uma

⁵¹ JAMESON, Fredric. *Pós Modernismo - A lógica do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 2004.

⁵² Idem, p. 53

pessoa (fingindo ser médico) ele diz: “*naquela hora parecia o melhor a fazer*”. Em outras palavras, independente das consequências no futuro, e sem levar em conta sua experiência do passado de já ter se casado com outras mulheres e de não ser médico, ele agiu e pensou apenas “naquela hora” – no presente.

Jameson explica que, na ruptura da cadeia de significação, como defende o pós-estruturalismo, teríamos a experiência dos puros significantes materiais ou, em outras palavras, *a uma série de puros presentes, não relacionados no tempo*. Poderíamos relacionar essa descrição ao enredo do protagonista Zelig, que parece viver uma vida sem paralelos na História mundial, e isto justificaria o personagem ter um presente no início do filme como judeu e, ao longo da narrativa, transformar-se em um antissemita – seu inimigo histórico. No entanto, este era o clima ideológico do final dos anos 70, quando se falava sobre o fim da interpretação e da *perda da historicidade* (característica primordial da teoria do pós-modernismo, visto que o pós-estruturalismo nascerá de uma variedade pós-moderna).

Com isso, através da trajetória de Zelig, podemos observar quais foram as consequências na vida desse indivíduo que viveu segundo essa ideologia que exalta uma série de significantes distintos que não se relacionam. Sua natureza camaleônica que pode levá-lo praticamente a qualquer direção: ora opta por uma metamorfose “vertical”, rumo aos poderosos, ora por uma metamorfose “horizontal”, na direção dos igualmente oprimidos.

Segundo Stam e Shohat⁵³, Zelig demonstraria uma fraqueza pela ascensão social e um fascínio pela possibilidade de transitar livremente entre fronteiras e de ganhar acesso aos verdadeiros centros do poder. Notamos que este aspecto é levado ao extremo mesmo quando isso significa alianças de classes historicamente impensáveis. Outra particularidade do personagem é sempre buscar o “outro” como modelo em que se espelhar e a se identificar. Assim, após ser curado e perseguido por suas supostas esposas e cobradores de dívidas dos tempos de “camaleão”, Zelig vai refugiar-se no interior do nazismo. Ele, agora, busca um líder político em que se espelhar, sua identidade passa a ser a de um grupo. Ele não tem mais autonomia em relação ao seu destino e história: o seu destino e história são os da massa. Deste modo, sua atitude de buscar um líder, seu flerte com o

⁵³ STAM, Robert e SHOCHAT, Ella. *Zelig*. In: *O Cinema dos Anos 80*. op. cit.

fascismo/nazismo passa a ter relação com o desejo de se confundir com a massa, e isso não seria descabível se não fosse o simples fato de ele ser judeu. E nessa tentativa desesperada de se assemelhar e ser assimilado Zelig acaba assumindo personalidades regidas por realidades sócio-históricas totalmente distintas.

Em reportagem a Bjorkman, Allen confessaria a motivação para aquele que seria o tema principal do filme na sua concepção:

Eu acho que o resultado final de desistir de sua personalidade pessoal querendo se misturar por razões de proteção, como um camaleão faz com seu passado, torna você um material perfeito para ser liderado pelo persuasivo poder fascista. E é exatamente com isso que eles contam⁵⁴.

Ademais, para além de explicitar o que acontece com aqueles que abrem mão de sua personalidade, o cineasta alerta para os perigos na vida social ao abandonar seu “eu” para ser amado:

Alguém pergunta: "Você já leu isso ou aquilo?" E o outro diz: "Sim, sim, claro", mesmo que ele não tenha lido. Porque eles querem ser amados e ser parte do grupo. Eu queria fazer um comentário com o filme sobre o perigo específico de abandonar o “eu” próprio, verdadeiro, em um esforço para ser amado, para não criar problemas, se encaixar, e onde alguém é levado em todos os aspectos da vida e onde isso leva em nível político. Isso leva ao completo conformismo e a total submissão das vontades, exigências e necessidades de uma personalidade forte⁵⁵.

Nesse momento é útil lembrar aquilo que Jameson disse sobre a cultura pós-moderna. Segundo ele, vivemos numa época que já se esqueceu de como pensar historicamente. Sabe-se também que, na sociedade pós-moderna, alimentasse a perda da historicidade, e assim todo conteúdo e forma histórica são apagados, esvaziados e transformados em seu contrário, exatamente como acontece com a história de vida do personagem dessa obra. Não obstante, esse fato está presente como resultado e molde de

⁵⁴ BJORKMAN, Stig. *A Midsummer Night's Sex comedy/Zelig*. In: Woody Allen on Woody Allen. *op. cit.*, p. 141. *"I think the ultimate result of giving up one's own personality and feeling to be blend in for protective reasons, as a chameleon does with its background, is that you're perfect material to be led by fascist persuasive powers. And that's exactly what they counted on"*. Tradução nossa.

⁵⁵ Idem, *Ibidem*. *"Somebody asks, 'Have you read this or that? And the other one says, 'Yeah, yes, of course', even if he hasn't. Because they want to be liked and be part of the group. I wanted to make a comment with the film on the specific danger of abandoning one's own true self, in an effort to be liked, not to make trouble, to fit in, and where that leads one in life in every aspect and where that leads on a political level. It leads to utter conformity and utter submission to the will and requirements and needs of a strong personality"*. Tradução nossa.

uma sociedade que é dominada e não questiona o discurso dessa ideologia pós-moderna, discurso este que promove uma norma de concepção cultural caracterizada por ser desistoricizada e desistoricizante.

Em análise detalhada da sociedade do espetáculo, Debord conclui sobre os domínios da ideologia reinante em manter uma sociedade sem paralelo na história e no tempo que: *“O tempo é a alienação necessária, como demonstrava Hegel, o meio em que o sujeito se realiza ao se perder, tornando-se outro para tornar-se a verdade de si mesmo. Mas seu contrário é justamente a alienação dominante, que é sofrida pelo produtor de um presente estranho”*,⁵⁶

Além disso, é válido mencionar também o autor Bauman que ao caracterizar os sujeitos dessa sociedade pós-moderna, parece definir também o protagonista de nossa história: *“(...) o conceito de ”seres humanos sincrônicos”, que “vivem apenas no presente” e “não dão atenção à experiência passada ou às consequências futuras de suas ações”, estratégias que “se traduzem na ausência de vínculos com os outros”(...)*⁵⁷.

Todavia, muito embora existam aspectos na caracterização do protagonista dos ideais pós-estruturalistas e pós-modernos, não é nessa chave que enxergamos a obra; não acreditamos que a obra resista à interpretação e seja uma exaltação ao jogo pluralístico de interpretações. A análise do pós-modernismo no filme pode ser encontrada também em Stam e Shohat, os quais argumentam que quem é pós-moderno é o personagem Zelig, não o filme. Os críticos entendem a utilização do pós-modernismo em *Zelig* como *material*:

À primeira vista *Zelig* poderia dar a impressão de partilhar de certas características do pós-modernismo neoconservador: um estilo enraizado em pastiches, o historicismo eclético de textos reciclados, a visão da disponibilidade do passado apenas como representação estereotipada, uma espécie de ironia em branco. Mas, apesar de a personagem Zelig, pelo menos em sua fase camaleônica (e poder-se-ia dizer que Zelig nunca abandona sua fase camaleônica), representar de fato o pós-moderno, já não se pode dizer o mesmo do filme *Zelig*. Não se trata de uma trivialização da história, como se chegou a dizer do filme, mas sim de se lançar uma certa luz na natureza construída e manipulável da história enquanto disciplina mediada pela indústria cultural. Ainda que se tratasse de exagero dizer que *Zelig* é um exemplo do que Hal Foster chama de pós-modernismo de oposição, “é possível

⁵⁶ DEBORD, Guy . *A Sociedade do Espetáculo: Comentários sobre a Sociedade do Espetáculo*. Rio de Janeiro: Contratempo, 1997. P.109

⁵⁷ BAUMAN, Zygmunt. *Vida para consumo. A transformação das pessoas em mercadoria*. Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, 2008. P. 136

discernir uma leitura oposta e antecipatória do que, em alguns aspectos, vem a ser um texto recalitrante.⁵⁸

Em suma, o filme não é pós-moderno, contrariamente, acreditamos justamente que é possível ler o enredo de *Zelig* como uma alegoria que critica essa sociedade exaltadora da experiência dos puros significantes materiais ou, em outras palavras, a sociedade que vive uma série de puros presentes não relacionados no tempo.

Não obstante, miramos além da referência a essa sociedade que é aludida, de certa forma, na narrativa dessa história, por meio, justamente, de um personagem que não consegue organizar seu passado, presente e futuro como uma experiência coerente e que só se recorda do seu passado em transe hipnótico, sendo até mesmo incapaz de unificar passado, presente e futuro da sua própria experiência biográfica – como se vivesse a fragmentação da sua própria vida social (aspecto característico também da sociedade pós-moderna) e que, na medida em que, de forma curiosa, vai se metamorfoseando, não se fixa em nenhuma das suas transformações. É preciso enxergar atrás dessa história e perspectiva para constatar que, no discurso da defesa do fim da interpretação e da perda da historicidade, está contida a ideologia que esconde e permite a incongruência de um judeu tornar-se um assistente de nazista, fato que historicamente seria impensável. Todavia, vivemos ainda segundo essa ideologia que quer que a população não interprete mais fatos importantíssimos como o Nazismo, o Fascismo, a luta de classes e outras realidades e embates sociais e históricos. Dito isso, precisamos ainda descobrir o que estaria por trás deste discurso pós-estruturalista que evita o conflito político e histórico.

É válido lembrar, por exemplo, que haveria uma propagação ideológica que diz que o convívio de uma multiplicidade interpretativa pode ser visto como uma prática democrática. No entanto, entendemos que essa aparente democracia, proposta pelos pós-estruturalistas, em que todos os pensamentos e opiniões poderiam conviver sem conflito ou definições finais, embora à primeira vista pareça progressista, é, na realidade, problemática e insuficiente. Primeiramente, porque acreditamos que é muito superficial e incompleta a interpretação feita de forma subjetiva e pessoal, considerando apenas o ponto de vista individual, como se o sujeito não trouxesse consigo sua experiência coletiva histórica e social, já que são essas experiências as que servem de parâmetro para os acontecimentos de nossa vida social. Ademais, o fato de não se estabelecer um significado permitiu que os

⁵⁸ STAM, Robert e SHOHAT, Ella. “*Zelig*”. In: *O Cinema dos Anos 80. op. cit.*, p.141.

pós-estruturalistas, “anunciassem” que não fariam uma escolha diante de conflitos sociais, políticos ou históricos, no entanto, essa aparente recusa em assumir uma posição pode ser entendida, ela própria, como uma tomada de posição. Além do mais, esta corrente acaba refletindo uma falsa democracia, que fica apenas no nível do discurso e não em outras instâncias da sociedade, como na necessidade de liberdade democrática em questões sociais, de raça, cor, sexo, gênero, classe, etc. Observamos, portanto, que o filme produz uma crítica ao ponto de vista pós-estruturalista, inclusive no conjunto dos materiais com a participação dos intelectuais na abertura.

Contudo, gostaríamos de encerrar o capítulo 2 desta análise com um fechamento que relaciona, de certa forma, as outras perspectivas levantadas neste estudo até o presente momento. Visto na perspectiva pós-estruturalista, discutida neste item, o projeto democrático figurado alegoricamente pelas transformações de Zelig poderia ser compreendido como tendo se transformado em uma psicopatologia (esquizofrenia), cuja relação com a história de uma vida se faria por uma organização atemporal. Nessa concepção, a vida do protagonista seria lida como um aglomerado desconexo, uma espécie de “exercícios” de descontinuidade sem paralelos na História do mundo (e nem com sua própria história de vida), como resultado de aspectos de pensamentos do próprio pós-estruturalismo e do pós-modernismo.

No entanto, a obra ainda demanda que o espectador compreenda que o discurso desses movimentos tornou-se uma maneira conveniente de fugir totalmente de questões políticas. Não obstante, a intenção da ideologia defendida por essas correntes (e reiterada pelo documentarista – empregado acrítico da indústria cultural) não seria apenas de desviar nosso pensamento de questões ou relações de conflitos políticos ou históricos; configurar-se-ia também como mais um jogo da ideologia dominante para que se continuasse vendo acontecimentos sociais, políticos e históricos de forma fragmentada e não em sua totalidade. Corrobora nossa hipótese o notável estudo de Debord⁵⁹, que ressalta que se vive em uma sociedade sem memória, na qual o fim da História seria, enfim, um agradável repouso para todo poder presente, ou seja, a História seria suprimida por interesses da classe dominante, e para garantir o sucesso absoluto do sistema por ela dominado.

⁵⁹ DEBORD, Guy . *A Sociedade do Espetáculo: Comentários sobre a Sociedade do Espetáculo. op.cit.*,

Concluimos, portanto, que o ponto de vista do documentarista não é confiável, pois constatamos que este gênero é também responsável por reproduzir a ideologia que sustenta os valores que enaltecem a não interpretação, o que não só evita o embate histórico, mas promove o não conhecimento dos fatos em sua realidade, mantendo a sociedade na ignorância. Este é parte do jogo da indústria cultural, reforçado pela teoria obscurantista de que não é possível conhecer a verdade absoluta.

Nos próximos capítulos desse estudo nossa análise se voltará mais detalhadamente para trajetória do protagonista no enredo do filme levando em consideração, no entanto, a discussão conduzida até o presente.

Capítulo III: Falsas promessas e o aproveitamento mercantil de um projeto democrático

3.1 O sonho americano e a crise do signo

Neste momento de nossa análise, talvez seja válido reiterarmos as ocasiões em que se deram as primeiras transformações de nosso protagonista. Um primeiro momento seria quando a narração em *voz over* nos informa que, em uma festa da alta sociedade, numa mansão de Long Island State, o autor Scott Fitzgerald escreve em seu diário sobre

um homem chamado Leon Selwin, ou Zelman, que parecia ser um aristocrata, alguém muito rico, conversando com famosos. Elogiava Coolidge e o Partido Republicano, usando termos típicos da classe alta de Boston.

Simultaneamente à narração em *voz over* vê-se uma filmagem (autêntica) de Fitzgerald escrevendo e, imediatamente após isso, surge no centro da tela uma foto de Zelig entre convidados luxuosos. Notamos que todos se vestem de forma elegante e semelhante. Enquanto a narrativa continua, a câmera, em *close-up*, aproxima-se do rosto de Zelig e fixa-se aí por alguns instantes. À medida que vemos filmagens em preto e branco da tal festa, o narrador em *voz over* continua a nos informar os acontecimentos:

“Uma hora depois”, escreveu Fitzgerald, “fiquei surpreso ao vê-lo conversando com a criada. Agora ele alegava ser democrata, e usava termos vulgares, como se fosse parte do povo”. É a primeira observação a ser feita de Leonard Zelig.

Essa sequência é também aquela que nos traz as primeiras enunciações de hipóteses que deverão ser testadas na continuação desta análise. Uma primeira hipótese seria a de que a utilização de um escritor importante no cenário norte-americano para ilustrar a mudança de uma classe social à outra sublinharia o interesse do autor dessa obra fílmica pela investigação de uma determinada experiência histórica. Isso seria condizente com a seguinte ideia de Viscardi: “*Mais do que apenas registrar os acontecimentos de sua época, Fitzgerald tinha como intenção investigar os efeitos resultantes das experiências e desenvolvê-los em sua obra, especialmente em seus romances*”⁶⁰.

Nesse recorte da sequência que estamos retomando, também já é possível identificar um padrão estilístico que se anuncia aqui e que será reiterado persistentemente ao longo do filme: do ponto de vista da narrativa, constatamos que o personagem assume

⁶⁰ VISCARDI, Roberta. A posição do narrador em *The Great Gatsby*, de F. Scott Fitzgerald. Tese de mestrado não publicada. FFLCH – USP, 2011. P.3

as características daqueles que são colocados a sua volta segundo alguns critérios fundamentais, que serão analisados adiante. Além disso, as transformações do personagem, dado que dá origem à trama, serão mostradas e/ou apoiadas através de princípios formais padrão de um documentário autêntico (uso de entrevistas, filmagens, jornais, fotos, gravações em áudio, *Newsreel*, etc).

Em seguida, sabemos que há outro registro de transformações. Enquanto o narrador em *voz over* anuncia uma festa que teria acontecido naquele mesmo ano do *Newsreel*, em Chicago, Illinois, a imagem da tela enquadra, em plano americano, a entrevista (colorida, portanto, contemporânea) de um garçom chamado Calvin Turner, que teria participado desta festa clandestina.

Calvin Turner: Vários gângsteres iam lá. Davam boas gorjetas e cuidavam de nós e nós cuidamos deles. Mas nessa determinada noite, vi um homem estranho entrando. Eu nunca o vira antes.

Há um corte. A imagem agora se transforma em uma “tela” dentro da tela de cinema. Instantes depois descobrimos que se trata de outra foto de Zelig, agora sentado à mesa entre brancos. Enquanto o depoimento do garçom segue, a câmera aproxima-se em *zoom-in* do rosto de Zelig, e novamente a imagem congela em primeiríssimo plano de seu rosto.

Calvin Turner: Perguntei a um dos outros: “John, você já viu esse sujeito”. Ele olhou. “Não, nunca o vi. Mas dá pra ver que ele é durão”. Aí, olhou de novo e o sujeito havia sumido. Não sei para onde foi. Lá por essa hora a música começou. A banda estava se aprontando, e eu vi um sujeito lá no canto, um rapaz de cor, com um trompete. Ele era muito bom.

Na tomada seguinte, uma nova foto é apresentada. Agora Zelig está em meio à banda. Há uma nova sequência de *close-ups*, em sincronia com a fala do entrevistado, com o foco em Zelig.

Calvin Turner: E eu olhei para o sujeito e disse: “Meu Deus, ele é a cara do gângster! Mas o gângster é branco e ele é preto. Então não sei o que aconteceu”.

A sequência termina com a tela se dividindo em duas para que possamos ver, simultaneamente, as duas fotos já apresentadas. As diferenças de Zelig *como* gangster e

depois *como* cantor de jazz são ressaltadas e a câmera em *zoom-in* busca orientar a atenção do espectador.

A imagem resultante da montagem entre as duas cenas expõe o esforço de construção de um quadro visual e ideológico na mente do espectador. O interesse da cena está em demonstrar a correspondência entre o ponto de vista físico e o ponto de vista ideológico apresentados através das metamorfoses do personagem. Ela funciona como um alerta para que o espectador percorra essas duas percepções: uma mudança racial e outra atrelada à música. Para tanto, é preciso lembrar que a origem do jazz se deu através de ritmos europeus e síncopes africanas, conforme veremos mais adiante nessa análise. Portanto, a cena, de forma econômica, mapearia uma transformação que iria além da transformação meramente racial.

Na continuação, somos informados de que a polícia investiga o desaparecimento de um funcionário chamado Leonard Zelig. O patrão e a proprietária do imóvel onde ele reside notam seu desaparecimento e, seguindo uma pista, vão até Chinatown. Nos fundos de uma loja, sabemos que

Narrador em *voz over*: Um oriental de aparência estranha, parecido com Leonard Zelig é descoberto.

Simultaneamente à narração, na tela cheia, uma foto de Zelig *como* oriental, deitado entre orientais, é apresentada. Nesse ponto ainda não sabemos a origem de Zelig que, no entanto, parece não ser chinesa.

Narrador em *voz over*: Desconfiados, os detetives tentam retirar-lhe o disfarce. Mas não é um disfarce e começa uma briga. Ele é removido à força e levado ao hospital. Na ambulância ele começa a praguejar no que parece ser chinês autêntico. Ele é contido com uma camisa de força.

Enquanto o episódio é narrado, são mostradas filmagens que seriam desse acontecimento. Levado ao hospital, iniciam-se diferentes testes que apenas ressaltam sua capacidade de transformação. Ao mesmo tempo em que o narrador em *voz-over* relata o resultado destes testes, assistimos agora às filmagens de suas metamorfoses:

Com os médicos assistindo, Zelig se torna um perfeito psiquiatra. Quando entram dois franceses, Zelig assume seus personagens e fala um francês razoável. Na companhia de um chinês, ele começa a desenvolver feições orientais.

No prosseguimento da sequência, por meio de um novo registro – transmissão via rádio –, vemos várias famílias em suas salas ouvindo o locutor noticiar novidades do famoso caso do Hospital Manhattan:

A saga do estranho paciente do Hospital Manhattan prossegue. Mais exames foram conduzidos. Diferentes mulheres foram postas perto da cobaia sem mudanças ocorrerem, concluindo-se que o fenômeno não ocorre perto de mulheres. Hoje, médicos tentarão um anão e uma galinha.

Esses são os primeiros relatos das transformações de Zelig. E entendemos que, em certo sentido, são enunciados por meio de recursos formais e de composição de cenas que, essencialmente, estabelecem as condições de recepção de “autenticidade” do relato, aos moldes de um documentário padrão. Conforme notamos, a montagem dos recursos formais (alternância entre fotos, filmagens, entrevistas, *Newsreels*, notas de jornais, etc) é sempre simultânea à narração e serve como forte base ilustrativa para que o espectador perceba visualmente as características que compõem o personagem ora como chinês, ora como médico, ora como cantor de jazz. Além disso, a imagem de Zelig é valorizada pela disposição cênica, ocupando uma posição central no campo de visão.

Em outras palavras, aspectos técnicos do filme, como as sequências do personagem em *close-ups*, apoiada nas fotografias, enfatizam que, em meio a negros em uma banda de jazz, ele é tido como um deles, ou que no hospital ele poderia ser tido como um médico (a própria Dra. Fletcher diz que ele soava “*knowledgeable*”). Além disso, aspectos físicos, gestos e vestuário reforçam a composição minuciosa de transformação a transformação para que o espectador note que em um momento ele é aristocrata, e em outro faz parte da criadagem. Ou seja, não é apenas a voz do narrador nos contando; as transformações são apoiadas por recursos formais para que “não haja dúvidas” de que vemos Zelig *como* chinês ou *como* francês.

E a partir desse ponto a narrativa continua a mostrar inúmeros testes médicos com Zelig até a sua retirada do hospital por sua irmã, momento este em que as transformações seguem à exaustão, conforme analisaremos no capítulo seguinte deste estudo. No entanto, vamos nos deter a essa primeira sequência de transformações, que prova ser bastante substancial para mapear, precisamente, os critérios das mudanças do protagonista. Lembremos que em um primeiro instante ele passa de funcionário da cozinha à aristocrata, pousando ao lado de Coolidge; em outro momento, de gangster branco – apenas um cliente de um bar que assiste a uma apresentação de jazz – a membro negro da banda. Não nos

esqueçamos da sua caracterização como chinês e, na sequência, como médico, francês e, ainda, obeso. Faltando apenas (de acordo com o locutor da notícia de rádio) a transformação em mulher. Dessa forma, acreditamos ter indícios suficientes para distinguir as metamorfoses de Zelig, que envolvem critérios de classe, raça, nação, gênero e língua. Seguramente, é preciso ter em mente o jogo de antagonismos cruzados que se apresenta aqui para podermos avaliar tanto os problemas políticos colocados em cena quanto o modo como podem ser percebidos em uma perspectiva de época (anos 30) e em uma perspectiva contemporânea. Evidentemente, em um filme de Woody Allen, a escolha de tais transformações não se daria despropositadamente.

Reiteramos que o primeiro a notar tais transformações não foi um mero convidado da festa de Long Island; trata-se de um renomado autor norte-americano. E não seria por acaso que a primeira transformação de Zelig sublinha antagonismos de classe. Fitzgerald não era apenas consciente da transformação desse convidado, mas também das barreiras de classe na sociedade norte-americana, visto que em suas obras é comum o relato do convívio conflituoso entre membros de classes sociais distintas, como em seu romance *The Great Gatsby* (*O Grande Gatsby*), de 1925.

Sendo assim, este presente estudo se volta nesse momento para as possibilidades de entendimento do filme que se anunciam quando olhamos mais atentamente para a presença justamente de Scott Fitzgerald como o primeiro a registrar tal fenômeno curioso. Nosso intuito é levantar dados que nos ajudem a compreender a relação do autor com o levantamento dessa sequência inicial de transformações que expusemos. Recordemos, conforme demonstrado nesse estudo, que a escolha de materiais nesse filme, como a presença de intelectuais no prólogo, fez-se fundamental para nosso entendimento de grande parte dessa obra.

Conforme aprendemos com Viscardi⁶¹, Fitzgerald, motivado

(...) pelas tensões sociais e históricas dos Estados Unidos dos anos 1920, expõe o funcionamento dos mecanismos que articulam a sociedade norte-americana e, conseqüentemente, contribui para o desmascaramento das estruturas de engano que mantêm o *status quo*.

⁶¹ VISCARDI, Roberta. A posição do narrador em *The Great Gatsby*, de F. Scott Fitzgerald. *op. cit.*, p. 21

Voltemos-nos para a obra *The Great Gatsby*,⁶² que relata o cenário pós-Primeira Guerra Mundial da década de 1920, época em que a sociedade americana e sua economia viviam um nível sem precedentes de prosperidade. É época também em que a proibição de produção e consumo de bebidas alcoólicas, ordenada pelo 18º Aditamento, faz grande número de milionários no circuito de venda de mercadorias ilegais e provocou um aumento do crime organizado.

A história é narrada pelo personagem Nick Carraway, um jovem comerciante de Midwest que fica amigo de seu vizinho Jay Gatsby, um milionário conhecido pelas festas animadas que dava na sua mansão em Long Island. A fortuna de Gatsby é motivo de rumores: nenhum dos convidados que Nick conhece na festa de Gatsby sabe muito bem sobre o passado do anfitrião.

Já no início do filme *Zelig* há várias referências e citações que poderíamos relacionar à obra de Fitzgerald como, por exemplo, o primeiro lugar em que se tem referência, pelo próprio Fitzgerald, das transformações de Zelig: uma festa numa mansão em Long Island, cenário, como mencionado, importante na obra do escritor norte-americano. Além dessa similiaridade, o narrador também menciona, logo na abertura da narrativa do filme *Zelig*, os bares clandestinos e os crimes que envolvem a venda ilegal de bebida. Soma-se a isso a euforia vivida nos anos 20, em que ricos esbanjam dinheiro em festas luxuosas, numa era de enorme prosperidade.

No entanto, essas não são as únicas referências que fazem a presença de Fitzgerald altamente reveladora no filme de Allen. Há também um diálogo das duas obras acerca de outros grandes temas: a busca de Gatsby do *sonho americano* e sua caracterização como “um Zelig” que precisa se metamorfosear para tentar ser aceito por membros de outra classe social.

No romance, sabemos que Gatsby tenta, sem sucesso, superar as barreiras sociais para fazer parte da alta sociedade. De início, fez parte de um batalhão militar, o que, naquela época, independentemente da posição que se ocupava, proporcionava aos jovens reconhecimento e acesso social, antes negado aos muitos que, assim como Gatsby, eram provenientes dos estratos mais baixos da sociedade. Prova disso é o fato de que foi justamente durante esse período que o personagem pôde frequentar bailes da classe alta e, assim, conheceu Daisy, por quem se apaixonou. Lembremos também que Zelig, em mais

⁶² FITZGERALD, Scott F. *The Great Gatsby*. London: Penguin Books, 2007.

uma de suas tentativas desesperadas de pertencer e ser aceito por um grupo social, também fez parte de um exército, mesmo que esse fosse o exército nazifascista da Alemanha.

Também de grande interesse para nossa análise é sabermos que Gatsby e Zelig, na tentativa de serem aceitos, fingiram conhecimentos que não possuíam. Lembremos que a origem das transformações de Zelig deu-se quando, ao ser questionado se havia lido *Moby Dick*, ele fingiu ter lido para não passar por inculto frente aos colegas de escola. Já na narrativa do romance é comentado sobre o breve período em que Gatsby esteve em Oxford. No entanto, não apenas o narrador Nick demonstra desconfiança sobre a veracidade desse seu relato, mas também a personagem Jordan Baker. Na tentativa de dar veracidade à vida acadêmica, Gatsby altera também seu passado: diz ter ido à Oxford dando continuidade a uma tradição familiar iniciada por seus antepassados do Meio-Oeste. No entanto, seu relato é meio confuso e não convence os demais personagens. Apenas mais tarde, quando confrontado por Tom (que havia encomendado uma investigação sobre o passado do falso membro de uma tradição), Gatsby confirma ter frequentado a universidade como beneficiário de um programa, mas diz não poder ser considerado um homem de Oxford devido à experiência acadêmica de apenas cinco meses. De fato, para Nick, até os relatos de Gatsby sobre suas conquistas em batalha são uma mistura de fato e ficção.

As metamorfoses de Gatsby não param por aí. Na tentativa de ser aceito pela alta classe, ele compra uma mansão em West Egg e dá grandes festas luxuosas, convidando toda a alta classe, mas ainda assim parece não convencer:

O comportamento de Gatsby, exageradamente formal e solene, o discurso fantasioso, a casa em West Egg, as festas, as roupas, o carro e outros bens, nada em sua figura o associava àquela classe, visto que sua imitação de seus membros se dava de forma completamente equivocada... denuncia a vulgaridade da construção que, ao falhar em promover a aceitação social do dono anterior por se tratar de mera imitação e pastiche, se constituiria em um sonho de segunda mão para Gatsby, cujo fracasso se mostrava evidente.⁶³

Para entendermos a insistente tentativa de mobilidade e aceitação social de Gatsby e Zelig, vejamos: de um lado, um que falseia seu passado, pretendendo-se aristocrático (e, portanto, passível de aceitação pela classe dominante), tendo obtido vantagens na carreira militar e na entrada na famosa universidade inglesa devido a seu *background* familiar; de

⁶³ VISCARDI. Roberta. A posição do narrador em *The Great Gatsby*, de F. Scott Fitzgerald. *op. cit.*, p.72

outro, um personagem que não apenas finge, mas se metamorfoseia e cria qualquer origem e *background* para ser aceito em diferentes grupos sociais. Notemos o que diz Viscardi⁶⁴:

(...) para aqueles de origem socialmente desprivilegiada, fingir-se parte da *upper class* – mesmo quando não se é parte dela – era a única forma possível de se obter a aceitação da classe dominante em tempos de paz. Apesar de não cumprir sua proposta com sucesso, ou seja, falhar em sua tentativa de tornar-se parte do mesmo grupo social da antiga namorada, Gatsby sabia que somente o enriquecimento não lhe garantiria o direito a Daisy e, conseqüentemente, sua entrada na classe alta.

O cenário no filme, embora diferente, mantém as mesmas ambições. Para um descendente judeu, um *clerk*, inquilino de um imóvel localizado no *Lower East Side*⁶⁵ de Nova Iorque, em plena crise de 1929, parece-nos que o personagem Zelig também não teria muitas oportunidades de mobilidade social, senão através de uma incrível capacidade de se metamorfosear rumo às elites mais abastadas. Parece-nos também ser possível encarar estas metamorfoses e “fingimentos”, de certa forma, tanto no filme quanto no romance, como um indício de formalização de um tema: no nível da história, as personagens agem e se relacionam movidas por um ímpeto de aceitação e mobilidade, tanto espacial quanto social, do qual a figuração mais forte é Gatsby querer pertencer ao mundo de Daisy e Zelig querer ser “reintroduzido” na sociedade da qual a Dra. Fletcher faz parte.

Ademais, não seria também tão descabido argumentarmos que o anseio de mudança que ambos os personagens personificam estaria fundamentado, alegoricamente, nas prerrogativas do *sonho americano*. Isso porque tal ideologia vem sendo propagada há décadas como a liberdade que permite a todos os cidadãos ascenderem socialmente com base na determinação e no empenho individual, aproveitando-se das infinitas oportunidades oferecidas pela sociedade para prosperidade própria e crescimento da nação – o que, no entanto, prova-se, tanto para Zelig quanto para Gatsby, como uma falsa promessa.

No filme, os valores da ideologia do sonho americano são reforçados já no prólogo, pelo intelectual entrevistado, Irving Howe. Segundo ele, esses valores estão presentes tanto na sociedade norte-americana quanto na caracterização das ações de Zelig:

⁶⁴ VISCARDI. Roberta. A posição do narrador em *The Great Gatsby*, de F. Scott Fitzgerald. *op. cit.*, p. 39

⁶⁵ Lugar dos cortiços miseráveis da cidade.

Sua glória refletia a natureza da civilização e as características da época. E, ainda assim, era a história de um homem: Toda a nossa cultura estava lá. O heroísmo, a determinação, coisas assim. (...)

A também intelectual Susan Sontag compara Zelig a Charles Lindberg reforçando a ideologia do herói, aliais, o super-herói, o indivíduo solitário que tem características únicas e que, por isso, consegue realizar façanhas que ninguém consegue.

Nossa comparação entre Gatsby, Zelig e a premissa do sonho americano não é aleatória. Atentemos, conforme mencionado, à recepção de grande parte da fortuna crítica da obra *Zelig*, que o leu como a realização do *sonho americano*, baseando-se numa fantasia ideológica e numa promessa democrática de que qualquer indivíduo, independente da sua origem, raça, cor ou religião, poderia atingir o sucesso trabalhando duramente. Confirmado em Beach⁶⁶, pelo autor Richard Feldstein: “*Por ser o símbolo por excelência da adaptabilidade, Zelig ajuda a perpetuar a noção de que o sonho americano é alcançável.*”

Jay Gatsby também poderia ser lido como prova deste sonho americano, pois veio de uma família pobre que vivia numa fazenda e se tornou rico, tendo então uma bela casa e empregados. No entanto, seu enriquecimento se deve a atividades ilícitas, como a participação no crime organizado, incluindo a venda ilegal de bebidas, a venda de ações falsas e outras negociatas irregulares. Em outras palavras, Fitzgerald pretende mostrar a corrupção do sonho americano, que vai da busca de superação de barreiras sociais ao ganho de dinheiro fácil e ilegal com base em valores sociais corrompíveis e perdidos. Consequências de um sistema contraditório que não pode cumprir as próprias promessas. Conclui-se, portanto, que as imagens do sujeito da “livre-iniciativa” nunca passaram de ideologias das classes dominantes para justificar o sucesso de uns e o fracasso de outros.

Como visto, o *American Dream* mostra-se impossível em uma sociedade rigidamente estruturada em favor da manutenção do próprio sistema capitalista. Como demonstrado no romance:

Gatsby apaixona-se por Daisy porque ela é rica, perde-a porque ele próprio não é rico, aproxima-se dela quando enriquece e perde-a definitivamente quando está claro que não é rico da mesma forma que ela. (...) de maneira desastrosa, Gatsby

⁶⁶ BEACH, Christopher. *Class, Language, and American Film Comedy*: Cambridge University Press, 2002, p. 173. Tradução nossa.

parece não compreender a impossibilidade de aceitação que a alta classe impõe aos membros das classes inferiores⁶⁷.

Esse conflito de classes fica evidente e é simbolizado pelos personagens do West, conhecidos como “novos ricos”, em contraposição aos do East, que representam a aristocracia. Este é, na realidade, um dos mais importantes temas do romance: classe e posição social (que se torna uma barreira para quase todos os personagens do livro) e a oposição do East e West Egg como símbolo desse conflito. Tom e Daisy vivem no East, local refinado e requintado; Nick e Gatsby estão no West, onde moram pessoas que não tem refinamento mesmo tendo dinheiro.⁶⁸

Para entendermos a prerrogativa da impossibilidade de se realizar uma mudança na rígida estrutura do sistema capitalista, talvez seja ilustrativo fazermos uma breve digressão retomando a peça teatral *Sonho de uma noite de verão* (*Midsummer night's dream*), que é citada no início do filme. Acreditamos que essa menção não é por acaso e exploraremos alguns elementos que podem contribuir para o desenvolvimento desse estudo.⁶⁹ A comédia escrita por Shakespeare, em meados de 1590, é encenada no filme pelo pai de Zelig. Passemos a ela.

⁶⁷ VISCARDI. Roberta. A posição do narrador em *The Great Gatsby*, de F. Scott Fitzgerald. *op. cit.*, p. 60. Em sua análise, Viscardi conclui que “*O casamento de Tom e Daisy é o exemplo do único tipo de relação amorosa possível no âmbito da upper class, visto que, para seus membros, a manutenção dos interesses de classe se coloca sempre à frente de qualquer tipo de envolvimento emocional. Configurado de forma semelhante a um contrato, cujo acordo propõe que ambas as partes cumpram as condições ali descritas, o relacionamento do casal se mantém estável apesar da traição constante de Tom e de seus ocasionais rompantes de violência doméstica*”. (...) “*Irredutível na ideia de perder seus privilégios e o conforto garantidos por seu casamento com Tom, ela hesita em abrir mão de sua estabilidade para ficar com o antigo namorado. E o protagonista, aprisionado pelos limites de sua experiência, não compreende a atitude de Daisy ao concluir que sua escolha foi apenas pessoal. Como a narrativa nos revela, a decisão de Daisy se dá como o esperado, pois apenas corrobora seu papel na organização social estabelecida*”. (...) “*Daisy mantém-se fiel aos valores de sua classe – que fascina e seduz Jay na juventude, mas apresenta-se fora do seu alcance no presente. O embate entre realidade e ilusão, presente na oposição entre a Daisy idealizada por Gatsby e sua expressão real, reafirma a oposição entre as infinitas possibilidades do passado nostálgico e do futuro promissor*.” p. 65 e 68

⁶⁸ Interessante notar que na versão cinematográfica de *The Great Gatsby*, 1974, de Jack Clayton, a atriz que protagoniza Daisy é Mia Farrow. Não seria exagerado sublinhar que espectadores dos filmes de Woody Allen possam fazer a associação entre as histórias não pela obra literária de Fitzgerald, mas pelas duas obras fílmicas através da coincidência da atriz principal, possivelmente Allen conta com isso já conhecendo seu público.

⁶⁹ Pode ser interessante sabermos também que uma das fontes de inspiração de Shakespeare ao escrever a peça está relacionada à mitologia greco-romana e respectiva literatura clássica. Por exemplo, a história de Píramo e Tíse é contada pelo poeta latino Ovídio, não por acaso, em sua obra nomeada *Metamorfoses*. Disponível em: <http://www.webartigos.com/artigos/a-historia-do-poeta-latino-ovidius-publius-naso/47087/> Acesso em 01 de novembro de 2013.

A peça apresenta três histórias em paralelo que se unem no desenrolar da trama⁷⁰: uma se passa no bosque, entre fadas e duendes; a outra envolve quatro enamorados (Lisandro, Hérnia, Demétrio e Helena) e a última retrata o ensaio de uma peça que será encenada durante o casamento do herói grego Teseu com Hipólita, a rainha das Amazonas. Numa noite de verão, os quatro jovens se encontram nesse bosque e, através de encantos “sobrenaturais”, há uma troca entre os casais, que se apaixonam por outros pares e, por fim, novamente por encantos mágicos, se desapaixonam.

A peça parece apresentar um dos mais claros exemplos do padrão triplo característico de Shakespeare: parte-se de um mundo de aparente realidade e ordem (onde, no entanto, parece haver desequilíbrio e desarmonia), para um lugar afastado (aqui, um bosque), um mundo que produz uma realidade diferente e com outra ordem social, que se dá através de transformações (personagens usam fantasias, máscaras, disfarces, ou adquirem cabeças de asnos; eles representam papéis estranhos, mais altos ou mais baixos na escala social e através dessas metamorfoses são livres para trocas sociais por meio da ficção). Quando novamente integrados ao mundo que haviam deixado no início da trama, trazem um novo aprendizado e estão mais bem preparados para readentrar o mundo real da ação social. A partir daí cria-se uma nova norma de equilíbrio, superior àquela que havia inicialmente – a desarmonia que existia antes parece ter se “resolvido”. O curioso é que, para que haja uma mudança na estrutura social vigente, as pessoas precisam estar afastadas do centro e as mudanças devem ocorrer por conta de mágicas, fantasias e transformações. Em outras palavras, apenas no mundo da fantasia as mudanças estruturais parecem se resolver, mas no espaço da vida social não se consegue pensar em uma transformação real, em uma nova ordem ou sistema que substitua o atual.

Coincidentemente, a história de *Sonho de uma Noite de Verão*, assim como a de *Zelig*, e *The Great Gatsby* apresentam impossibilidades de configurar, na prática, mudança para uma nova ordem social. Ademais, tanto o romance quanto a obra fílmica são fortemente marcados por promessas alimentadas pelos falsos ideais do *American Dream* que, no entanto, nunca se realizam em uma sociedade estruturada de forma a impedir transformações sociais concretas. Isso porque, como nos alerta Jameson, o homem não está: “ (...) no controle de seu próprio destino, no qual a história se tornará uma forma de

⁷⁰ SHAKESPEARE. William. *A midsummer night's dream*. In: The complete Works of Shakespeare. London: Spring Books, 1958.

*práxis coletiva, não mais sujeita aos determinismos não humanos, sejam da natureza e da escassez, sejam do mercado e do dinheiro.”*⁷¹

Em outras palavras, nós não somos senhores do nosso próprio destino. No filme, esse sonho democrático é justamente expressado na voz de um homem do povo, como nos recordam Stam e Shohat:

Esse vislumbre de uma vida possível para além da mônada, que transcenda os papéis sociais fixos e as posições étnicas, essa possibilidade de uma indeterminada pândega [...] é sugerida (desajeitadamente) por um homem entrevistado num barbeiro: “Eu queria ser o Leonard Zelig, o homem que muda, porque aí eu poderia ser um monte de gente diferente, e quem sabe um dia isso aconteça”. É um homem do povo, e não um intelectual célebre que, significativamente, articula essa fantasia coletiva.⁷²

Segundo Eagleton, ainda, esse sonho só será possível quando: “ (...) o processo incessante de discussão dessas questões pertença à esfera pública, na qual todos os indivíduos devem ter direitos iguais de participação, independente de suas diferenças particulares de profissão, gênero, raça, interesses, etc”.⁷³

O protagonista Zelig que, numa leitura conservadora, foi visto como uma solução simbólica para o problema de embate de classes da sociedade americana, acaba tendo essa proposição naufragada justamente pela presença de Fitzgerald, o autor do grande romance que desmistifica a ideologia de projeto nacional de democracia e de uma *classless* América⁷⁴. O personagem Zelig, portanto, não é a realização do sonho americano e do homem que venceu podendo ser quem queria; ele é a alegoria de um projeto americano inconcluso, projeto este no qual “todo mundo se daria com todo mundo”, o que seria uma incrível ideia de democracia – pois alguém que vira negro, chinês ou rabino figura a eliminação da questão de raça (critério extremamente importante nos EUA). As transformações de Zelig almejam eliminar a diferença: se o problema entre os povos fosse

⁷¹ JAMESON, Fredric *A Virada Cultural: Reflexões sobre o pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006, p. 148-9

⁷² STAM, Robert e SHOCHAT, Ella. Zelig. In: *O Cinema dos Anos 80*. op. cit., p. 136

⁷³ EAGLETON, Terry. Da polis ao pós modernismo. In: *Ideologia da Estética*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993, p. 299

⁷⁴ Também encontramos em *The Great Gatsby* a mesma premissa: “Quando Nick estabelece contato com Gatsby e toma conhecimento de sua busca – isto é, seu empenho em ascender socialmente e ser aceito como membro da mesma classe que Daisy para que, dessa forma, seja resolvido o conflito social e ele possa realizar seu plano e casar-se com ela –, ele passa a enxergar, de fato, as impossibilidades instituídas pela estrutura do sistema. Sua narração privilegia, neste momento, a tentativa frustrada do milionário de ser reconhecido como igual pelos integrantes da classe alta”. VISCARDI, Roberta. A posição do narrador em *The Great Gatsby*, de F. Scott Fitzgerald. op. cit., p. 71-2.

racial ou de classe, estaria, supostamente, encerrado através das metamorfoses. Assim, poderíamos pensar que, uma vez destruída a possibilidade de conflito (anulada as diferenças), poderia haver um diálogo pacífico entre os povos. No entanto, essa leitura de *Zelig* como um símbolo do projeto democrático não se sustenta; as questões de raça, classe ou língua não desaparecem (muito embora muitos críticos tenham adotado essa tese) e é impedida pela própria dialética do processo histórico, cujo movimento surge deste embate incessante e cotidiano entre interesses de classe antagônicos.

De fato, na leitura de Beach⁷⁵, *Zelig* foi entendido como a representação de uma sociedade sem classes, pois, para o autor, o filme mostraria a dissolução das fronteiras neste âmbito, e poderia ser lido como uma alegoria da ruptura pós-moderna de identidade de classe. Tal afirmação está em consonância com os pressupostos pós-estruturalistas, conforme exposto no capítulo anterior dessa análise, e suas crenças na prática democrática baseada no convívio harmônico de diferentes opiniões, crenças, interpretações, classes e raças, sem conflitos. No entanto, como também já argumentamos, essa ideologia democrática limita-se apenas ao discurso, pois os termos que geram os conflitos continuam intactos. Não obstante, é necessário perceber que, no filme, há uma tentativa individual de *Zelig* que, ao se metamorfosear, tenta superar barreiras de classe, gênero, raça e linguísticas, mas, como um signo, ele vai deslizando e adquirindo outros significados. Ele não se fixa em nenhuma transformação, o que sugere que não há um entendimento ou aceitação *do outro* nessa tentativa de *Zelig* de superação dos conflitos e convívio harmônico; por isso, *Zelig* retorna a si mesmo e não retém nada das transformações, mantendo, assim o *status* dos conflitos. Nossa hipótese sobre a permanência da estrutura de classes no sistema econômico atual pode ser mais bem entendida no estudo de Perry Anderson⁷⁶, pois segundo ele

O capitalismo avançado continuava sendo uma sociedade de classes, mas nenhuma classe dentro do sistema era exatamente a mesma de antes. O vetor imediato da cultura pós-moderna deveria certamente ser encontrado nas camadas de empregados e profissionais de afluência recente criadas pelo rápido crescimento dos setores de serviços e especulativo das sociedades capitalistas desenvolvidas. (...) Abaixo, à medida que foi revolvida uma ordem industrial mais antiga, as tradicionais formações de classe se enfraqueceram, enquanto identidades segmentadas e grupos localizados, tipicamente baseados em diferenças étnicas ou

⁷⁵ BEACH, Christopher. *Class, Language, and American Film Comedy*. op. cit., p. 173

⁷⁶ ANDERSON, Perry. *As origens da Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998, p. 74-5

sexuais, se multiplicam. Em escala mundial – na era pós-moderna, a arena decisiva – nenhuma estrutura estável de classe comparável à do capitalismo anterior cristalizou-se ainda. Os que estão acima têm a coerência do privilégio; os que estão embaixo carecem de unidade e solidariedade. Um novo “trabalhador coletivo” tem ainda que surgir. Tais condições são, ainda, de uma certa indefinição vertical.

Em outras palavras, não houve uma quebra ou ruptura das barreiras de classe. Nos termos marxistas, a classe trabalhadora e a de empregadores continuam existindo. O que parece ter se perdido foi a identificação do trabalhador com o coletivo, com a classe trabalhadora. Lembremos que Zelig tenta sozinho uma mobilização – a transformação, *a ida até o outro* –, mas nada consegue, o que sugere que a ação individual produz uma derrota. A razão para a perda desse sentimento coletivo e para o enorme enfraquecimento da classe trabalhadora, dentre outros motivos, deu-se principalmente com uma manobra do próprio sistema capitalista que, para se autobeneficiar, alterou o cenário do mercado de trabalho. Tais medidas incluíram: o predomínio empresarial das corporações multinacionais, deslocando as operações industriais para países distantes, com salários baixos; contratos temporários; mão-de-obra imigrante; grande crescimento da especulação internacional, etc. Esse era o pano de fundo histórico do início dos anos 80, sobre o qual o filme foi produzido, fazendo com que pareça válido recordarmos Jameson⁷⁷, que diz:

Esses fenômenos tiveram profundas consequências em cada dimensão da vida nos países industriais avançados – nos ciclos de negócio, nos padrões de emprego, nas relações de classe, nos destinos regionais, nos interesses políticos. (...) Numa perspectiva mais ampla, porém, a mudança mais fundamental de todas está no novo horizonte existencial dessas sociedades.

Em outras palavras, entendemos que a nova fase pós-moderna do sistema dominante propaga que estamos numa sociedade sem classes apenas como estratégia para reforçar a não identificação de classe e a irrelevância da ação coletiva; para evitar a mobilização e a organização dos trabalhadores e favorecer a manutenção do sistema.

Talvez seja possível interpretar as transformações de Zelig como uma alegoria de uma possibilidade que não se completa. Ele vai até o outro, tenta uma identificação, mas retorna sem nada ter conseguido, ainda mais vazio de conquistas do que partiu, pois ele não se lembra de nada. Sua transformação e tentativa de aproximação dura apenas o instante em que ele está ao lado do outro. Quando este outro parte, ele não consegue fixar as características que poderiam levar ambos a um convívio. E, por outro lado, o outro

⁷⁷ JAMESON, Fredric *A Virada Cultural: Reflexões sobre o pós-modernismo. op. cit., p. 66*

também só compartilha com ele esse tempo porque vê nele um ser de mesma classe. No momento em que estão juntos, dividem a mesma aparência física, idioma, profissão, pensamentos ideológicos, ou seja, compartilham a mesma raça, origem e classe social. Sendo assim, por mais que haja uma tentativa, figurada no personagem Zelig, de superar as barreiras que separam e causam conflitos entre diferentes povos, isso não se completa. A promessa democrática de ser quem quiser e viver sem conflitos não se cumpre, pois ao longo da História o que podemos notar é que a estrutura econômica reforça a permanência dessa dinâmica social: ainda há ricos e pobres (de fato, os ricos continuam ficando cada vez mais ricos e os pobres cada vez mais pobres). Falar ora com/como aristocrata, ora com/como funcionário da cozinha prova-se uma falsa superação dos conflitos, pois produz uma solução “momentânea” que não resolve e nem rompe com os termos que causam tal diferenciação. Tudo continua da mesma forma, como observa Jameson⁷⁸:

(...) nunca houve um momento na história do capitalismo em que ele gozasse de maior campo de ação e espaço para manobra; todas as forças ameaçadoras que ele havia gerado contra si mesmo no passado – os movimentos trabalhistas, as rebeliões, os partidos socialistas de massa e até mesmo os próprios Estados socialistas – parecem hoje em total desordem, quando não, de uma maneira ou de outra, efetivamente neutralizadas, visto que o capital global desse momento parece capaz de seguir a sua própria natureza e as suas inclinações sem as tradicionais precauções.”

Zelig é portador de um desejo que nunca se completa e sua ânsia pela quebra de barreiras sociais não se conclui. Assistimos novamente a retomada de um mundo prometido que não aconteceu e, na ausência de um referente histórico real que produza essa superação de barreiras⁷⁹, a sociedade produz Zelig, personagem dotado de uma troca incessante de signos, e o pós estruturalismo, é a teoria que justifica esse estado de coisas. A democracia na ideologia pós-estruturalista (baseada no convívio harmônico e na ruptura das barreiras) é mais uma falsa promessa, visto que no filme isso é simbolizado pelas transformações de Zelig, que demonstram uma falsa superação, já que na vida social os termos dos conflitos foram mantidos. Conforme visto nessa análise, também o *New Deal* foi uma promessa falsa – falou em nome da defesa de todos, mas fez a proteção do capitalismo contra a organização dos trabalhadores que se mobilizavam na década de 1930.

⁷⁸ JAMESON, Fredric *A Virada Cultural: Reflexões sobre o pós-modernismo. op. cit., p. 86-7*

⁷⁹ De acordo com Perry Anderson: “O agente coletivo necessário para confrontar essa desordem ainda não existia”. In: *As origens da Pós-Modernidade. op. cit. p. 78*

No entanto, e ainda nos termos pós-estruturalistas, haveria uma nova promessa democrática, que também acreditamos estar explorada ao longo do filme. Parece-nos que, visto que não houve a superação de barreiras de classe na vida social, a promessa democrática foi substituída por outra; de acordo com esses teóricos, haveria ainda um espaço da realização do sonho democrático, a saber, na vida mercantil.

3.2 Do sonho americano à forma-mercadoria

À primeira vista, a mercadoria parece ser coisa trivial, imediatamente compreensível. Analisando-a, vê-se que ela é algo muito estranho, cheia de sutilezas metafísicas e argúcias teológicas.⁸⁰

A forma-mercadoria é a mais geral e mais elementar da produção burguesa, razão por que surgiu nos primórdios, embora não assumisse a maneira dominante e característica de hoje em dia. Pela mesma razão parece ainda relativamente fácil penetrarem seus atributos fetichistas.⁸¹

Apesar dos inúmeros testes e tentativas de tratamento, as metamorfoses do protagonista Zelig não se encerram com sua entrada no Hospital em Manhattan. Muito embora não houvesse nenhum progresso ou melhora, cada médico, especialmente a doutora Fletcher, tinha uma forma particular de diagnosticar e explorar o caso, drama que se seguiu até a retirada do paciente do hospital por sua irmã Ruth e seu cunhado Geist. Todavia, a intenção do casal não era a de submetê-lo a um tratamento médico mais especializado; eles tinham outros planos para Leonard Zelig.

A partir desse momento, a sequência do filme que se segue, relativamente longa, apresenta e fundamenta o tema que acreditamos estar no cerne desta obra, a saber: a presença dominante da forma-mercadoria sobre todas as instâncias da vida social e privada, como objetivamos expor neste capítulo.

De um lado, do ponto de vista do enredo, a narrativa desta sequência apresenta a exploração das metamorfoses de Zelig principalmente (mas não exclusivamente) por parte do casal Ruth e Geist. Através de um amplo processo de transformação do protagonista em mercadoria, eles acabam facilitando sua venda no mercado global nas mais variadas formas de objetos. De outro lado, acredita-se que esta sequência fílmica também traz um forte ponto de vista político e social sobre a época pós-moderna, que se desenvolve a partir dos anos 1960 (englobando o período de produção do filme, início dos anos 1980) e que se estende até os dias atuais. Tal ponto de vista, partindo do entendimento da expansão da forma-mercadoria no cenário socioeconômico norte americano, serve de exposição e reflexão sobre a matéria histórica narrada, como detalharemos a seguir.

Para começar, passemos ao momento da saída de Zelig do hospital, narrado em *voz over*:

⁸⁰ MARX, Karl. O Capital. Crítica da economia política – Vol 1. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1971. p. 79

⁸¹ Idem, p. 92

Então, quando a Dra. Fletcher está progredindo, o problema de Zelig se complica no momento em que sua meia-irmã Ruth choca a todos tirando-o do hospital. Ela explica que cuidará dele, ao lado de seu amante suspeito de fraude, Martin Geist, um negociante e ex-gerente de parques de diversões. Há pouca oposição por parte dos médicos, agora aliviados em se livrarem do caso frustrante. Só a Dra. Fletcher se importa com Zelig como ser humano. Ela insiste que ele precisa de cuidados especiais.

Já notamos, com efeito, a coexistência de duas ordens narrativas no filme. Esta dualidade de transmissão da história fica esclarecida se percebermos que a primeira leitura, a contada pelo narrador em *voz over*, caracteriza-se, em geral, por um tom romantizado, em que intencionalmente a história narrada adquire um cunho melodramático, como notado no trecho “*Só a Dra. Fletcher se importa com Zelig como ser humano*”. No entanto, a segunda leitura da obra forma um desenho mais complicado do que parece a quem assiste ao filme com um olhar mais atento. Vejamos, por exemplo, a narração da sequência posterior à retirada de Zelig do hospital.

Numa lenta panorâmica, a câmera em *travelling* acompanha a chegada de inúmeros carros que se direcionam a um local onde há uma grande multidão. Há homens, mulheres e crianças, todos querem ver as metamorfoses de Zelig. No alto e atrás da multidão há um *outdoor* com um grande desenho de um lagarto que pode ser visto a longa distância. A câmera focaliza em *close-up* o *outdoor* que diz: *Martin Geist and Ruth Zelig present: the phenomenon of the ages*. Simultaneamente a esta imagem, o narrador em *voz over* comenta:

O povo que inundou a rua para ver o camaleão humano complicou o tráfego. Ele é uma atração a ser vista por turistas e crianças. Pessoas de todo o país lutam por um lugar para ver a nova maravilha.

Além da grande multidão e das fileiras de carros que estão lá para assistir às metamorfoses de Zelig, há também outras pessoas, como os vendedores ambulantes, interessadas não apenas em ver o camaleão humano, mas aproveitando-se do evento para vender balões e outros objetos às crianças. Além de carros de passeios, chegam também micro-ônibus de excursões, claramente identificados como tais, organizados por hotéis.

Acompanhemos um pouco mais a sequência narrativa em *voz over*:

Vender lembranças e deixar o irmão ser exibido é só o começo para Ruth Zelig e Martin Geist. Entradas são cobradas das demonstrações diárias das proezas de Leonard. Ele não desaponta mudando de aparência quando lhe é pedido. Da noite para o dia, tornou-se uma atração, uma novidade, uma aberração.

A cena à que assistimos poderia ser definida como bizarra: vemos Zelig, no quintal de uma casa cercada com arame farpado, transformar-se em um índio semelhante ao que é colocado ao seu lado. Notamos, desta maneira, que a primeira atitude da devotada e amorosa irmã é expor o irmão ao público. Nesta sequência fílmica, Ruth aparece mais de uma vez segurando cartazes com anúncios tais como “*Requests: Zelig turn into you \$100*” e “*See Leonard: Geist farm*”.

Embora o narrador em *voz over* queira nos conduzir a ver apenas a exploração de Zelig pela irmã e pelo cunhado, é preciso lembrar que Zelig já havia sido transformado numa atração no hospital de Manhattan. Zelig também fora uma atração explorada por diferentes médicos que sequer tinham ideia do que faziam. Ademais, foi a mercadoria mais “quente” para os jornais da época, ávidos por estampar e publicar na primeira página (como mencionado no filme) qualquer matéria sobre o personagem, pois a venda do jornal era garantida. No entanto, retornando à exploração de Ruth e Geist, é possível sublinhar uma diferença no aproveitamento que tais personagens fazem de Zelig.

Desde os primeiros minutos em convívio familiar, conforme tomamos conhecimento ao longo do enredo, irmã e cunhado comportam-se de maneira diferente do que se espera, ilusoriamente, da família burguesa. Portanto, a família, que na ideologia da sociedade burguesa, é símbolo de proteção, de laços de carinho e amor, tem essas prerrogativas questionadas neste filme, visto que a família não se preocupa com a cura de Zelig. Muito pelo contrário: sua primeira atitude é explorar sua anomalia.

Tomemos como base as estratégias do cunhado Geist. Como negociante e ex-gerente de parque de diversões, sua atitude é planejar uma ampla estratégia de explorar sua mercadoria (Zelig) de forma que lhe dê lucro de diferentes formas (venda de fotos, *souvenirs* e diversas outras atividades comerciais, como veremos ao longo dessa sequência). Inicialmente, sua experiência em parque de diversões ajuda-o a organizar as exposições de Zelig no quintal de uma casa cercada com arame, o que lembra o formato de

exibições de animais em circo, incluindo a cobrança de entradas. Além da criação de uma marca⁸² (que torna-se um ativo de valor para a maioria das empresas, para algumas delas pode até ser o ativo mais valioso, quando a marca é bem selecionada e desenvolvida), em um cartaz lemos: *See the living chameleon. A Martin Geist phenomenon*. Futuramente, as negociações serão ampliadas em nível de shows internacionais.

Ironicamente, embora Geist seja suspeito de fraude por venda ilegal de propriedades, informação reforçada no depoimento dos jornalistas Mike Geibell e Ted Bierbauer, é em *sua* fazenda que as primeiras metamorfoses de Zelig exibidas ao público acontecem.

Não. Ninguém questionou os direitos a Zelig – era sua meia-irmã e guardiã. Mas ela tinha um namorado estranho, Geist. Ele esteve preso por fraude. Vendia a mesma propriedade para as mesmas pessoas. Na verdade, um deputado comprou duas vezes.

Tomemos, com efeito, a escolha da fazenda de Geist como o primeiro lugar em que as pessoas podem ver as transformações de Zelig (antes apenas sabiam desse fenômeno pelos meios de comunicação – jornais, rádios e revistas). As metamorfoses que ocorreram no hospital tiveram intuito de testar as possíveis causas de sua anomalia (embora também tenham contribuído na promoção de médicos). Lembremos ainda que as primeiras transformações aconteceram de forma involuntária, quando Zelig se sentia inseguro e assumia a personalidade de quem estava a sua volta.

Neste local escolhido pela família para exibir Zelig, há duas possibilidades de vê-lo transformar-se em outras pessoas: pelo valor de \$30 vê-se Zelig transformar-se em pessoas escolhidas pelo apresentador do show. No entanto, pelo preço de \$100, tem-se a opção de ver Zelig transformado “em você mesmo”. Sendo assim, Geist lucra de forma direta e indireta com a atração Zelig, e terceiros também podem explorar a mais nova diversão do

⁸² As marcas têm uma função essencial nas estratégias comerciais e publicitárias das empresas por possibilitarem a distinção das empresas e dos seus produtos da concorrência, contribuindo desta maneira à definição da imagem e da confiabilidade dos produtos de uma empresa no mercado. A confiança, que é a base para o estabelecimento de uma clientela leal e para o fortalecimento da reputação de uma empresa, advém da sua imagem e da sua reputação no mercado. A função principal da marca é facilitar ao consumidor a identificação de um produto (bem ou serviço) de uma empresa específica, para que ele possa diferenciá-lo de outros produtos idênticos ou semelhantes da concorrência. Por isso, o simples fato de possuir uma marca com boa imagem e reputação no mercado já coloca a empresa em posição vantajosa com relação à concorrência. Disponível em http://www.wipo.int/export/sites/www/freepublications/pt/sme/900/wipo_pub_900.pdf. Acesso em 10 de Abril de 2014.

momento. No limite, é o próprio espetáculo criando uma rede de autovalorização através da criação de uma rede comercial e virando um negócio que gera rendas múltiplas.

Assim posto, dado o aproveitamento desse espaço privado, que é utilizado não apenas pelo dono do local (Geist), mas também por outros comerciantes para obter lucro, é de se esperar que o filme, tomado no conjunto, apresente uma configuração dos espaços de maneira particularmente interessante. Se nossa hipótese de trabalho estiver correta, talvez seja válido observar atentamente a escolha, a constituição e uso dos espaços nessa sequência fílmica e no filme como um todo.

Quando as exhibições de Zelig saem da fazenda de Geist e se transformam em turnês americana e europeias, o valor das entradas vai se tornando cada vez mais alto. Sabemos que Zelig fará apresentações de suas transformações nos clubes mais famosos de Hollywood, França e Espanha. Percebemos também que as exhibições vão mudando de ambiente e público, já que são casas de shows variadas, com ganhos cada vez maiores, pois os frequentadores desses clubes pagam muito mais do que aqueles que assistiram a Zelig na fazenda de Geist. Com isso, os lucros de Ruth e do namorado também aumentam.

Ademais, não podemos deixar de sublinhar que Zelig parece agradar tanto às classes menos favorecidas, que no local das primeiras exhibições podiam escolher entre dois preços a pagar pelas metamorfoses conforme seus recursos (ou que só tinham acesso a esses shows se participassem de excursões organizadas por hotéis), quanto às classes sociais mais abastadas, como as que podem pagar por camarotes em clubes refinados nas turnês internacionais. O narrador em *voz over* também faz questão de reforçar a grande aceitação de Zelig nos palcos estrangeiros:

Além dos produtos e patrocínios existem as exhibições.

Em Hollywood, é o predileto e lhe propuseram um filme.

Clara Bow o convida para o fim de semana, e pede que leve todas as suas personalidades.

Em Chicago, conhece o campeão peso pesado Jack Dempsey e se encontram em seu local de treinamento.

Em Washington D.C., conhece Calvin Coolidge e Herbert Hoover.

Na França, ele é “Le lezard”. Ele é o centro dos musicais parisienses. Seu desempenho chama a atenção de intelectuais franceses que veem nele um símbolo de tudo. Sua transformação em rabino é tão realista que certos franceses sugerem que seja enviado à Ilha do Diabo.

No Folies Bergere, Josephine Baker dança o Camaleão e, mais tarde, diz a amigos que achou Zelig incrível, mas um pouco perdido.

A seguir, é através de um *newsreel* que sabemos que a estrela do Zeigfeld, Fanny Brice, e seu marido, Billy Rose, cantam para a celebridade do momento, Zelig. Na filmagem do episódio a que assistimos, Zelig e a irmã acompanham a homenagem a ele.

Dito desta forma, não nos parece descabido destacar que Zelig circula entre diferentes povos, nações, classes sociais e culturas. A mercadoria, portanto, revela nestas sequências seu ímpeto de universalização, não diverso daquele do próprio cinema, que com seus altos custos deve ser distribuído globalmente para possibilitar o retorno de seus investidores. Assim, é possível uma leitura do filme que entenda a imagem de Zelig almejando esse tipo de (falsa) universalidade e, deste ponto de vista, percebemos que algumas sequências fílmicas são elaboradas de forma a reforçar essa interpretação sobre o personagem. Lembremo-nos, por exemplo, da sequência em que, primeiramente, assistimos diversos casais divertindo-se num clube ao som da música *Doin' the Chameleon*. Diversos músicos se esforçam para reproduzir a canção, enquanto homens e mulheres (todos brancos) tentam recriar a melhor coreografia que combine passos de foxtrote e gestos de um camaleão. Há um corte da cena do salão de dança do clube para uma cena de rua, mas a música continua tocando (embora de forma extradiegética) sem pausa ou cortes. Nesta cena, simultaneamente à música, assistimos a quatro crianças negras (meninos e meninas) dançando e imitando gestos que se assemelham aos que acabaram de ser mostrados como parte da coreografia, enquanto outros adultos na cena, também negros, observam as crianças e sorriem. No limite, essa cena sugere que uma mercadoria (aqui, a música Zelig) tem a capacidade de quebrar barreiras raciais; crianças negras, num espaço de rua, podem consumir a mesma mercadoria que frequentadores brancos de um clube de dança da cidade.

Retomando a cena mencionada anteriormente, em que Zelig circula como e entre famosos, é possível também termos outra leitura do quadro, pois a sequência adicionaria ainda uma nova camada de sentido à promoção mercadológica. O interesse desta sequência está também em mostrar Zelig circulando como e com outras celebridades e famosos num

jogo de mútuos interesses.⁸³ Zelig quer se manter famoso ao lado de celebridades já consagradas, e os famosos querem se promover ao lado da mais quente mercadoria do momento. Neste sentido preciso, a narração sublinha outra função da mercadoria, analisada no estudo de Zygmunt⁸⁴: “(...) além de ser famosa, a mercadoria não pode permitir ser dissolvida na massa cinzenta do esquecimento”. Como mercadoria, é preciso que ela permaneça como um item notável, cobiçado e comentado, que se destaque da massa de mercadorias, não permitindo ser ignorada, ridicularizada ou rejeitada. Nesse sentido, não se pode deixar de notar que apresentando a circulação e promoção de mercadorias, a narração produz, de partida, o mapeamento da espetacularização da vida social. Em outra análise deste mesmo processo, Zygmunt afirma que as pessoas

(...) são, ao mesmo tempo, os promotores das mercadorias e as mercadorias que promovem. São, simultaneamente, o produto e seus agentes de marketing, os bens e seus vendedores. (...) Para tanto, fazem o máximo possível e usam os melhores recursos que têm à disposição para aumentar o valor de mercado dos produtos que estão vendendo. E os produtos que são encorajados a colocar no mercado, promover e vender são elas mesmas.⁸⁵

Na sociedade capitalista, portanto, os sujeitos entram no processo de circulação de mercadorias, e participam da troca constante de lugar entre as mercadorias, convivendo com o fato de transformarem-se, eles próprios, em mercadorias. Assim posto, numa sociedade regida pelas leis do mercado, um sujeito, um Zelig, precisa remodelar e promover a si mesmo como mercadoria, ou seja, como um produto capaz de obter atenção e atrair demanda e fregueses. Ademais, para o cenário nova-iorquino do final dos anos 1920, Zelig representa um empregado/mercadoria ideal, pois está pronto a assumir qualquer tarefa que lhe apareça, está preparado para reajustar-se de imediato a novas inclinações, abandonando as adquiridas anteriormente.

Em seguida, como consequência do sucesso internacional de Zelig, o casal continua a diversificar seus negócios. É por meio de uma longa tomada em *close-up* em uma vitrine que somos apresentados à transformação de Zelig na mais variada quantidade de objetos, de mercadorias Zeligs, conforme comentado *em voz over*:

⁸³ Marx contribuiria para nosso entendimento quando conclui: “o circuito percorrido pelas metamorfoses de cada mercadoria entrelaça-se, portanto, inextricavelmente com os circuitos das outras mercadorias. O conjunto de todos os circuitos constitui a circulação das mercadorias” MARX, Karl. O Capital. Crítica da economia política – Vol 1. *op. cit.* p.125

⁸⁴ BAUMAN, Zygmunt. Vida para consumo. A transformação das pessoas em mercadoria. *op.cit.*, p.22

⁸⁵ Idem. p.13

Não havia só canetas e amuletos, mas alarmes, brinquedos, relógios e livros e o famoso boneco. Havia aventais, protetores de orelha e o popular Jogo Leonard Zelig - o menino camaleão.

Em suma, numa mesma sequência de filmagem vemos Zelig como relógio, como brinquedo, como disco, como filme, etc. Logo após essa exposição dos objetos, vemos uma dona de casa usar um avental Zelig, uma jovem na rua usar um chapéu de lagarto e uma criança divertindo-se com o brinquedo do personagem. Novamente, reforça-se a imagem de um público variado consumindo Zelig. Outra cena que se repete diversas vezes no filme é a de homens e mulheres, brancos e negros, e de idades e condições sociais variadas olhando fixamente para as mercadorias Zeligs nas vitrines. No limite, estas cenas mostram que Zelig parece ter atingido o que almejava: ele agora “agrada a todos”, podendo ser não apenas quem quiser, mas também o que quiser (qualquer objeto).

Ainda no decorrer dessa sequência, tomamos conhecimento também da transformação de Zelig em mais uma mercadoria: um filme de Hollywood, *The changing man*. Zelig é uma mercadoria que pode ser produzida, reproduzida e consumida em grande escala, já que a forma-mercadoria lhe permite ser consumido indiscriminadamente. Novamente introduz aqui a ideia de que no mundo do espetáculo é o cinema aquela forma de expressão que elevou a forma mercadoria a um novo “nível”, já que a produção de filmes, como assinalado anteriormente, exige a distribuição global para garantir sua existência. Fica também o lembrete irônico de que desde meados dos anos 70 o filme-espetáculo é apenas uma das formas de expansão, que também conta com outros tipos de “suporte” físico, como cds de música, jogos, brinquedos, livros, camisetas, etc, cuja eficácia foi comprovada pela experiência de George Lucas e Steven Spielberg.⁸⁶

Na continuação da exposição dos mais variados objetos Zeligs em uma vitrine, e ao som de *Cameleon days*, assistimos às mais diversas formas de promoção da mercadoria Zelig. Num *pet shop* há um cartaz que usa o nome de Zelig para se promover: *Liquidação! Camaleões aprovados por Zelig*. Na sequência, vemos um *outdoor* localizado no centro comercial de Nova Iorque, na Times Square, com a foto do próprio Zelig fumando e lemos: *Leonard Zelig diz: Nós fumamos Camels*. A seguir, Zelig também faz propaganda para cuecas em um jornal. Há a caricatura de um lagarto identificado como Sr. Zelig e o

⁸⁶ Ver WYATT, Justin. *High Concept – Moveis and Marketing in Hollywood*. Austin: University of Texas, 1994.

slogan que diz: *Eu quero mudar para cuecas Pendelton!* Mais adiante, tomamos conhecimento de inúmeras músicas inspiradas em Leonard Zelig; além do álbum *Cameleon days*, outros são lançados: *You may be six people but I love you*; *Leonard, the lizard e Reptile eyes*.

Como vamos percebendo, a cada hora Zelig se transforma em uma mercadoria diversa, não importa a forma, o tamanho, a cor ou a utilidade. Ele circula em todos os campos, não há barreiras para suas transformações. No início da história, as metamorfoses mostravam Zelig se transformando apenas em outras pessoas, mas já a partir do primeiro quarto do filme, não há mais limites. Ele pode ser tanto um objeto para uso pessoal, como uma roupa de baixo, como um brinquedo, ou um cigarro ou ainda discos e livros. Visto desta forma, seria no mínimo curioso pensar que um personagem que começou a se metamorfosear por medo de rejeição tenha agora o poder de se transformar em qualquer coisa. Na narrativa em *voz over*, a transformação de Zelig em diversas mercadorias, conforme dito repetidamente pelo narrador, não passaria de estratégias de Ruth e Geist para ganhar mais dinheiro. No entanto, pensamos que o entendimento da capacidade do personagem em se transformar em tudo depende, pois, essencialmente, de certos pressupostos que vão além dessa camada de leitura superficial do enredo.

Dito isto, restaria entender como é possível que Zelig se transforme em tão ampla quantidade de mercadorias. Já constatamos que Zelig é uma mercadoria capaz de se transformar em incontáveis outras mercadorias e essa habilidade permite que ele circule entre brancos, negros, indivíduos de classes sociais diferentes, adultos, crianças, etc. Nossa hipótese é que a narrativa se valeu das transformações do protagonista em diversas mercadorias como forma alegórica de representação e exteriorização de um processo social, pois sabemos que nas relações sociais há uma mercadoria que é universalmente conhecida por quebrar barreiras sociais, raciais, culturais e circular entre todas as outras mercadorias:

Essa mercadoria especial, tornando-se o equivalente de outras mercadorias diferentes, recebe imediatamente, embora dentro de estreitos limites, a forma de equivalente geral ou social. Essa forma equivalente geral surge e desaparece com o efêmero contato social que lhe deu vida. É atribuída alternativa e transitoriamente a esta ou aquela mercadoria. Mas, com o desenvolvimento da troca de mercadorias,

fixa-se, exclusivamente, em tipos especiais de mercadorias, ou cristaliza-se na forma dinheiro.⁸⁷

Conforme apontado por Marx, o dinheiro é a mercadoria absoluta, pois é conversível em qualquer mercadoria. Neste sentido preciso, pode-se dizer que o processo de metamorfoses de Zelig não é outro senão o que caracteriza a forma dinheiro.

Nossa tese de que Zelig pode ser lido como alegoria do dinheiro não parece descabida, pois essa hipótese acrescentaria uma nova camada de entendimento à habilidade de transformação do protagonista. Ademais, retoma e aprofunda um tema já discutido nesse estudo, pois a trajetória do personagem, baseada na frequente troca a que ele se sujeita no circuito das mercadorias, assemelha-se ao percurso desse mediador universal. Lembremos que Zelig constantemente fará trocas que o levarão a direções contrárias das características apresentadas anteriormente (de judeu a nazista, de aristocrata a funcionário da cozinha, etc), conforme já assinalado. Segundo Marx, por se tratar o dinheiro do equivalente universal, ele seria a mercadoria que em permuta encerraria elementos contraditórios e mutuamente exclusivos. Em outras palavras, o dinheiro é capaz de fazer algo virar o seu contrário.

De modo a descrever acertadamente a essência do dinheiro, Marx recorre a Shakespeare. Recordemos que o autor inglês também está presente no filme, através de uma peça, já citada aqui, e como se provou útil para nossa análise o entendimento de tal peça, não achamos descabido fazer aqui uma breve digressão para entender as inversões contraditórias mediadas pelo dinheiro. Marx⁸⁸, citando Shakespeare, afirma que

Aquilo que mediante o dinheiro é para mim, o que posso pagar, isto é, o que o dinheiro pode comprar, isso sou eu, o possuidor do próprio dinheiro. Minha força é tão grande como a força do dinheiro. As qualidades do dinheiro – qualidades e forças essenciais – são minhas, de seu possuidor. O que sou e o que eu posso não são determinados de modo algum por minha individualidade. Sou feio, mas posso comprar a mais bela mulher. Portanto, não sou feio, pois o efeito da feiura, sua força afugentadora, é aniquilado pelo dinheiro. Segundo minha individualidade sou

⁸⁷ Para entendermos esse processo, vale lembrar também que “*O processo de troca da mercadoria se realiza através de duas metamorfoses opostas e reciprocamente complementares – a mercadoria converte-se em dinheiro e o dinheiro reconverte-se em mercadoria. As fases dessa transformação constituem atos do dono da mercadoria: venda, troca da mercadoria por dinheiro; compra, troca do dinheiro por mercadoria, e unidade de ambas as transações, vender para comprar*”. MARX, Karl. O Capital. Crítica da economia política – Vol 1. *op.cit.*, p.117

⁸⁸ MARX, Karl. Manuscritos econômicos-filosóficos e outros textos escolhidos: seleção de textos de José Arthur Giannotti. São Paulo: Abril Cultural, 1978. P.30-32

inválido, mas o dinheiro me proporciona vinte e quatro pés, portanto não sou inválido; sou um homem mau, sem honra, sem caráter e sem espírito, mas o dinheiro é honrado e, portanto, também o seu possuidor. O dinheiro é o bem supremo, logo, é bom o seu possuidor; o dinheiro poupa-me além disso o trabalho de ser desonesto, logo, presume-se que sou honesto; sou estúpido, mas o dinheiro é o espírito real de todas as coisas, como poderia seu possuidor ser um estúpido? Além disso, seu possuidor pode comprar as pessoas inteligentes e quem tem o poder sobre os inteligentes não é mais inteligente do que o inteligente? Eu, que mediante o dinheiro possuo tudo a que o coração humano aspira, não possuo todas as capacidades humanas? Não transforma meu dinheiro, então, todas as minhas incapacidades em seu contrário? Shakespeare destaca especialmente duas propriedades do dinheiro: 1º) é a divindade visível, a transmutação de todas as propriedades humanas e naturais em seu contrário, a confusão e inversão geral de todas as coisas; irmana as impossibilidades; 2º.) é a rameira geral, a proxeneta geral dos homens e dos povos. A inversão e confusão de todas as qualidades humanas e naturais, a irmanação das impossibilidades – a força divina – do dinheiro repousa na sua essência enquanto essência genérica, alienante e autoalienante do homem. O dinheiro é a capacidade alienada da humanidade. O que não posso como homem, o que não podem minhas forças individuais, posso através do dinheiro. O dinheiro converte assim todas essas forças essenciais naquilo que em si não são, isto é, em seu contrário. (...) transforma as imperfeições e quimeras efetivas, as forças essenciais efetivas e poder efetivo. Segundo esta destinação o dinheiro é a inversão geral das individualidades, que as transforma em seu contrário e que adiciona às suas propriedades contrárias. (...) Com tal poder inversor, pode trocar qualquer propriedade por qualquer outra propriedade e qualquer outro objeto, inclusive os contraditórios.⁸⁹

Em suma, no dinheiro desaparecem todas as diferenças, é o dinheiro nivelador radical, ele “apaga” todas as distinções, já que “(...) *do ponto de vista da qualidade ou da forma, o dinheiro não conhece fronteiras...*”⁹⁰. Lembremos novamente da cena das crianças negras, num espaço de rua, supostamente consumindo a mesma mercadoria que frequentadores brancos de um clube de dança. Conforme comentado, a sequência fílmica sugere que, como consumidores, não haveria distinções entre os garotos negros na cena de rua e os casais brancos no clube. O estudo do autor Zygmunt corrobora para essa teoria ao comentar que em nossa sociedade:

⁸⁹ Talvez seja útil recordarmos um trecho da peça de Shakespeare, *Timon de Atenas*, também citado por Marx em sequência ao trecho acima: “*Ouro, amarelo, fulgurante, ouro precioso! Uma porção dele basta para fazer do preto, branco; do louco, sensato. Do errado, certo; do vilão, nobre; do velho, jovem; do covarde, valente...* (...)...*metal execrável, és da humanidade a vil prostituta*” . IN: MARX, Karl. Manuscritos econômicos-filosóficos e outros textos escolhidos: *op. cit.* P.30-32

⁹⁰ MARX, Karl. O Capital. Crítica da economia política – Vol 1. *op.cit.*, p.147

(...) o consumo visto e tratado como vocação é ao mesmo tempo um direito e um dever humano universal que não conhece exceção. A esse respeito, a sociedade de consumidores não reconhece diferenças de idade ou gênero (embora de modo contrafactual) e não lhes faz concessões. Tampouco reconhece (de modo gritantemente contractual) distinções de classe.⁹¹

Lembremos que há uma leitura do filme que tenta nos convencer de que uma mercadoria (aqui mercadorias Zeligs) pode ser aceita e consumida por todas as classes, raças e gêneros. Todavia, ainda precisamos observar mais atentamente a história para tentar formular uma hipótese sobre a segunda camada narrativa do filme.

Tomemos, como exemplo, essa cena das crianças negras dançando na rua. Neste ponto, percebemos mais uma vez que a estrutura do filme sofre a tensão das duas linhas de leitura da obra, que se traduzem em duas direções narrativas, inter-relacionadas de maneira dinâmica. De um lado, o autor que temos chamado de documentarista, percebido pela narrativa em *voz over*, e de outro, o cunho que adiciona uma segunda camada de leitura, que conforme mencionamos anteriormente, pode ser melhor entendido como autor implícito.

Quando nos detemos apenas à leitura limitada do narrador em *voz over*, deixamos-nos conduzir pelo cunho tendencioso que ele dá à cena, em geral, e que ordena a camada superficial dos dados. Observemos com mais atenção essa cena. A música *Doin' the Chameleon* tocava, na realidade, minutos antes na cena do clube Varsity Dance Hall⁹². Nesta filmagem, a música é diegética, vemos músicos, homens e mulheres dançando e imitando os gestos da coreografia que se tornou popular no final dos anos 1920. De fato, um cartaz na entrada do clube nos avisa que estão participando de um concurso da dança do camaleão. Por isso as pessoas sorriem para câmera e se esforçam para fazer um bom espetáculo. Neste clube há apenas casais jovens brancos.

⁹¹ BAUMAN, Zygmunt. Vida para consumo. A transformação das pessoas em mercadoria. *op.cit.* p. 73

⁹² Varsity é o nome real de um clube criado em 1974, em Memphis, Tennessee. De início modesto como um clube de dança comum e com ensaios de *cheerleaders* tornou-se uma grande organização e marca comercial a partir de 1980, quando criou o primeiro campeonato nacional de líder de torcida. Desde então tem-se consolidado nos EUA como uma grande empresa atuando em diversos segmentos, desde acampamentos educacionais, organizações de inúmeros campeonatos de *cheerleaders* e campeonatos esportivos por todo o país, além da fabricação de uniformes para inúmeras equipes, atuando até mesmo nos meios de comunicação, como dona de um canal privado de TV. Em suma, nota-se que o nome do clube no filme não é por acaso, pois reforça a ideia da forma-mercadoria atuando e dominando a vida social, além da intensa comercialização e rede de negócios que multiplica-se com a circulação e metamorfose da forma-mercadoria. Sobre Varsity, disponível em: <http://www.varsity.com/aboutus/>. Acesso em 17 de Abril de 2014.

Há um corte e a sequência fílmica exhibe a cena de rua com as crianças negras. No entanto, a música continua tocando. Não houve corte ou pausa na música, o que cria a falsa impressão de que as crianças estão dançando a mesma música que tocava no clube. Todavia, há que se notar que ali na rua não podemos assegurar que a música que as crianças estão dançando é na realidade a mesma do clube, pois naquele local, além dos músicos, o cartaz nos indicava o porquê de dançarem *Doin' the Chameleon*. Aqui, nessa cena de rua, sabemos que a música foi adicionada à imagem para criar a ilusão de que crianças negras também consumiam a mercadoria Zelig. Em suma, temos que ficar atentos à manipulação e edição de imagens feitas pelo documentarista, pois ela nos conduz a uma leitura que pode ser falsa, induzida e de forma a nos convencer do seu ponto de vista.

Ademais, é apenas na busca de uma leitura que revele elementos para além dos mostrados em cena que descobrimos que a expressão musical negra, por exemplo, diferencia-se enormemente da apresentada nessa sequência. Para ilustrar, tomemos o ritmo jazz, dito no filme como o ritmo do final dos anos 20. O jazz norte-americano surgiu em meio a uma minoria negra oprimida residente da cidade portuária de Nova Orleans no início do século XX⁹³. É caracterizado por ritmos que incorporam síncofes derivadas de ritmos africanos com as harmonias e timbres do blues e ragtime. De fato, o que interessa ao nosso estudo é saber que numa época em que os negros ainda eram vítimas de constantes linchamentos e não conseguiam encontrar empregos, sendo bastante afetados pela segregação dos anos 1930, o único espaço que lhes restava para se expressarem artisticamente (e se empregarem) com relativa autonomia eram os clubes (muitas vezes de gângsteres, decorrente da venda ilegal de bebidas). Além disso, o próprio estilo musical é marcado pela liberdade do improviso, o que acrescenta ainda mais relevância a essa expressão cultural.

Ou seja, sabe-se que é um povo massacrado ao longo da História e que encontra na música uma voz. Com isso, depreende-se da cena apresentada que elementos musicais que na sua origem foram a promessa da afirmação de uma cultura subalterna, humilhada, que sofria violência de todos os tipos, estes traços históricos da cultura negra sofrem um apagamento e a utilização da música *Doin' the chameleon* (que na cena é apenas uma

⁹³ Maiores informações vide: Tanaka, Elder Kôei Itikawa “Jazz, indústria cultural e política em Kansas City, de Robert Altman”. Tese de Mestrado não publicada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2010.

dança popular da mais nova celebridade, que será esquecida brevemente) sugere apenas divertimento e uma falsa integração. Na verdade, como não aparece a fonte diegética do som na cena, não sabemos de onde essa imagem foi retirada, e é perfeitamente possível que a cena tenha sido filmada pelo documentarista em outro contexto completamente diferente. As crianças podiam estar dançando com os amigos outra música, se referindo a outro contexto. Mas o documentarista coloca a música por cima da cena e não temos a garantia de que a cena corresponde a um fato real. Desse ponto de vista, é uma cena fabricada e as cenas servem como ilustração do que o documentarista quer provar. Conclui-se, portanto, que o documentário está propondo uma falsa ideia de democracia. Ele está propondo que os meninos negros e as pessoas que dançam em clubes ou artistas de Hollywood têm o mesmo acesso aos mesmos materiais.

É neste sentido que a segunda camada de leitura da obra (a do autor implícito) se sobressai à do documentarista, levando o espectador a questionar e verificar os dados para além dos elementos apresentados. Ademais, para compreender uma obra como *Zelig* não se pode ignorar a época de sua produção. Assim, o presente trabalho se volta para este filme com o intuito de retirar lições que nos ajudem a compreender o significado desta obra dentro do momento em que foi produzido (início dos anos 1980). Para começar, voltamos a outra sequência do filme que, para além dos motivos objetivados, também serve de exposição e reflexão sobre os desdobramentos da forma-mercadoria nas décadas pós-modernas.

Lembremos que, em hipnose, Zelig nos conta uma história que havia passado em sua infância e que resume, ao menos em parte, o papel da mercadoria-dinheiro como mediador de todas as relações sociais e pessoais, questão que acreditamos estar amplamente discutida no filme.

Eu tenho 12 anos. Eu entro em uma sinagoga. Pergunto ao rabino o sentido da vida.
Ele me diz o sentido da vida. Mas ele me diz em hebraico. Eu não falo hebraico.
Ele quer cobrar US\$ 600 por aulas de hebraico.

O sentido da vida é dado (o sentido é o dinheiro), mas há um preço para sabê-lo, confirmando novamente o dinheiro como a mercadoria das mercadorias. Os indivíduos (abastados e influentes) que possuem tal mercadoria universal podem ter qualquer outra mercadoria. Acreditamos, portanto, que as seguintes teses elaboradas por Debord iluminam a história narrada por Zelig: “*O dinheiro dominou a sociedade como representação da*

equivalência geral, isto é, do caráter intercambiável dos bens múltiplos, cujo uso permanecia incomparável”⁹⁴. E, ainda, na sociedade do espetáculo em que vivemos, “a mercadoria ocupou totalmente a vida social. Não apenas a relação com a mercadoria é visível, mas não se consegue ver nada além dela: o mundo que se vê é o seu mundo.”⁹⁵

Em suma, a mercadoria-dinheiro está no cerne de todas as relações, desde as mais íntimas e ditas intocáveis, como as relações religiosas (Zelig está falando de nada menos do que um rabino), até as familiares, como temos acompanhado pela exploração da irmã e do cunhado. Acreditamos, portanto, que ao escolher representar o protagonista simbolicamente com as prerrogativas da mercadoria universal – o dinheiro –, a obra sugere e aponta para uma reflexão sobre as relações sociais construídas numa sociedade espetacularizada. Isso porque, em outra tese de Debord, encontramos um retrato que parece iluminar parte do enredo de Zelig, que expõe uma sociedade “dominada pela mercadoria”, em que a mercadoria “promove o afastamento dos homens”. Conforme aprendemos com o autor,

O mundo presente e ausente que o espetáculo faz ver é o mundo da mercadoria dominando tudo o que é vivido. E o mundo da mercadoria é assim mostrado como ele é, pois seu movimento é idêntico ao afastamento dos homens entre si e em relação a tudo que produzem.⁹⁶

Retomando o relato de Zelig, novamente nossa atenção é atraída pelo espaço onde a cena se passa, a sinagoga. Embora seja um espaço público, religioso, o rabino está incorporando-o de forma privada para gerar lucro. Ele, que deveria representar o pensamento de todos os outros judeus, está pautando o conhecimento religioso pelo dinheiro e cobra pelas aulas, pois até mesmo a religião virou mercadoria.

Contudo, neste momento faz-se importante lançar um olhar para a matéria histórica que está sendo narrada, ou seja, quando ou que tipo de sociedade tem se desenvolvido a ponto de as pessoas desempenharem apenas papéis sociais econômicos, mesmo em ambientes familiares, religiosos e particulares. O autor e crítico americano Fredric Jameson sugere que logo após a Segunda Guerra Mundial, um novo tipo de sociedade começou a surgir, descrita de várias maneiras: como sociedade pós-industrial, capitalismo

⁹⁴ DEBORD, Guy. A sociedade do espetáculo. Comentários sobre a sociedade do espetáculo. *op. cit.* p. 34.

⁹⁵ *Idem.* p.30

⁹⁶ *Idem.* p. 28

multinacional, sociedade de consumo, sociedade de mídia e assim por diante. Vejamos alguns dos aspectos que marcam essa sociedade:

Novos tipos de consumo, a obsolescência planejada, um ritmo ainda mais rápido de mudanças na moda e no estilo, a penetração da propaganda, um nível de inserção na sociedade, até então sem paralelo, da televisão e da mídia em geral, a substituição da velha tensão entre a cidade e o campo, o centro e a província, pela tensão entre o subúrbio e a padronização universal, o crescimento de grandes redes de estradas de alta velocidade e a chegada da cultura do automóvel – esses são alguns dos aspectos que poderiam parecer marcar uma ruptura radical com aquela antiga sociedade pré-guerra, na qual o alto modernismo ainda era uma força subterrânea.⁹⁷

Trata-se da descrição de um novo estágio do capitalismo marcado (como melhor resumido no prefácio à obra do autor) pela imensa expansão da cultura e da mercantilização em todos os campos e em escala mundial:

Sucedendo os estágios do capitalismo de mercado e do monopolista ou imperialista, o capitalismo multinacional marca a apoteose do sistema e a expansão global da forma-mercadoria, colonizando áreas tributárias de tal forma que não se pode mais falar de algum lugar “fora do sistema” como a Natureza (dada a destruição de formas antigas de produção agrícola) ou o Inconsciente, constantemente bombardeado pela mídia e pela propaganda. Nessa nova versão expandida e atualizada do velho mundo do capital, não mais se trata de ver a cultura como expressão relativamente autônoma da organização social, mas sim de entender que nesse novo estágio do capital a lógica do sistema é cultural, ou, para falar como Walter Cohen, Jameson não procura responder à questão de qual é a lógica cultural específica ao capitalismo tardio, mas sim demonstrar que o cultural, mais especificamente o pós-modernismo, é a lógica deste novo estágio.⁹⁸

Em outras palavras, a expansão global da forma-mercadoria marca a apoteose do domínio do capitalismo multinacional. É neste sentido que a transformação do personagem Zelig em mercadoria, para além da reflexão sobre uma teoria, pode estar sendo explicitada no filme com o olhar para a matéria histórica narrada, revelando, através da discussão de elementos em cena, questões ainda não resolvidas na vida social.

⁹⁷ JAMESON, Fredric. *A Virada Cultural – Reflexões sobre o pós-modernismo*. Civilização Brasileira. Rio de Janeiro, 2006. p.43

⁹⁸ JAMESON, Fredric. Prefácio escrito por CEVASCO, Maria Elisa e COSTA, Iná. IN: *Pós-modernismo. A lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática. 1996. p.05

Lembremos ainda que a história se passa em Nova Iorque, espaço urbano que seduz o olhar com imagens comerciais, cidade conhecida pela enorme concentração de atrações culturais e comerciais. Tampouco se poderia deixar de notar que a promoção de Zelig vinculada à sua imagem sugere também um diálogo frutífero com as práticas político-econômicas que se tem vivido nas últimas décadas pós-modernas, como foi analisado por Harvey⁹⁹. Dentre as inúmeras consequências práticas na vida econômica, bem como sobre a vida social e cultural, estaria a aceleração generalizada dos tempos de giro do capital, ou seja, da produção, o que envolve acelerações paralelas na troca e no consumo, possibilitando a circulação de mercadorias no mercado a uma velocidade maior. Por conseguinte, essa prática influencia particularmente a maneira pós-moderna de pensar e de agir. Talvez seja importante entendermos quais foram os resultados desse processo socioeconômico na vida social para enxergarmos o olhar crítico que a obra lança sobre a matéria narrada.

Harvey destaca como primeira consequência importante desse processo a volatilidade e efemeridade de modas, produtos, técnicas de produção, processos de trabalho, ideias e ideologias, valores e práticas estabelecidas. Em outras palavras, o autor marca a transição da produção de mercadorias na sociedade pós-moderna, o que acreditamos estar inserido em *Zelig*. Segundo o autor:

Foram essas as formas imediatas e tangíveis pelas quais o “impulso acelerador da sociedade mais ampla” golpeou “a experiência cotidiana comum do indivíduo” (Toffler, p. 40). Por intermédio desses mecanismos (altamente eficazes da perspectiva da aceleração do giro de bens no consumo), as pessoas foram forçadas a lidar com a descartabilidade, a novidade e as perspectivas de obsolescência instantânea. “Em comparação com a vida numa sociedade que se transforma com menos rapidez, hoje fluem mais situações em qualquer intervalo de tempo dado – e isso aplica profundas mudanças na psicologia humana”.¹⁰⁰

Acresce ainda, segundo Harvey, que as imagens se tornaram, em certo sentido, elas próprias mercadorias. Ademais, o autor ainda destacaria outro importante papel relacionado à construção de uma imagem:

A competição no mercado da construção de imagens passa a ser um aspecto vital da concorrência entre as empresas. O sucesso é tão claramente lucrativo que o investimento na construção da imagem (patrocínio das artes, exposições, produções televisivas e novos prédios, bem como marketing direto) se torna tão importante

⁹⁹ HARVEY, David. *Condição Pós-Moderna*. São Paulo: Edições Loyola, 1992.

¹⁰⁰ Idem. p.259

quanto o investimento em novas fábricas e maquinário. A imagem serve para estabelecer uma identidade no mercado, o que se aplica também aos mercados de trabalho. A aquisição de uma imagem (por meio da compra de um sistema de signos como roupas de grife e o carro da moda) se torna um elemento singularmente importante na autoapresentação nos mercados de trabalho e, por extensão, passa a ser parte integrante da busca de identidade individual, autorrealização e significado na vida.¹⁰¹

Recordemos que o trajeto de nosso protagonista prendeu, primeiramente, a atenção de toda a população nova-iorquina, estando diariamente estampado na primeira página dos jornais, além de ser notícia em rádio e em *newsreels*, ou seja, em todos meios de comunicação da época. Além disso, ditou modas com canções e danças sobre sua personalidade. Finalmente, o maior uso da sua imagem foi em propagandas, tendo sua imagem sido vinculada à venda de produtos famosos e produtos próprios, além do fato de ter circulado com diversos famosos. Em suma, a promoção mercadológica de Zelig realiza-se como uma imagem que circula tal qual uma mercadoria e promove a acumulação do capital. Acresce ainda, segundo Debord, que nessa sociedade “*o espetáculo é o capital em tal grau de acumulação que se torna imagem*”¹⁰².

Assim posto, parece-nos ser possível encarar a vinculação de Zelig com *imagem* como um indício de formalização e reflexão do grande uso da imagem na era pós-moderna: a manipulação dos sistemas de produção e comercialização de imagens funcionando como um meio explorado e apropriado pelos donos do capital para os seus próprios fins.

Reunindo os dados que levantamos até aqui, parece ser possível voltarmos para um quadro mais amplo da obra. Uma boa parte da exposição desse tema é adiantada na própria sequência que expomos, começando pela exploração da família e a transformação de Zelig em objeto vendável. Ao adotar a forma-mercadoria, o protagonista adquire a mobilidade própria da mercadoria, e a possibilidade de copiar-se indefinidamente aumenta a extensão de seu alcance mercadológico. Entretanto, o interesse desse conteúdo para a análise fílmica não se resume apenas ao fato de que ele ilustra a generalização da forma-mercadoria na vida social norte-americana. Essa construção fílmica também funciona como dispositivo de exposição do ponto de vista narrativo em relação a acontecimentos que mapeiam processos históricos de derrota da esquerda, como

¹⁰¹ HARVEY, David. *Condição Pós-Moderna. op. cit.*, p.260

¹⁰² DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo. Comentários sobre a sociedade do espetáculo. Op. cit.* p.25

exporemos a seguir.

Para começar, faz-se necessário entender qual foi o cenário político e histórico que precedeu a produção cinematográfica do filme *Zelig*. Para tanto, precisamos voltar um pouco no tempo, aos anos 60, quando representações utópicas tiveram um extraordinário renascimento graças ao advento de ações revolucionárias lideradas por jovens de países capitalistas desenvolvidos, não apenas na França, Alemanha e Itália, mas também nos Estados Unidos e no Japão. Essa onda de revolta estudantil foi rapidamente seguida pela agitação operária – mais notadamente a greve geral de maio-junho de 1968 na França, o movimento revolucionário italiano conhecido como *Outono Quente* de 1969, e mais tardiamente, uma sequência de greves dos mineiros britânicos entre 1973-74. O autor Perry Anderson¹⁰³ resume esse período assim:

Nessa grande turbulência, ecos do passado europeu (Fourier, Blanqui, Luxemburgo, para não falar do próprio Marx), o presente do Terceiro Mundo (Guevara, Ho Chi Minh, Cabral) e o futuro comunista (a “revolução cultural” visualizada por Lênin ou Mao) cruzaram-se para criar um fermento político que não se via desde os anos 20. Jameson no seu ensaio “Periodizing the Sixties” reconstruiu essa época. Naturalmente, a década viu arderem de novo chamadas vivas da vanguarda.

No entanto, o próprio autor também nos conta que essa conjuntura acabaria se revelando um climatério. Mais alguns anos e todos os sinais se inverteriam; os sonhos políticos da década de 60 foram se extinguindo um por um. A revolta de maio na França foi praticamente absorvida, sem deixar vestígios, na calmaria política dos anos 70. Segundo Anderson¹⁰⁴:

(...) A Primavera de Praga – a mais audaciosa de todas as experiências de reforma comunistas – foi esmagada pelos exércitos do Pacto de Varsóvia. Na América Latina, as guerrilhas inspiradas na revolução cubana ou guiadas por Cuba foram liquidadas. Na China, a Revolução Cultural semeou o terror em vez da libertação. Na União Soviética, começou o longo declínio da era Brejnev. No Ocidente, persistia aqui e ali a agitação operária, mas na segunda metade da década a onda de militância refluíu. Callinicos e Eagleton têm razão em destacar fontes imediatas do pós-modernismo na experiência da derrota. Mas esses reverses foram apenas um preâmbulo para pressões ainda mais decisivas adiante.

De fato, o começo dos anos 1980 (época de produção de *Zelig*) oferece a imagem de uma derrota generalizada da imaginação radical: no mundo anglo-saxônico, os regimes

¹⁰³ ANDERSON, Perry. *As Origens da Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999. P. 107

¹⁰⁴ Idem, Idem.

de Reagan e Thatcher, depois de anularem o movimento operário, desenvolveram uma política neoliberal que se espalhou da Grã-Bretanha e dos EUA para o resto do mundo, gerando privatizações do setor público, cortes nos gastos sociais e altos níveis de desemprego. Assistia-se à construção de uma hegemonia de direita.

Restaria ainda entender que, no campo econômico-político, como assinala Anderson¹⁰⁵, o capitalismo, como um todo, entrava numa fase histórica com o fim súbito do *boom* iniciado no pós-guerra.

A causa subjacente do longo declínio, com seus índices de crescimento muito menores e a desigualdade maior, foi a intensificação da competição internacional, que forçou inexoravelmente a redução das margens de lucro e portanto do investimento, numa economia global não mais divisível em espaços nacionais relativamente protegidos. A reação do sistema à crise produziu o quadro dos anos 80: a derrota do movimento operário em áreas centrais, a transferência de unidades fabris para países periféricos de baixos salários, o deslocamento dos investimentos para os setores de serviços e comunicações, a ampliação dos gastos militares e o aumento vertiginoso do peso relativo da especulação financeira às custas da produção. Junto com esses ingredientes da recuperação da era Reagan vieram todos os elementos deteriorados da pós-modernidade: exibição desenfreada de *nouveau-ricisme*, política com ponto eletrônico, consenso desgastado. Foi a euforia dessa conjuntura que gerou, com um meticuloso senso de oportunidade, a primeira iluminação real do pós-modernismo.

Nesse contexto, o pós-modernismo caracteriza-se como um sintoma cultural que reflete uma modificação sistêmica do próprio capitalismo. E como assinalara Jameson¹⁰⁶, marca uma transformação de vida que é de algum modo “decisiva e permanente” precisamente por ser mais “abrangente e difusa”. Esse era o pano de fundo histórico que fomentou *Zelig*. Não estamos caracterizando o filme como pós-moderno, mas como sendo produzido como reflexão dentro de uma nova ordem social.

Em outras palavras, assim como assinalado por outros críticos, o pós-modernismo originou-se como produto da derrota política da geração radical do final dos anos 60. E dentre as prerrogativas e características desse novo estágio do capitalismo está a marca da produção cultural como um produto expandindo-se a ponto de se tornar praticamente coextensiva à própria economia, “*uma vez que todo objeto material ou serviço vira, de*

¹⁰⁵ ANDERSON, Perry. As Origens da Pós-Modernidade. *op.cit.*, p. 108-9

¹⁰⁶ JAMESON, Fredric. Pós-modernismo: A lógica cultural do capitalismo tardio. São Paulo: Ática. 1996. p.24

forma inseparável, uma marca trabalhável ou produto vendável”¹⁰⁷. Lembremos também que em função deste cenário político, o artista redireciona suas energias para questões econômicas em detrimento das políticas (que haviam dominado a agenda do radicalismo dos anos 30, ainda com vestígios do materialismo histórico). Recordemos que os *New York Intellectuals*, que participam do prólogo desse filme, fizeram parte da experiência da derrota dos anos 60, conforme analisamos anteriormente.

Nessa cultura pós-moderna que se originou no final dos anos 60, Jameson assinala que a própria “cultura” se tornou um produto. O mercado tornou-se seu campo de atuação, e ela um produto exatamente igual a qualquer dos itens que o constituem. Desse ponto de vista, para Jameson, quando estavam findadas as esperanças revolucionárias, procurou-se uma “compensação” para o fracasso político, e ele foi encontrado na superprodução de mercadorias e consumo da década de 80. E nesse contexto, o pós-modernismo é o consumo da própria produção de mercadorias como processo.

Ainda segundo o autor americano, o que aconteceu com a cultura pode muito bem ser uma das pistas mais importantes para se compreender o pós-moderno:

(...) uma dilatação imensa de sua esfera, a esfera da mercadoria, (...) uma prodigiosa alegria diante da nova ordem, uma corrida às compras, nossas “representações” tendendo a gerar um entusiasmo e uma mudança de humor não necessariamente inspirados pelos próprios objetos representados.¹⁰⁸

Em outras palavras, se o pós-modernismo surgiu como “substituto” das esperanças revolucionárias dos anos 60, é possível afirmar que, no limite, daqueles movimentos políticos dos anos 60 resultou (alguns anos depois) uma eufórica corrida às compras. Não se conquistou suficientes vitórias no campo social e político quanto esperavam.¹⁰⁹ Contrariamente, conforme mencionado, os regimes políticos geraram mais desemprego, com a transferência de fábricas para países periféricos como estratégia para segregar e derrotar o movimento dos trabalhadores, tendo como resultado uma desigualdade social ainda maior. Visto que não foi possível conseguir democracia na vida social e política, buscou-se compensação no consumo, havendo na ideologia do próprio pós-modernismo a promessa democrática mercadológica, exercida pelo ato de comprar. Segundo essa prerrogativa, todo indivíduo é visto como consumidor e tem o direito de escolha no poder

¹⁰⁷ JAMESON, Fredric. Pós-modernismo: A lógica cultural do capitalismo tardio. *op.cit.*, p. 67

¹⁰⁸ Idem, p. 13-14

¹⁰⁹ Não nos esqueçamos das vitórias alcançadas com as lutas do Feminismo.

de compra. O mercado lhe daria liberdade para comprar o que quisesse. O autor Zygmunt nos ajuda a entender o papel do indivíduo nessa sociedade ao comentar que: “A ‘*sociedade de consumidores*’ é um tipo de sociedade que ‘*interpela*’ seus membros (ou seja, dirige-se a eles, os saúda, apela a eles, questiona-os, mas também os interrompe e ‘*irrompe sobre*’ eles) basicamente na condição de consumidores”.¹¹⁰

Lembremos que depois de uma multiplicidade de transformações, conforme já comentado, assistimos a Zelig se transformar em uma infinidade de produtos: chaveiro, discos, relógios, bonecos, etc. Há uma corrida às compras, um grande entusiasmo, pois todos querem ter um produto Zelig. Desta forma, dada a euforia das compras e a transformação de Zelig em mercadoria, poderíamos pensar se o mercado então não se apresentaria como uma promessa de liberdade e democracia, em que se poderia ter tudo e onde todos estariam incluídos. Como consequência, acompanhamos a passagem do processo de democracia do campo político para o da mercadoria. O projeto democrático americano anunciado anteriormente neste estudo poderia então se realizar no espaço do mercado. No entanto, resta-nos indagar se o mercado promove ou não essa integração, se realiza ou não esse projeto.

Em um primeiro momento, assistindo a todas as classes consumindo a mercadoria Zelig, isso poderia nos levar a pensar que a promessa de liberdade do mercado poderia se concretizar, já que vemos a música de Zelig sendo tocada em diferentes ambientes, e assistimos tanto ricos que dançam imitando gestos de um camaleão num clube, quanto crianças negras que dançam fazendo os mesmos gestos nas ruas. De fato, o mercado promete uma integração e as primeiras imagens que assistimos parecem confirmar essa integração. Portanto, não seria exagerado sublinhar que no contexto dos anos 20, época em que se passa a história, anterior à crise de 29, o mercado é a única instância de inclusão das pessoas, é onde todos querem se inserir. E uma vez inserido dentro deste mercado, se estaria, de certa forma, dentro da democracia americana, pois seria possível consumir. Visto desta forma, se o sonho de Zelig era ser como os outros, ser aceito, parece que a instância do mercado é a que realiza seu sonho de inclusão.

No entanto, transformado em produto veiculado pelo aparato das indústrias culturais, vemos que essa possibilidade só se realiza no ato de compra, pois logo em seguida, com a transformação de tudo em algo reproduzível e consumível, como a música

¹¹⁰ BAUMAN, Zygmunt. Vida para consumo. A transformação das pessoas em mercadoria. *op.cit.*, p.70

vendida em formato de discos, ou o filme *The Changing Man*, conclui-se que a mercadoria Zelig estaria disponível agora para quem pudesse comprar. Será que podemos afirmar que as crianças negras compraram os discos Zelig, já que elas dançavam na rua?

Deste modo, ser reconhecido como um “membro” adequado da sociedade do capital, segundo Zygmunt, é fazer parte de

(...) uma sociedade em que se adaptar aos preceitos da cultura de consumo e segui-los estritamente é, para todos os fins e propósitos práticos, a única escolha aprovada de maneira incondicional. Uma escolha viável e, portanto, plausível – e uma condição de afiliação. (...) É preciso reagir pronta e eficientemente às tentações do mercado de consumo, contribuir com regularidade para a “demanda que esvazia a oferta”, enquanto em tempos de reviravolta ou estagnação econômica se deve ser parte da “recuperação conduzida pelo consumidor”. De nada disso são capazes os pobres e indolentes, pessoas destituídas de um lar decente, cartões de crédito e perspectiva de melhores dias (...).¹¹¹

Portanto, se o mercado, na ideologia estética do pós-modernismo, seria a instância que atingiria a todos, equiparando todos como consumidores e, por isso, sendo o substituto do projeto democrático político, isso provou-se outra falsidade ideológica. Numa sociedade mediada pelo mercado, não poder adotar o modelo de vida consumista significa a exclusão social, evidenciando que o capitalismo não pode sequer integrar as pessoas como consumidores, pois estes têm poder de compra diferenciados. Nem mesmo a instância religiosa, que estaria acima de julgamentos, integra as pessoas. Zelig tem que pagar as aulas ao rabino para saber o sentido da vida. A democracia do espírito, em que todos seriam iguais, é também apresentada no filme como outra falsa promessa mediada pelo dinheiro.

Conclui-se, portanto, que o filme *Zelig* produz simbolicamente elementos de coerência temática que expõem um mapeamento da vida social, econômica e política sitiado pelo espetáculo. Cercado por representações falsificadas, cada novo momento da vida social é acompanhado de uma integração que não se cumpre, e que vai se transformando em outra promessa ideológica. Acreditamos que haveria aí um comentário em cena sobre tal experiência histórica, representado no filme por diferentes sequências que temos tentado expor nesse estudo. Conforme comentado no capítulo anterior, a

¹¹¹ BAUMAN, Zygmunt. Vida para consumo. A transformação das pessoas em mercadoria. *op.cit.* p.71 e 159-160

promessa ideológica de democracia em que desapareceriam as diferenças de classe e raça (cifrada nas transformações de Zelig) não aconteceu e levaram a uma nova promessa, a mercadológica, em que a população teria a liberdade de ter o que quisesse. No entanto, como visto, esta promessa só seria possível para os abastados financeiramente, pois quem fica fora do universo do consumo, não tem o direito “democrático” à integração mercadológica.

3.3 Duas leituras do aproveitamento midiático pelo *establishment* médico

Enquanto o narrador em *voz over* tenta enfatizar o caráter interesseiro da relação de Ruth e Geist com Zelig (como sendo exclusivo da relação *do casal* com o protagonista), ele também tenta nos convencer de que a psiquiatra Eudora Fletcher é a principal ou única interessada em tentar “curar” Zelig. Num certo sentido, a doutora Eudora preocupa-se com o paciente de forma especial e acredita na natureza psíquica da anomalia, ao passo que a comunidade de médicos e psiquiatras submete o paciente às mais bizarras experiências, envolvendo descargas elétricas e drogas. Sua ânsia em curá-lo, no entanto, não é desprendida de interesses pessoais. Talvez seja preciso retomar o contexto da internação de Zelig no hospital de Manhattan para começarmos a entender a postura da Dra. Fletcher.

Os tratamentos médicos provam ser mais prejudiciais do que benéficos para Zelig e acabam reduzindo-o a uma condição sub-humana. Sua permanência no hospital apenas corrobora para a piora no seu quadro. Observa-se, contudo, que as “curas” oferecidas pelo *establishment* médico são tudo, menos curas. Notamos que mesmo quando os médicos assumem ter a situação sob controle, os diagnósticos são banais ou meramente especulativos. Lembremos que vários médicos vieram a público para expor as mais variadas constatações, sem nenhum embasamento científico, como o doutor que afirma que o paciente pode ter adquirido a anomalia da ingestão de comida mexicana. Há muitos diagnósticos sem provas: um médico acredita que seja algo glandular, embora admitisse que não havia nenhum sinal de disfunção, e o caso ainda poderia revelar problemas de secreção; outro, ainda, insiste que deveria haver um tumor no cérebro, mesmo que não tenham encontrado nenhuma evidência de um. Duas semanas depois, é o próprio médico que morre de tumor cerebral. “*Zelig está bem*”.

Quando os jornais pressionam e querem relatar a história de Zelig na primeira página todos os dias, noticiando o estado do paciente, é o Dr. Allan Sindell que emite um comunicado público: “*Estamos apenas começando a perceber as dimensões do que poderia ser o fenômeno médico científico da época, e possivelmente de todos os tempos*”. Agora eles precisam desesperadamente encontrar uma causa para a doença, ou ao menos ter algo mais preciso para dizer aos jornais para manter uma aparência de competência aos olhos do público. Provavelmente já estão cientes de que suas carreiras médicas são dependentes das demandas do mercado. Com isso, os testes com o paciente se intensificam

e ele é colocado ao lado de diferentes pessoas para ver como se comporta, transformando-se em psiquiatra na companhia deles, em francês quando são estes que são colocados ao seu lado e, mais tarde, adquire características orientais com chineses ao seu lado. O crítico Bruce¹¹² argumenta que essas experiências não têm base científica e parecem, no entanto, acontecer como um capricho para alimentar o público, ávido por notícias da nova aberração do hospital. Acrescentamos, porém, que são os médicos que continuam a alimentar esse “fenômeno” que eles mesmos criaram, tratando Zelig cada vez mais como uma “criatura”, visto que não o levam muito a sério como paciente e se sentem à vontade para testar experimentos. Em certo momento, decidem que sua doença pode ser atribuída a um mau alinhamento das vértebras. Testes provam que estão errados e isso causa um problema temporário para o paciente. No filme, vemos Zelig sentado em uma cama com as pernas estendidas, mas com as pontas dos pés apontadas para o chão. No entanto, a tortura não para por aí: ele ainda será submetido a um tratamento de eletrochoque que o deixará com o olhar parecido com o de "*uma das criações do Dr. Frankenstein*"¹¹³. Outros testes são apenas para fins sensacionalistas e são humilhantes: o locutor de rádio anuncia que vão colocá-lo ao lado de um anão e, depois, de uma galinha. Mesmo o repórter parece sugerir que isto pode ser um pouco demais: "*O que vão pensar em seguida?*".

Para finalizar, a última tortura que infligem sobre ele no hospital é tratá-lo com a "droga experimental Somadril hydrate"¹¹⁴. A primeira etapa de experimentos médicos termina, assim, com Zelig andando pelas paredes, mostrando que, ao invés de ser curado, Zelig torna-se uma atração a ser exibida e explorada por médicos, parentes e pelos meios de comunicação. Assim posto, contrariamente à opinião do narrador em *voz over* que insiste em dizer que a exploração e transformação de Zelig em mercadoria teriam começado a partir do convívio com Ruth e Geist quando eles o retiraram do hospital, conclui-se, no entanto, que o aproveitamento mercantil do paciente iniciará com a comunidade médica e a mídia.

¹¹² BRUCE, Iris. Human Commodities in Woody Allen and Franz Kafka. IN: SILET, Charles L.P. The films of Woody Allen. The Scarecrow Press, Inc. 2006

¹¹³ Idem. p.187

¹¹⁴ O medicamento não existe na realidade como *Somadryl Hydrate*. Há apenas o remédio *Somadryl* que é um forte relaxante muscular para controlar a dor.

Lembremos, porém, que a sequência fílmica prova que foi justamente a doutora Eudora a primeira a conduzir alguns testes com Zelig. Vejamos como a narração em *voz over* nos revela esse fato:

Fascinada pelo fenômeno, a Dra. Fletcher organiza experimentos e convida a cética equipe a observar. Com os médicos assistindo, Zelig se torna um perfeito psiquiatra. Quando entram dois franceses, Zelig assume seus personagens e fala um francês razoável. Na companhia de um chinês, ele começa a desenvolver feições orientais.

A junta médica, por um lado, estava tentando se autopromover dando várias declarações à imprensa para ter seus nomes publicados em jornais, buscando também uma cura inovadora para a doença do paciente, o que traria promoção à medicina e às suas carreiras. De outro lado, porém, a despeito do que a narração em *voz over* tenta nos convencer, Eudora fazia declaradamente o mesmo, segundo suas próprias palavras:

Eu achava que era uma pena porque ele era um caso único, com o qual poderia ficar famosa. Não que eu soubesse como curá-lo, mas, se eu pudesse tê-lo, sozinha e podendo agir cautelosamente e ser inovadora e criativa... Eu achava que poderia mudar sua vida se tivesse a chance.

Assim como a junta médica que testou drogas experimentais, métodos torturantes e sem embasamento médico, apenas especulando as metamorfoses do paciente, já nos primeiros contatos com Zelig a doutora utiliza igualmente métodos não muito convencionais (caracterizados assim no próprio filme): hipnoses para tentar investigar a anomalia do paciente. Deste modo, seria possível partir para uma hipótese de trabalho que visa investigar e demonstrar que a Dra. Fletcher não parece ser uma contraposição aos outros médicos e nem à irmã de Zelig.

Notamos, com efeito, em todas as tomadas em que a Dra. Fletcher aparece com a equipe médica no hospital, que ela é a única mulher nas filmagens (com exceção das enfermeiras). Ou seja, apesar de possuir situação financeira privilegiada, a médica está em um meio profissional ao qual apenas os homens tinham, naquela época, acesso e possibilidade de ascensão social. Vale lembrar que a comunidade médica masculina sempre discordou dos seus procedimentos e ideias, chegando, certa vez, a desqualificar seu relatório sobre a doença de Zelig (que a assemelhava à proteção do camaleão) com uma série de piadas.

Narrador em *voz over*: Os médicos ouvem, céticos. “Impossível”, afirmam. “Absurdo”. “Se ele é um lagarto, diz um médico, por que gastar dinheiro alimentando-o? Basta dar-lhe algumas moscas”.

Um médico declara em público: “Não concordamos com as ideias da doutora. Acreditamos que essas ideias são inviáveis.”

Sendo assim, segundo suas próprias palavras, o caso de Zelig era uma grande chance de se tornar conhecida na Medicina. No limite, Zelig foi explorado pela comunidade médica hospitalar enquanto era conveniente. No entanto, eles se sentiram aliviados quando sua irmã o retirou do hospital, pois assim se eximiam da responsabilidade de encontrar uma cura. Já a Dra. Fletcher não desiste de tentar curá-lo. Quando o paciente retornou ao hospital, fez questão de se dedicar exclusivamente ao seu tratamento e prometeu publicamente:

Fico feliz pela oportunidade de tratar Zelig, agora que está sob a tutela do hospital. Estou grata por ter recebido essa chance. Sinceramente, espero devolvê-lo à sociedade como um cidadão útil e controlado, não mais uma curiosidade sem vida própria.

A narrativa em *voz over* acrescenta, ao final do seu pronunciamento:

A doutora não tem tempo para pensar em casamento, devendo devotar toda a sua atenção a Leonard Zelig. Seu plano é leva-lo à sua casa de campo. Preparará um ambiente neutro, longe da sociedade. Aqui, ela procurará um modo de tratá-lo na esperança de penetrar sua doença única.

Novamente percebemos a intenção do narrador em *voz over* de carregar com sua interpretação pessoal o material apresentado, atitude que se prova constante ao longo do filme e tem o papel de direcionar a atenção do espectador para uma história de cunho melodramático, que ele se propõe a contar.

Alguns elementos utilizados por esse narrador (aqui representando o papel do documentarista) poderiam atestar a distribuição dramática dos papéis. Já notamos que para o narrador em *voz over*, Ruth e Geist não passavam dos grandes vilões que só pensavam em explorar a anomalia de Zelig. Seguir essa leitura, no entanto, não nos leva a outro lugar a não ser à notícia estampada pela *imprensa marrom* sobre o drama pastelão protagonizado na Espanha entre os vilões e um toureiro. Ademais, observamos facilmente que toda a história é contada na expectativa de que médico e paciente possam se entender como um

casal e que desde a primeira vez que o documentarista/narrador em *voz over* cita a Dra. Fletcher, ele não o faz com imparcialidade:

Sendo uma jovem psiquiatra, Eudora Fletcher se fascina com Zelig. Ela convence o conservador hospital a deixá-la conduzir um estudo do paciente.

Ao longo da história, o narrador em *voz over* ainda fará uso outras vezes do termo “fascínio” para caracterizar o suposto interesse da médica por Zelig. Certamente, a Dra. Fletcher representaria também a única com sentimentos verdadeiros, uma espécie de “heroína” na visão do documentarista:

Só a Dra. Fletcher se importa com Zelig como ser humano. Ela insiste que ele precisa de cuidados especiais.

Valendo-se do registro melodramático, a cena narrada a seguir, quando Zelig está em tratamento na casa de campo da Dra. Fletcher, tem a atenção voltada para o cotidiano do casal. Simultaneamente à narração, ouvimos o som de trompetes que tocam uma melodia romântica, e a cena apresentada completa o quadro: o casal sentado na grama do quintal brinca com um cachorro e depois lavam um carro juntos, sorrindo.

A terapia da doutora consiste em um ataque duplo. No estado de transe, a personalidade será sondada e, depois, reconstruída. Consciente, ela fornecerá amor e carinho. Atenção absoluta e positiva.

Assim posto, percebemos novamente os esforços do documentarista em nos persuadir sobre o interesse pessoal da médica. Minutos depois, assistimos à outra cena romântica do casal: Eudora leva Zelig para conhecer a irmã. Ironicamente, a cena é apresentada após uma confissão desapaixonada da Dra. Fletcher idosa. Acompanhemos primeiramente a fala da Dra. Fletcher e o corte que o documentarista faz para apresentar a cena romântica em que Zelig faz carinho na médica, também ao som de uma melodia romântica:

Dra. Fletcher idosa: Eu comecei tentando usar Leonard para me tornar conhecida. E depois descobri que gostava dele. Nunca me achei atraente, nunca tive um romance de verdade. Koslow era o tipo de homem com quem minha mãe achava que devia me casar.

Narrador em *voz over*: sentindo-se cada vez mais segura com seu paciente, ela o leva para um passeio, uma tarde na casa da irmã. Merlyl é uma excelente piloto profissional. Eudora Fletcher é uma piloto amadora.

A decisão do documentarista de narrar a história de Zelig com traços estilísticos do melodrama, no entanto, entra em conflito com o princípio estilístico do gênero documentário. Se o narrador em *voz over* de *Zelig* quer nos conduzir a uma leitura melodramática da história, podemos indagar qual é o ponto de vista que o documentarista adota em relação ao material do filme que ele apresenta, e o que significa fazer uso da crença na estrutura tradicional de um documentário para contar uma história nos padrões do cinema melodramático tradicional de Hollywood.

(...) os documentários representam o mundo histórico ao moldar o registro fotográfico de algum aspecto do mundo de uma perspectiva ou de um ponto de vista diferente. Como representação, tornam-se uma voz entre muitas numa arena de debate e contestação social. O fato de os documentários não serem uma reprodução da realidade dá a eles uma voz própria. Eles são uma representação do mundo, e essa representação significa uma visão singular do mundo. A voz do documentário é, portanto, o meio pelo qual esse ponto de vista ou essa perspectiva singular se dá a conhecer (...). A voz do documentário pode defender uma causa, apresentar um argumento, bem como transmitir um ponto de vista. Os documentários procuram nos persuadir ou convencer, pela força de seu argumento, ou ponto de vista, e pelo atrativo, ou poder, de sua voz.¹¹⁵

Sendo assim, é provável que da escolha do documentarista de *Zelig*, representante da Indústria Cultural, por narrar a história com foco melodramático decorra uma hipótese que aponte para um ponto de vista que objetivamos desenvolver até o final deste estudo. Tomemos como base a narrativa de uma das primeiras sessões em que Zelig e a Dra. Fletcher estão em sua casa de campo. Primeiramente, o narrador em *voz over* diz:

As primeiras sessões não foram boas, escreve a Dra. Fletcher em seu diário. Ele se identifica comigo e acha que é um médico. Ele é galante e desconfiado.

Além do fato de o narrador estar presente (ou ter acesso) em um momento tão íntimo, como o da doutora escrevendo em seu diário, nossa atenção volta-se para a revelação de que Zelig identifica-se com a Dra. Fletcher. Decerto, ele apenas continua copiando o comportamento de quem está à sua volta. Acompanhemos trechos das primeiras sessões:

¹¹⁵ NICHOLS, Bill. Introdução ao documentário. *op. cit.*, p. 73

Fletcher: Como você está hoje?
Zelig: Bem. Tenho que voltar logo, dou aula no Instituto de Psiquiatria. Masturbação. Sou o professor.
Fletcher: Entendo. Culpa relacionada à masturbação.
Zelig: Não, não é isso. Dou aulas avançadas. Sou um professor respeitado.
Fletcher: Leonard: Quero que seus olhos sigam esta caneta e respire fundo.
Zelig: Por quê?
Fletcher: Relaxe.
Zelig: Está tentando me hipnotizar?
Fletcher: Se importa?
Zelig: Claro que sim, sou um médico.
Fletcher: Não é, Leonard.
Zelig: Sou, sim.
Fletcher: Relaxe.
Zelig: Não posso. Me esperam na cidade. Tenho a aula de masturbação. Se eu não estiver lá, começam sem mim.

Ironicamente e a despeito do que é dito por uma notícia transmitida via rádio, em um *newsreel*, quando Zelig havia sido internado, ele assume as características da psiquiatra quando está ao seu lado. Esta não é a única sessão no quarto branco em que Zelig imita Fletcher e diz ser psiquiatra (durante grande parte do tratamento na casa de campo Leonard pensa ser psiquiatra, até chamando a si mesmo de Dr. Zelig). Ele também já havia imitado a doutora no hospital de Manhattan quando ela o hipnotizou pela primeira vez. Acompanhemos a seguir este momento no hospital, quando simultaneamente às vozes da gravação em áudio desse encontro, fotos da doutora com o paciente hipnotizado são colocadas no centro da tela.

Fletcher: O que você faz?
Zelig: Eu? Sou psiquiatra.
Fletcher: É mesmo?
Zelig: Sim, trabalho com paranoicos delirantes.
Fletcher: Fale-me a respeito.
Zelig: Não há muito o que dizer. Trabalho mais no exterior. Escrevi algumas teses de psicologia, estudei muito com Freud, em Viena. Desenvolvemos o conceito da inveja do pênis. Ele achou melhor limitá-los às mulheres.

Zelig ainda a imitaria mais uma vez, ao final do filme, quando, fugindo de avião da Alemanha, Fletcher desmaia e ele copia sua habilidade em aviação e pousa o avião. Assim posto, conclui-se que haveria certa limitação física quanto à transformação no sexo oposto. A aparência do protagonista não assume os traços físicos da doutora, mas a transformação acontece. Contudo, logo no início do filme, decorridos 10 minutos de sua exibição, o

narrador em *voz over* comenta que a notícia do estranho paciente do Hospital Manhattan havia chegado aos jornais (*Bizarre Discovery at Manhattan Hospital*). Na tela vemos por apenas alguns segundos a notícia do jornal e brevemente a reportagem desaparece da tela. Não há tempo para lermos. No entanto, se pudemos pausar o quadro e ler a reportagem, descobriremos que:

A strange medical phenomenon was reported yesterday by Dr. Allan Sindell. The following day, according to Sindell, a Norwegian cleaning woman was frightened when she walked into Zelig's room and his hair turned blonde before her eyes. Sindell admits that her testimony was viewed askance until two days later, when a similar incident occurred with a Negro custodian. Dr. Sindel admits that he is a victim of a unique physical disorder.¹¹⁶

O documentarista não permite que tenhamos acesso a essa informação quando não a deixa na tela por mais de uns segundos e decide não nos contar o fato de que Zelig havia assumido algumas características da funcionária da limpeza do hospital. A relevância deste fato não é apenas destacar a capacidade de Zelig em transformar-se ou não no sexo oposto, mas perceber a manipulação da informação por diferentes veículos de comunicação da Indústria Cultural.

Sendo assim, se é exato que o documentarista tem manipulado cenas e informações, é provável que o entendimento da totalidade da obra não venha essencialmente dos seus informes, aliás, relativamente limitados e carregados de intenção. Decorre de uma visão mais profunda, conforme temos provado, relativa à segunda instância narrativa do filme. Tanto assim que talvez seja válido, agora com outra perspectiva, buscarmos uma segunda instância de leitura sobre a personagem Eudora Fletcher.

Para começar, tomemos como base as estratégias da médica no tratamento de Zelig. Primeiramente, ela o leva a sua casa de campo, longe da sociedade. De fato, ela se dedicará exclusivamente a cuidar de seu único paciente. Ademais, de forma geral, acredita-se que num ambiente longe da cidade e fora de todos os aparatos ou recursos que um hospital

¹¹⁶ “Um estranho fenômeno médico foi relatado ontem pelo Dr. Allan Sindell. No dia seguinte, de acordo com Sindell, uma faxineira norueguesa assustou-se quando entrou no quarto de Zelig e seu cabelo ficou loiro diante de seus olhos. Sindell admite que o seu testemunho foi visto com desconfiança, até dois dias depois, quando um incidente semelhante ocorreu com um zelador negro. Dr. Sindel admite que Zelig é vítima de um distúrbio físico raro.” Tradução nossa.

poderia dispor, e numa propriedade particular afastada e sem recursos médicos, Zelig poderia receber tratamento apropriado e se curar.

Chegando à sua propriedade, a primeira atitude da doutora é planejar filmar as sessões. Para isso, ela contrata seu primo, Paul Deghuee, um inventor e fotógrafo de meio período. Enquanto o narrador em *voz over* tenta dignificar a atitude, dizendo: “*Ciente do significado de seu trabalho, Eudora Fletcher planeja filmar os procedimentos*”, a própria Fletcher comenta, em seguida, seus objetivos em diferentes termos: “*Planejo entrar para a História*”. Acompanhemos o depoimento de seu primo Paul sobre a conversa que tiveram naquela época:

Paul Deghuee: Ela disse: “quero documentar este caso para as gerações futuras e para o mundo da ciência. E quero que mantenha a câmera bem quieta”. E eu disse: “Por que não toma notas, e escreve tudo?” E ela: “Paul, quando um homem muda sua aparência, você quer ver, e não ler a respeito. Além disso, planejo entrar para a História”.

Ela também é articulosa e calculista. Como diretora do próprio filme, organiza o cenário e todos os objetos que estrarão em cena. A tomada filmada em plano geral mapeia a sala (na qual as sessões acontecerão), exibindo todos os detalhes, enquanto a narrativa em *voz over* nos relata simultaneamente:

O quarto branco é cuidadosamente arrumado para serenidade máxima. É um pequeno cômodo na casa escassamente mobiliado. Luzes fotográficas são pregadas nas paredes para fornecer iluminação. Microfones são escondidos em locais especiais. A câmera filma por um painel de vidro, que a deixa relativamente discreta. Só o motor é um problema, mas ele é abafado com um cobertor. Desta posição vantajosa, o fotógrafo Paul Deghuee filmará as Sessões do Quarto Branco, um documento notável na história da psicoterapia.

No entanto, assim como outras atividades que a doutora não consegue realizar corretamente (cozinhar, pilotar, contar piadas, etc), ela não consegue preparar o ambiente com a serenidade almejada: a filmagem é facilmente factível de percepção. Logo na primeira sessão, Zelig nota que está sendo filmado, sorri e acena para a câmera.

Fletcher: Você sabe por que está aqui?

Zelig: Para discutir psiquiatria, certo?

Fletcher: Você é médico?

Zelig: Sim, eu sou. Deve ter lido minha tese sobre paranoia delirante. A coisa toda é mental.

Fletcher: Leonard, e se eu disser que não é médico.

Zelig: Bem, eu diria que está brincando. É sempre tão claro aqui?

Fletcher: Estamos filmando as sessões se não se importa.

Zelig: Não. Tem alguma coisa ali, não?

Fletcher: Exato.

Zelig: Uma câmera.

Fletcher: Leonard, Leonard. Começemos com a realidade simples. Leonard, você não é médico.

Zelig: Não?

Fletcher: Não. Você é paciente e eu sou a médica.

Zelig: Bem, não diria isso a muitas pessoas se eu fosse você.

Fletcher: Leonard, você não é médico.

Zelig: Ela vai ficar bem? Porque tenho que voltar à cidade. Tenho um caso interessante, dois pares de gêmeos com dupla personalidade. Sou pago por oito pessoas.

Neste momento, talvez seja válido lembrar a discussão que temos levantado sobre a configuração dos espaços na obra e o aproveitamento mercantil de Zelig. É preciso lembrar que, se de um lado, irmã e cunhado transformaram a própria casa numa rede de negócios, tendo como primeira atitude a cobrança de ingressos para as apresentações das metamorfoses de Zelig, por outro, Fletcher vai tratar das anomalias de Zelig em um ambiente também privado e íntimo – sua casa. Ademais, ela vai fazer uso desse espaço particular para filmagens, ou seja, para reconhecimento e, conseqüentemente, ganhos financeiros. Anteriormente havíamos abordado como Zelig assumira a forma-mercadoria e fora explorado pelo aparato total da sociedade. Agora, ele vira mercadoria no aspecto doméstico, pois trata-se de uma relação médico-amorosa.

Tampouco se pode deixar de notar a configuração da dimensão dos espaços no filme, que ora se ampliam, ora se restringem, e vão sofrendo uma série de mutações. O que eles têm em comum é a apropriação privada de todos, indiscriminadamente, desde os mais abertos, até o mais privado, como o quarto branco, com apenas os dois, Zelig e a doutora, sendo filmados (idealização concebida surpreendentemente numa época anterior à invasão midiática dos *reality shows*).

Adiante, após a dificuldade enfrentada nas primeiras sessões para hipnotizar Zelig, Fletcher articula outra estratégia: ela se torna atriz em seu próprio filme, fingindo ser uma

paciente e atuando como uma paranoica, um personagem que sofre da mesma anomalia de Zelig para tentar desorientá-lo e hipnotizá-lo. Acompanhem as falas de Fletcher atuando como paciente:

Fletcher: Dr. Zelig.

Zelig: Sim.

Fletcher: Imagino se pode me ajudar com um problema

Zelig: Bem, podemos tentar. É claro que não posso prometer nada.

Fletcher: Sabe, na semana passada estive com pessoas eruditas que discutiam Moby Dick e eu tive medo de admitir que nunca tinha lido. Então, eu menti. Queria tanto que gostassem de mim, queria ser como os outros, não me destacar.

Zelig: Isso é natural.

Fletcher: Por que fazer tanto para se misturar?

Zelig: Você é médica, deveria saber lidar com isso.

Fletcher: A verdade é que eu não sou uma médica de verdade

Zelig: Não é?

Fletcher: Não, doutor, estive fingindo ser médica para me ajustar aos meus amigos. Eles são médicos

Zelig: Sei, que coisa, não?

Fletcher: Mas você é médico e pode me ajudar. Tem que me ajudar

Zelig: Não me sinto muito bem.

Fletcher: Toda a minha vida tem sido uma mentira. Tenho posado de uma coisa após a outra.

Zelig: Precisa de ajuda, moça.

Fletcher: Na noite passada sonhei que estava caindo dentro do fogo. O que quer dizer?

Zelig: Não sei.

Fletcher: Por favor, doutor, sei que meu caso é complicado.

Zelig: Não estou bem.

Fletcher: O que estou sofrendo?

Zelig: Como posso saber? Não sou médico!

Fletcher: Não é?

Zelig: Não. Eu sou?

Fletcher: Quem é você?

Zelig: Como assim, quem sou eu? Não sei.

Fletcher: Leonard Zelig?

Zelig: Sim, claro. Quem é ele?

Fletcher: Você!

Zelig: Não, não sou ninguém, não sou nada! Me segure, estou caindo!

A despeito do fascínio que o documentarista diz que ela tem, ela quer se promover, sabe aonde quer chegar e planeja tudo – escolhe filmar, está dirigindo e atuando em seu filme (embora com o uso de materiais de forma primária, pois ela não tem todo o aparato

tecnológico). A filmagem das sessões lhe renderia não só promoção profissional, mas lucro com seu experimento e com a sua distribuição em larga escala. Em outras palavras, Zelig nunca deixa de ser explorado. Fletcher não é uma oposição à irmã Ruth. Ela dá continuidade ao aproveitamento mercantil do personagem.

Façamos um breve paralelo que talvez nos ajude. No filme *Husbands and Wives* (*Maridos e Esposas*, 1992), de Woody Allen, o cineasta baseou a totalidade do filme em depoimentos de casais que contam detalhes íntimos de sua vida conjugal a um documentarista. Reviver suas histórias e contá-las à câmera funciona como uma sessão de terapia, os personagens comportam-se como se estivessem na sala de um psicanalista.

Tal forma de filmagem e exibição de *Husbands and Wives* é analisada pelo autor e crítico Martins e talvez seja útil para entendermos a sequência fílmica das sessões do quarto branco. Segundo o autor, esse estilo de filmagem

...salienta a influência das relações de mercado na tessitura das relações intersubjetivas, e mesmo da intra-subjetividade. Afirma, assim, uma nova tônica crítica e política, na obra de Allen, a contracorrente do discurso liberal, recorrente no cinema norte-americano. (...) Com isso, entram em pauta um modo narrativo, o da mídia, e um horizonte de interesses, a conduta de cada um à luz da psicanálise, ambos caracteristicamente contemporâneos e de ampla abrangência.

Ademais, o autor acrescenta:

Não se trata de um modo imediatamente expressivo, como se estivesse em vigor algum "neorrealismo da vida privada". Mas, sim, vale insistir, de designar um alvo duplo: a retórica da psicanálise e a perspectiva do jornalismo, potenciado pela mídia eletrônica. Deste modo estão sendo interpelados: (1) o poder hegemônico da mídia, nos dias atuais, de dirigir sua atenção para o que bem quiser, e penetrar onde bem lhe aprouver; (2) a adaptação psíquica a esta perspectiva, ao modo da espetacularização da cena íntima ou privada; e (3) a difusão, com grande aceitação e em amplas camadas, de formas derivadas do saber psicanalítico.¹¹⁷

Em outras palavras, o autor Allen, em ambos os filmes trata de expor a psicanálise explorada pela espetacularização. O isolamento do personagem na casa do campo poderia sugerir que ali ele estaria afastado da indústria midiática. No entanto, como vimos, a

¹¹⁷ MARTINS, Luiz. R. Entre a política e a lírica. IN: Novos Estudos. CEBRAP. N.º 38, março 1994. pp. 53 e 56

médica é a diretora e a atriz dentro do processo psicanalítico; é ela quem manipula a exploração da mercadoria Zelig, tornando-se “dona dos meios de produção”. Sendo assim, conclui-se que a Indústria Cultural nunca se afasta da mercadoria mais quente do momento, há apenas uma mudança de controle da produção do objeto que está sendo explorado. Por outro lado, acompanhamos também a banalização, popularização deliberada da psicanálise, proposta neste viés narrativo através da exposição pela Indústria Cultural. Em *Zelig*, o uso da psicanálise está no seu sentido mais degradado. O personagem cita clichês da psicanálise e Fletcher diz que ele soava convincente:

E, na primeira vez que o vi foi um pouco estranho porque eu o confundi com um médico. Ele tinha um ar muito profissional.

Mais adiante ela dirá:

Não é que o que ele disse não fizesse sentido. Era só um conglomerado de termos psicológicos, que ele deve ter ouvido ou que talvez tenha lido. E o engraçado é que ele era bem fluente. Poderia ser convincente para um leigo.

No limite, talvez o filme sugira que na relação com a Indústria Cultural e através da mediação do mercado a psicanálise sofre diversas modificações e vira uma série de clichês e conceitos esvaziados. O filme também aponta para o fato de que nem mesmo a intimidade de uma sessão de terapia foge aos domínios da indústria cultural. Novamente temos a exposição da padronização da forma mercadoria dominando todas as instâncias da vida social. Em outras palavras, trata-se aqui da afirmação de que nenhum discurso atual escapa de seu alinhamento com os interesses do mercado. Prova disso é a adaptação psíquica aos mecanismos do marketing e da cultura de massa. O autor Debord corrobora nosso entendimento ao afirmar que

O poder do espetáculo, tão essencialmente unitário, centralizados pela força das coisas e de espírito perfeitamente despótico, costuma ficar indignado quando vê constituir-se, sob seu reino, uma política-espetáculo, uma justiça-espetáculo, uma medicina-espetáculo, ou outros tantos surpreendentes “excessos midiáticos”. O espetáculo nada mais seria que o exagero da mídia, cuja natureza, indiscutivelmente boa, visto que serve para comunicar, pode às vezes chegar a excessos. Assim como a lógica da mercadoria predomina sobre as diversas ambições concorrenciais de todos os comerciantes, ou como a lógica da guerra predomina sobre as frequentes modificações do armamento, também a rigorosa

lógica do espetáculo comanda em toda parte as exuberantes e diversas extravagâncias da mídia.¹¹⁸

De fato, os domínios da Indústria Cultural nunca se afastam do contexto do filme. Lembremos também que a Dra. Fletcher ainda fará duas descobertas elucidativas para o enredo dentro do contexto espetacular. Primeiramente, a doutora e o noivo vão a um show da Broadway (seguindo um conselho do primo). “*Ironicamente, é no meio do barulho e da fumaça do clube que Eudora Fletcher bola um plano brilhante e inovador que causará um importante avanço no caso.*” A médica consegue encontrar uma solução para hipnotizar Zelig justamente quando está dentro de um espetáculo cultural. Na segunda vez que isso ocorre, Zelig está desaparecido também pela segunda vez. A doutora vai ao cinema ver um filme com a irmã e antes que o filme se inicie, assistem a um *newsreel* na tela dando notícias sobre o exército alemão. Em meio às tropas nazistas, a médica reconhece alguém muito parecido com Zelig e decide ir à Alemanha procurá-lo.

Restaria ainda pensarmos na técnica escolhida por Eudora para tratar seu paciente. Desde os primeiros contatos com o paciente a doutora baseou seu tratamento no uso de hipnoses e as primeiras sessões se deram já no hospital de Manhattan. Depois de romper a barreira de resistência inicial do paciente, ela conseguiu aplicar a técnica em todas as sessões na casa de campo. De certo modo, a escolha da médica também não se afasta do contexto midiático, pois, popularmente, a hipnose é o aspecto mais espetacular da prática da terapia, inclusive por ser usada largamente em enredos do cinema de Hollywood. É também usada como uma atração em shows circenses, muitas vezes praticada por charlatões e, por muitos anos, chegou até a ser considerada magia negra. De fato, nunca foi reconhecida como uma ciência, nunca foi aceita oficialmente como prática médica. Em outras palavras, a técnica utilizada pela doutora, além de ser explorada pela indústria cultural, foge do padrão convencional de tratamentos psiquiátricos.

Dito em outras palavras, na história da medicina e da psicologia, a hipnose fomentou debates e intrigou diferentes posturas científicas e ainda hoje surpreende os parâmetros científicos¹¹⁹. Para o contexto do enredo do filme (1928), o uso de hipnose já seria um

¹¹⁸ DEBORD, Guy. A sociedade do espetáculo. *op. cit.*, p.171

¹¹⁹ Grande parte de nossa pesquisa referente à hipnose está disponível em:

<http://www.dm.com.br/texto/172583>

http://pt.wikipedia.org/wiki/Hipnose#Sigmund_Freud

<http://www.victorianweb.org/science/freud/hypnosis.html>

método ultrapassado, pois mesmo Freud deixara de usar a técnica no final do século XIX. Em 1890 já era considerada uma técnica regressiva e limitada, muitas vezes, apenas a alguns casos de histeria. Freud fez uso da hipnose como prática clínica apenas durante seus primeiros anos como neurologista (1886-1896)¹²⁰. No entanto, acabou abandonando a técnica, pois seus estudos provaram que nem todos os pacientes se deixavam ser hipnotizados e porque percebeu que muitos pacientes podiam reproduzir acontecimentos cruciais de suas vidas enquanto conscientes. A partir de então passou a desenvolver a técnica que foi nomeada “livre associação”. Nesse tratamento ele pedia que pacientes contassem qualquer coisa que viesse à sua mente relacionada a um fato, mesmo que parecesse banal. Acreditava-se que a partir de então a memória se organizaria de forma a fazer relações ao fato principal que se buscava nas sessões (a descoberta de um trauma, uma doença, etc). Esses foram os primeiros passos rumo à formação dos estudos da psiquiatria que temos até hoje.

As razões para Freud ter rejeitado e abandonado a hipnose tem sido extensivamente estudadas e documentadas, pois haveriam inúmeros motivos¹²¹. Além dos já mencionados, Freud rejeitou a hipnose porque as sessões revelaram que, quando a técnica é usada, o paciente pode sugerir o que lhe satisfaça. Certa vez, descreve Freud em um relato, uma paciente colocou seus braços em volta de seu pescoço quando retornou de um transe de hipnose manifestando afeições carinhosas a ele. Houve também grande discussão sobre os limites da realidade experimentada pelo paciente hipnotizado, constatando até que o paciente hipnotizado podia ter alucinações. Ainda, alguns estudos sugerem que a prática pode ser enganosa e a realidade pode ser manipulada pelo hipnotizador através da técnica

<http://www.loc.gov/exhibits/freud/freud02.html>

<http://www.freudpage.info/freudhypnosis.html>

<http://www.revistavortice.com.br/2010/12/notorios-da-psicanalise-anna-o.html>

<http://dreams.umwblogs.org/sigmund-freuds-dream-analysis-and-hypnosis/hypnotism/>

<http://josefbreuer.blogspot.com.br/2007/10/dados-profissionais-o-caso-anna-o.html>

Acesso em 10 de Abril de 2014.

¹²⁰ Freud desenvolveu estudos com o amigo e médico Dr. Joseph Breuer sobre a histeria. Muitas das teorias foram desenvolvidas a partir das sessões com a paciente de codinome Anna O. Dr. Breuer acreditava que através da sugestão hipnótica se poderia ter acesso a uma memória esquecida (decorrente de um trauma) e assim chegar muitas vezes à raiz do problema. O tratamento pós-hipnótico eliminaria os sintomas da doença. Sob hipnose, a paciente conseguia também relatar essas lembranças intoleráveis que haviam sido recalçadas e, assim, através da fala, o sintoma desaparecia. A própria Anna O. chamou o tratamento de "cura pela fala". Freud considera esse o primeiro caso de tratamento pela psicanálise, pois envolve a possibilidade de tratar sintomas físicos pela fala. Desse caso deriva uma das primeiras teorias de funcionamento psíquico da psicanálise, a teoria da defesa, apresentada no importante livro "Estudos sobre a Histeria" (*Studies on Hysteria, 1895*), escrito por Josef Breuer e Sigmund Freud conjuntamente.

¹²¹ MELMAN. Rachel B. Freud's Relevance to Hypnosis: A Reevaluation. Hebrew University of Jerusalem. IN: American Journal of Clinical Hypnosis. July, 2001.

de sugestão nas sessões de terapia. Desse modo, o hipnotizado pode aceitar a realidade sugerida.

Freud também acreditava que alguns sintomas geralmente exerciam uma função protetora e aqueles que tivessem significado para o paciente não deviam ser removidos indiscriminadamente. Ademais, julgou que a hipnose não agia na dinâmica do problema em questão, ou seja, tratava a repressão, mas deixava todo o processo que levou à formação do sintoma inalterado. Constatou, portanto, que o tratamento hipnótico era falho porque não mudava o paciente; ele continuava inerte, incapaz de resistir a um próximo acontecimento que o levasse a ficar doente novamente.

A maioria dos médicos psiquiatras acredita, assim, que as doenças psiquiátricas fundamentais têm melhor tratamento e, portanto, chance de sucesso ou cura, com o paciente em estado de consciência normal. Por fim, Freud descobriu que também pelos sonhos o paciente poderia ter acesso à memória esquecida e, ao longo dos seus estudos, provou que através da psicanálise o paciente poderia realmente superar os traumas.¹²²

Entretanto, o que interessa a esta análise é saber que a escolha de tratamento de Fletcher sugere ao menos três hipóteses, uma já tendo sido mencionada: o uso da técnica pela indústria cultural no contexto espetacular. Há, porém, outro elemento importante; conforme os estudos de Freud apontaram, a técnica é falha como tratamento médico, por todos os inúmeros motivos que ele apontou (apenas apresentamos um breve resumo), e em 1928, a Dra. Fletcher já devia saber disso. Ademais, o paciente pode ter alucinações ou pode criar uma realidade que lhe agrada; outros estudos ainda afirmam que o hipnotizado pode aceitar a realidade sugerida pelo hipnotizador. Talvez essa hipótese possa sugerir outras possibilidades de entendimento do filme.

Vejamos com atenção duas narrativas em *voz over* após a médica ter conseguido hipnotizar Zelig, e outra da própria Dra. Fletcher referindo-se ao período do tratamento na casa de campo:

Narrador em *voz over*: Jogando com seu distúrbio de identidade, a Dra. Fletcher o manipulou a uma rápida desorientação. Usando sugestão pós-hipnótica, agora poderá induzir um transe à vontade.

¹²² MELMAN Rachel B. Freud's Relevance to Hypnosis: A Reevaluation. *op. cit.*

Narrador em voz over: Zelig diz ao doutor que ele não concorda que seja um belo dia. O médico se surpreende com a convicção de Zelig. Ele aponta que o sol brilha e a temperatura está branda. Zelig passa a exprimir opiniões furiosamente e de forma agressiva. Foi moldado demais na outra direção. Tornou-se dogmático e não tolera que discordem de suas opiniões.

Fletcher (Idosa): Eu o levei longe demais na outra direção. Ele acertou vários dos membros com um galho. Não era o que queríamos. Mas eu sentia que havia conseguido algo. Se pudesse tê-lo por mais duas semanas poderia regulá-lo e devolver Leonard Zelig à sua antiga pessoa.

Não podemos deixar de notar o uso dos termos “manipular” e “moldar” pelo narrador e “regular” pela Dra. Fletcher. Tampouco será descabido dizer que o uso dessas palavras pode sugerir que através da técnica da hipnose a médica pode ter regulado o paciente para se tornar quem ela queria. Conforme ela prometera em público, “*Sinceramente, espero devolvê-lo à sociedade como um cidadão útil e controlado*”, ou seja, ela o trataria para que ele se tornasse alguém ajustado àquela sociedade.

Fletcher: Quem é você?

Zelig: Como assim, quem sou eu? Não sei.

Fletcher: Leonard Zelig?

Zelig: Sim, claro. Quem é ele?

Fletcher: Você!

Zelig: Não, não sou ninguém, não sou nada! Me segure, estou caindo!

Neste momento Fletcher diz a seu paciente quem ele é e ele aceita. A partir de então ela poderá sugerir a ele quem ela quer que ele seja. Já notamos, com efeito, o caráter arrivista da doutora: ela quer subir profissionalmente e Zelig lhe daria essa possibilidade. Ele é a ponte para ela ter acesso e frequentar festas, jantares, e um mundo ao qual ela não teria acesso antes. Ela será aceita nos lugares que Zelig for aceito. Conforme veremos no filme, ela vai aproveitar o sucesso dele para se promover. Com isso, após três meses de tratamento no campo com sessões de terapia Zelig está “curado”, não se transforma mais em quem está à sua volta. É através de um *newsreel* que o filme nos apresenta essa informação:

HEARST METROTONE NEWS: Camaleão curado pela doutora. Ela é bonita também! Ela levou alguns meses, mas conseguiu. Dra. Fletcher, herói, ou melhor heroína do momento. A brilhante e bela psiquiatra nunca perdeu sua convicção de que Leonard Zelig sofria de distúrbios mentais. Trabalhando com seu primo, Paul Deghuee, ela filmou os procedimentos, incluindo cenas raras de Zelig hipnotizado.

O paciente e sua médica tornaram-se bons amigos e gostam da companhia até fora do trabalho [Assistimos à cena dos dois alimentando passarinhos]. O resultado, mantendo a opinião da minoria, é um sucesso para a psiquiatria.

Após a prefeitura, Eudora Fletcher, a bela doutora que curou Zelig de seu estado desafiador é homenageada por cientistas no Hotel Waldorf Astoria. [Vemos uma junta de apenas cientistas homens, Fletcher é a única mulher] Eruditos de todo o mundo, não só da psiquiatria, mas da física, biologia, matemática e tudo o mais. Aqui troca teorias com Nill Andersen, o pai da doença sanguínea moderna. Durante a semana foi homenageada de novo, batizando seu primeiro navio. Que sucesso, para uma menina do campo! Quem disse que as mulheres só são boas na costura? Agora vamos à prefeitura para a homenagem às novas celebridades. [Os dois recebem a chave de Nova Iorque].¹²³

A continuação da sequência exhibe outro *newsreel*. Através dele, sabemos que: “*Hearst recebe Zelig e Fletcher, em San Simeon, e mostra como os ricos e famosos se divertem*”. Zelig se torna uma celebridade e juntos vão passear até no palácio do Hearst, serão chamados às mais badaladas festas, estarão onde os artistas de Hollywood circulam, ou seja, em todos os centros da fama e do dinheiro (novamente temos o dinheiro como mediador). A relação amorosa médico-paciente promove a cura, mas a cura não promove o abandono do circuito das mercadorias. O tratamento psiquiátrico serviu justamente como reintrodução do personagem no circuito das mercadorias. Assim posto, notamos que quando ele é curado pela terapia ele não escapa dos tentáculos do espetáculo; pelo contrário, os tentáculos se ramificam.

Lembremos também que a terapia psicanalítica apresentada tentou buscar um momento específico do passado de Zelig, um trauma da infância que teria desencadeado sua anomalia. Esse trauma precisaria ser tratado para que ele se enquadrasse dentro dos padrões da sociedade. No filme, em hipnose, Zelig conta que sua primeira transformação se deu quando fingiu ter lido *Moby Dick*. Com isso, o enquadramento dado pelo documentarista e pela Dra. Fletcher nas sessões de terapia vai partir desse momento e da reconstrução da infância de Zelig como únicos causadores de sua doença. Em outras palavras, o uso da psicanálise e a narrativa tendenciosamente melodramática do documentarista vão focar no indivíduo, ignorando o contexto social como um todo, no qual essa doença teria se desenvolvido.

¹²³ *[] Comentários nossos.

Como visto, a psicanálise se apresenta como a cura que o reinsere na sociedade que causou o início dessas mutações. Se transformar em quem está próximo foi um mecanismo de defesa que Zelig desenvolveu para conviver com as pessoas dessa sociedade. No entanto, a psicanálise tira esse mecanismo para melhor inseri-lo novamente na sociedade que era danosa a ele. Em seu artigo sobre o filme, o autor Bruce¹²⁴ questiona-se por que as metamorfoses de Zelig aconteceram nessa sociedade em particular. Ele acredita que entender o ambiente social em que Zelig vivia ajudaria a entender por que ele teria desenvolvido sua doença e afirma que Zelig encontra dificuldade em se ajustar à sociedade capitalista do início do século XX, abordando algumas características dessa sociedade.

A ligação entre a família e a sociedade é assim estabelecida: o sistema pune os indivíduos que se desviam de sua norma, os vizinhos punem aqueles que se desviam de sua norma, e se cria um hábito que atinge até a unidade da família. Da mesma forma, no mundo de Zelig não há a realização espiritual. Sob hipnose, Zelig identifica a falta de apoio espiritual e familiar como uma doença social contemporânea.¹²⁵

ZELIG: Meu irmão me batia. Minha irmã batia nele. Meu pai batia na minha irmã, no meu irmão e em mim. Minha mãe batia no meu pai, em mim, na minha irmã e no meu irmão. Os vizinhos batiam na minha família. As pessoas do quarteirão batiam nos vizinhos e em nós. [citando trechos do filme]

Dito de outra forma, as estruturas sobre as quais Allen escreve são estruturas produzidas pela sociedade burguesa: as disputas familiares e a religião são típicas de uma sociedade cuja base de sustentação é a família e, sendo assim, agem como unidades de repressão sexual, de imposição religiosa, de opressão e vitimização das mulheres (lembramos que Fletcher só é aceita quando é dito que sabe costurar, é bonita e casa-se com Zelig). Esses são os pressupostos históricos de uma sociedade conservadora.

Em vista disso, Freud acrescentaria um dos grandes princípios e descobertas de seus estudos: a constatação de que a sociedade capitalista produz neuroses, que gera indivíduos doentes. E ao longo dos anos, seus estudos encaminharam-se no sentido de apontar que o tratamento médico, ou seja, a terapia e as sessões de psicanálise são ferramentas de alívio para evitar sofrimentos mais catastróficos para a vida psíquica do paciente. No entanto, a superação da neurose só se daria através da superação da sociedade capitalista. Voltando a nosso filme, Bruce ainda acrescenta:

¹²⁴ BRUCE, Iris. Human Commodities in Woody Allen and Franz Kafka . *op.cit.* P. 185

¹²⁵ Idem, Idem.

A "cura" de Zelig é apenas superficial e não pode durar neste tipo da sociedade. Ele pode parecer mais estável, pode mesmo considerar-se curado, mas a causa mais profunda de sua doença sempre esteve localizada nos pressupostos e valores sociais, e a sociedade certamente não mudou.¹²⁶

De fato, quando Zelig está curado, o que vemos é que ele aderiu aos valores do “*American way*”, a ideologia do conceito burguês de família, e repete clichês da ideologia reinante. Parece que foi assim que Fletcher “moldou” sua nova personalidade. Novamente como celebridade, Zelig é convidado a ir a uma escola e ao ser perguntado se ele quer dar algum conselho às crianças, ele responde:

Crianças, sejam vocês mesmas. Não podem agir como os outros só porque acham que eles sabem tudo. Precisam ter personalidade e dizer o que pensam. Talvez não possam nos países estrangeiros, mas esse é o jeito americano. Aprendam comigo porque eu era um réptil e não sou mais.

Zelig, que só queria ser aceito por essa sociedade, ironicamente, é vítima de seu próprio discurso (dito acima). Enquanto ele não pôde se reintegrar a essa sociedade, e isso só se deu imitando o comportamento dos seus membros e reproduzindo seus valores e seu discurso ideológico, ele não foi aceito por ela. Ou seja, a ideologia democrática de ser você mesmo, que é largamente difundida na sociedade norte-americana, não pode ser considerada uma verdade absoluta, pois o sujeito que não entra no sistema dessa sociedade está excluído do convívio social, sofre repressões e pode até desenvolver neuroses. Lembremos que esse sistema também prometera a liberdade de consumo, o que se provou enganoso, visto que só estariam incluídos aqueles que têm situação financeira para consumir. Em vista disso, no contexto sócio-histórico em que a obra *Zelig* foi produzida, conforme abordamos (início dos anos 1980), o horizonte de liberdade se definia pelo capitalismo democrático, que se revela, de um lado, uma falsa liberdade de consumo e escolha, e de outro, a promessa de oportunidades que, por fim, demonstra uma intensa hegemonia mercadológica de competição.

Lembremos que Geist transformou sua fazenda numa rede de negócios. No entanto, embora sejam cobrados ingressos para as apresentações de Zelig, o fato de estarem numa fazenda, num espaço aberto, poderia criar a ilusão de que o acesso ao local é, de certa

¹²⁶ BRUCE, Iris. Human Commodities in Woody Allen and Franz Kafka . *op.cit.*, p.185

forma, mais fácil ou mais amplo do que a uma casa de shows, por exemplo. Há ainda pessoas vendendo objetos dentro e fora da fazenda, e talvez isso fuja ao controle de Ruth e Geist.

Assim posto, poderíamos pensar se neste espaço figuraria essa liberdade democrática prometida pelo capitalismo. Muitas pessoas têm acesso ao local, por ser um espaço aberto, e todos parecem lucrar a partir da exploração de Zelig. No entanto, recordemos que há hotéis que fazem excursões até o local. Para tanto, é necessário que haja uma estrutura por trás do hotel, ou seja, ele precisa de capital financeiro para organizar excursões. E mesmo os vendedores do lado de fora precisaram de um capital inicial para começar suas vendas ambulantes. Em suma, embora esse espaço figure a ideia de uma aparente democracia, ele se configura, de fato, como um centro de comercialização e não de democracia, pois nem todos podem comprar o que é vendido e nem todo mundo tem capital para começar a vender.

No limite, vive-se uma violenta contradição entre um discurso que promete liberdade, oportunidade, integração, e uma realidade com cada vez menos possibilidades. Na época que o filme retrata, final dos anos 20, era possível fomentar uma opção a esse sistema, havia um horizonte de transformação histórica. No entanto, uma revolução dessa ordem não está em pauta nos EUA desde o início dos anos 30 (conforme abordamos no capítulo 2 desta análise). Desta forma, como não há um horizonte histórico de superação (o limite é esse oferecido pelo capitalismo democrático), o que resta para as pessoas, o que elas querem é se reintegrar. No filme, as sessões de terapia promovem a cura de um indivíduo reinserindo-o numa ordem social que foi a própria causadora dessa anomalia. Zelig não supera a sociedade capitalista (conforme dito, a superação seria a “cura” para Freud), ele reinsere-se nela.

Para o próximo e último bloco de estudo dessa análise objetivamos acompanhar o desfecho desse personagem de trajetória tão múltipla, de uma “cifra” a uma celebridade. Para tanto, persistiremos na investigação do que temos caracterizado como princípio constitutivo da obra: a duplicidade narrativa do filme. Para chegarmos a algumas hipóteses conclusivas sobre essa instância narrativa e sobre a obra como um todo, restará saber se o narrador em *voz over* conduzirá a narrativa até o final com o uso de elementos melodramáticos.

Capítulo IV: Um final feliz?

Ao longo de todo o filme, Zelig sempre busca o “outro” como modelo para se espelhar e se identificar, ou para se sentir seguro, segundo suas próprias palavras:

Fletcher: Agora, me diga, Zelig, por que assume as características das pessoas?

Zelig: É seguro.

Fletcher: Como assim? O que quer dizer seguro?

Zelig: Seguro. É seguro ser como os outros.

Fletcher: Você quer se sentir seguro?

Zelig: Quero que gostem de mim.

De fato, quando o personagem, após ter sido “curado”, está no auge da fama e tem a aprovação popular, principalmente ao anunciar seu casamento com Fletcher, não há nenhuma transformação. No entanto, ao ser perseguido por suas supostas esposas e cobradores de dívidas dos tempos de “camaleão”, Zelig fica instável e novamente começa a se metamorfosear. Ele não suporta a rejeição das pessoas e quando seu julgamento é marcado, ele desaparece pela segunda vez.

Desta vez Zelig reaparece na Alemanha em plena ascensão de Hitler e como membro do exército nazista. Assim, sua identidade agora passa a ser a de um grupo. Conforme já abordado, é na voz do intelectual Saul Bellow que este acontecimento é comentado:

Sim, fazia sentido, muito sentido, porque tudo o que ele queria era ser amado, desejava ser amado e havia algo nele que desejava imergir nas massas, no anonimato. E o fascismo oferece a Zelig esse tipo de oportunidade para que ele pudesse se tornar anônimo pertencendo a esse vasto movimento.

O exército alemão também não assusta Eudora e ela não mede esforços para ir encontrá-lo. Curiosamente, assistimos a duas versões desse encontro. Primeiramente, vemos como Hollywood contou a história no filme *The Changing Man*. Em seguida, a já idosa doutora Eudora refuta esta história, dizendo que a história real “*foi muito diferente do filme*”. Assim, caberia ao documentário “real” dar-nos o relato “verdadeiro” da forma como teria sido a fuga da médica e do paciente famoso, registrada por um telejornal alemão.

Já analisamos, com efeito (item 2.2), como Hollywood adultera a história. No entanto, da perspectiva do documentarista, o filme *The Changing Man* é usado como parte da sua estratégia para dar credibilidade à sua narrativa. Recordemo-nos que desde a abertura do filme, com o uso de depoimentos de pessoas reais e famosas, pretende-se confirmar a impressão de uma história real.

Dessa forma, o documentarista cria a ilusão, “ainda que falsa”, de que a história que se apresenta é confiável e real em comparação ao suposto filme da *Warner Brothers*. Ele apresenta o filme que teria sido feito por Hollywood como contraexemplo para dar a impressão de que o *seu* documentário é real e objetivo. Com isso, poderíamos pensar que se *The Changing Man* é uma falsificação, o que se assiste em um plano mais abrangente – o documentário *Zelig* – é verdadeiro. Porém, ambas as histórias são, obviamente, falsificações. Nesse sentido, o documentário *Zelig* é ainda mais enganoso, pois ele é uma falsificação que se apresenta como elemento autêntico, o que faz parte da própria ideologia do documentário convencional. Já a versão de Hollywood, conforme esperado, usa da arte cinematográfica para contar uma história para “passar o tempo” – um romance banal. Nesse momento, é válido reiterar o que Stam e Shohat assinalam:

Mais significativo, ao avaliar *The Changing Man*, o “eu” documental de *Zelig* se coloca acima da ficção dentro da hierarquia genérica, reservando-se o direito de avaliar a veracidade do filme de ficção. A porção documental, portanto, se arvora em possuidora de um relacionamento privilegiado com a verdade, quando de fato a fusão desorientadora de fato e ficção em *Zelig* e sua representação paródica dos processos do documentário solapam as pretensões cognitivas de ambos os modos.¹²⁷

Em algum momento já se supôs que documentários seriam uma resposta à ficção. No entanto, a linha que divide os dois gêneros talvez não seja tão precisa, pois devemos entender que as imagens de um documentário também podem ser alteradas, tanto durante como após o fato documentado, por meios convencionais e digitais. Se por um lado documentários “*ênfatisam a autenticidade ou a fidelidade de sua representação do mundo: vemos o mundo que compartilhamos com uma clareza e uma transparência que minimizam a importância do estilo ou da percepção do cineasta*”¹²⁸, por outro, “os

¹²⁷ STAM, Robert e SHOHAT, Ella. “*Zelig*”. In: *O Cinema dos Anos 80. op. cit.*, p. 123

¹²⁸ NICHOLS, Bill. Introdução ao documentário. *op. cit.*, p. 20

documentários não são documentos no sentido estrito do termo, eles se baseiam na característica documental de alguns de seus elementos”¹²⁹.

Na verdade, o que interessa particularmente a esta análise é entender a função exercida pelo documentarista, que faz uso da crença ingênua que temos na imagem documental para construir um ponto de vista particular em relação à matéria narrada. Nesse sentido, a perspectiva do documentarista estabelece um compromisso com as práticas e os valores dominantes de nossa cultura, e a narrativa dentro deste gênero, portanto, representa uma maneira de estabelecer, valorizar ou avaliar uma determinada visão de mundo. Se isto é exato, documentários podem representar pontos de vista de indivíduos, grupos ou instituições. Desta forma, elaboram argumentos ou formulam suas próprias estratégias persuasivas, visando convencer-nos a aceitar suas opiniões.

Tomemos, com efeito, a apresentação da fuga de Eudora e Leonard da Alemanha na forma de uma aventura heroica. Os personagens não apenas conseguem escapar do numeroso exército nazista reunido no comício, mas realizam a grande façanha de roubar um avião e serem mais rápidos que os alemães pilotando. Acrescente ao episódio elementos de suspense, superação e vitória quando Fletcher desmaia e, inesperadamente, aquele que não se transformava em mulher assume a habilidade em aviação da médica e heroicamente pousa o avião em solo americano. Acompanhemos a narrativa empolgante em *voz over* da fuga:

Zelig toma o controle da aeronave. Agindo como piloto, ele luta com o avião. Os alemães, atônitos, levam 15 minutos para começar a perseguição. Com Eudora Fletcher inconsciente, Zelig, que nunca voara antes, não só escapa dos pilotos alemães mas bate o recorde da travessia do Atlântico de cabeça para baixo.

Certamente não faltaria uma homenagem a ambos por vencerem o exército da Alemanha. Assim como na ficção, o desfecho dessa sequência encaminha-se para a harmonia da história, pois *“a forma dramática – tendo por princípio o equilíbrio sempre de novo renovado do jogo inter-humano – não pode satisfazê-lo sem sucumbir ela própria”¹³⁰*. Zelig ganha o perdão presidencial, seus crimes não são julgados, tudo é resolvido legalmente de forma a deixá-lo “livre” para ficar com Eudora.

¹²⁹ NICHOLS, Bill. Introdução ao documentário. *op. cit.*, p. 68

¹³⁰ SZONDI, Peter. Teoria do Drama Moderno. [1880-1950]. São Paulo: Cosac Naify, 2001, p. 52

O tão almejado final feliz do documentarista é assim apresentado: Leonard Zelig e Eudora Fletcher se casam em uma cerimônia simples registrada em “filmes caseiros” e a sequência termina com os dois andando de mãos dadas pelo campo e se beijando ao som de uma melodia romântica. Nesse sentido, não nos parece descabido ter uma leitura da narrativa em *voz over* segundo os critérios definidos por Szondi¹³¹:

O que se chama, em sentido estilístico, de “dramático”, refere-se particularmente ao entrechoque de vontades e à tensão criada por um diálogo através do qual se externam concepções e objetivos contrários produzindo o conflito. A esse traço estilístico da Dramática associa-se uma série de momentos secundários como a “curva dramática” com seus nós, peripécia, clímax, desenlace, etc.

A ideologia do documentário é que ele se diferenciaria da ficção por se basear em fatos reais. No entanto, a própria construção formal deste documentário cria uma ficção – o modelo do desenvolvimento dos “fatos reais” é ele próprio ficcional e obedece aos parâmetros de um filme tradicional de ficção dentro dos moldes da Indústria Cultural. O ponto de vista do narrador em *voz over* defende uma história romântica com final feliz, típico dos filmes ilusórios produzidos por Hollywood. O documentarista constrói uma história “documental” e os elementos usados por ele servem para que esta história coincida com a história de final feliz romântico que ele próprio está montando. Assim posto, embora o filme se apresente dentro da forma documentária, ele segue uma curva dramática como princípio organizativo. Prova disso é a cena de amor final, com casamento, música romântica e tom nostálgico. Desta forma, os princípios formais de autenticidade do gênero documentário caem por terra.

Na medida em que o documentarista manipula materiais de forma a montar uma narrativa que tem casal romântico, perseguição, aventura e final feliz, conclui-se que ele falsifica o material histórico. Em outras palavras, documentários não são cópias do real, (embora se apresentem como tal). Eles defendem um ponto de vista e as cenas apresentadas sofrem cortes, passam por uma edição e se apresentam de forma a confirmar a perspectiva que almejam. Isso não implica necessariamente que o que apresentam é falso, mas o material exibido serve a um propósito e por isso pode ser manipulado. Isso posto, o que assistimos prova a explícita manipulação de documentaristas em “falsear” a “história

¹³¹ SZONDI, Peter. Teoria do Drama Moderno. *op. cit.*, p.34

real”. No caso da história de Zelig, o documentarista a apresenta segundo um registro melodramático o que de fato difere do estilo de narrativas tradicionais deste gênero.

Evidentemente, não estamos caracterizando o filme *Zelig* como de natureza melodramática. A hipótese que orienta nossa análise é a de que o documentarista/narrador em *voz over* encaminha sua narrativa com traços exclusivos do melodrama. Entretanto, não podemos ignorar que ele não abre mão de fazer uso da estrutura e de elementos da própria convenção que organiza um documentário padrão: o uso de comentários com “voz de Deus”, as entrevistas, a gravação de som direto, filmagens da época retratada, os cortes para introduzir imagens que ilustram ou complicam a situação mostrada numa cena, etc. Todas essas particularidades estilísticas estão entre as normas e convenções comuns a muitos documentários. Seguramente, esse jogo proposto pelo documentarista não ocorre despropositadamente.

De fato, para além de evidenciar que o documentarista deste filme manipula a história de Zelig, nossa intenção é apontar que gêneros documentários podem fazer uso da crença ingênua do público na autenticidade da sua forma (e é daí que decorre a grande armação do documentarista) para criar e manipular dados da matéria histórica narrada. Nesse sentido preciso, vale reiterar a análise da sociedade do espetáculo, por Debord, quanto à representação desses funcionários da mídia:

Todos os especialistas são midiático-estatais, e só dessa forma são reconhecidos como especialistas. Todo especialista serve a seu senhor, pois as antigas possibilidades de independência foram praticamente reduzidas a zero pelas condições de organização da sociedade atual. O especialista que mais bem serve é, evidentemente, aquele que mente.¹³²

Ademais, acrescenta o crítico, como consequência (intencional) da manipulação da matéria narrada, os representantes da Indústria Cultural promovem o apagamento do conhecimento histórico:

Um aspecto do desaparecimento de todo conhecimento histórico objetivo se manifesta a propósito das reputações pessoais, que se tornaram maleáveis e corrigíveis à vontade por aqueles que controlam a informação, a que se colhe e também aquela, que é bastante diferente, que se divulga; eles têm autorização para

¹³² DEBORD, Guy . A Sociedade do Espetáculo. Comentários sobre a Sociedade do Espetáculo. *op. cit.*, p.179

falsificar. Pois uma evidência histórica que não interessa ao espetáculo não é uma evidência.¹³³

Neste contexto, é válido reiterar a manipulação do documentarista ao valorizar a relação doméstica, médica-paciente e romântica em detrimento do que acontecia na vida social, dois marcos na história global: a queda da bolsa norte-americana em 1929 e a ascensão de Hitler e do exército nazista na Alemanha em 1933 (fato que desencadeou a Segunda Guerra Mundial alguns anos depois). O narrador em *voz over* escolhe e decide o que podemos chegar a conhecer. Curiosamente, para o documentarista, a doença de Zelig e os acontecimentos da sua vida não tinham nenhuma relação com a sociedade em que ele vivia e com a época histórica (conforme abordado no capítulo anterior). Vejamos a única menção na narrativa sobre o contexto social do período. No enredo, Zelig está desaparecido pela primeira vez:

No início, as notícias reverberam ao redor do mundo. Então, com a mesma rapidez, o público ávido fica apático. Novos escândalos aparecem e viram notícia. A idade do jazz se move depressa, como Red Grange. Uma população saturada de distrações esquece rapidamente. Os anos 20 terminam com uma queda e ainda não se sabe de Leonard Zelig.

Simultaneamente à voz do narrador vemos imagens que corresponderiam ao que ele narra, como pessoas desmotivadas dançando em um clube, cenas de tiroteio e de um jogo de futebol americano. Ao mesmo tempo em que ele cita brevemente “uma queda” (nota-se que sem nenhuma contextualização ou informação adicional), exibe-se a imagem de pessoas em uma sala de uma bolsa de valores e por apenas míseros segundos, no centro da tela, jornais que corresponderiam a essa época. Só é possível saber o que diz as manchetes e notícia se pausamos o filme:

Stocks crash 10 billion – Sound issues drop 10 to 50 points – Selling Avalanche Swamps Banks’ support orders, October 20, 1929.

STOCKS COLLAPSE IN 16,410,030 – SHARE DAY, but rally at close cheers brokers; bankers optimistic, to continue aid, October 30, 1929

Em seguida, outra manchete é exibida: “*Zelig still missing*”. No entanto, embora o artigo desta notícia no jornal seja consideravelmente menor do que as notícias que falavam sobre a queda da bolsa, é a reportagem que fala de Zelig que recebe um *close up* na

¹³³ DEBORD, Guy . A Sociedade do Espetáculo. Comentários sobre a Sociedade do Espetáculo. *op. cit.*, p.180

narrativa, permitindo que o espectador leia o início do texto quando a imagem congela no centro da tela. Para o documentarista, o drama de Zelig deve destacar-se ao da queda da bolsa, como se as notícias fossem da mesma ordem ou importância no cenário social. Ele comenta sobre a história do personagem: “Agora, a imprensa e o público esperam cada pequena notícia, totalmente absortos no drama da vida real”.

Parece-nos ser possível identificar a manipulação do documentarista, num âmbito mais amplo, como o falseamento da retratação de uma época histórica, o que continua a reforçar o domínio da indústria midiática ou da sociedade do espetáculo:

O primeiro intuito da dominação espetacular era fazer sumir o conhecimento histórico geral; e, em primeiro lugar, quase todas as informações e todos os comentários razoáveis sobre o passado recente. (...) Uma evidência tão fragrante não precisa ser explicada. O espetáculo organiza com habilidade a ignorância do que acontece, logo a seguir, o esquecimento do que, apesar de tudo, conseguiu ser conhecido.¹³⁴

Contudo, concluímos, portanto que, seguir o ponto de vista do documentarista é aderir à indústria da propaganda e entretenimento, à produção e reprodução da cultura de massa voltada à indústria cultural, à arte produzida mecanicamente. É também adotar um ponto de vista anti-histórico sobre a matéria narrada. Além disso, nesse sentido apresentado é se tornar mais um porta-voz/empregado ou aliado acrítico da indústria cultural que só reproduz, imita valores da classe dominante. É esse discurso acrítico que também está mascarado quando se adere ao ponto de vista do documentarista.

Se é exato que o narrador em *voz over* apresenta sua própria versão da história sobre Zelig, impedindo que a plateia tire conclusões, utilizando, ademais, da sua posição de narrador “com voz de Deus”, que corresponderia à voz da autoridade (alguém que fala em nome do filme) para apresentar sua opinião sobre o fenômeno, talvez seja útil olharmos mais atentamente para sua versão quanto à apresentação de algumas sequências, desconfiando da imagem exibida resultante da manipulação do documentarista.

Dito isto, vale recordar, por exemplo, que na perspectiva do documentarista, a história de Leonard Zelig tem um final feliz. No entanto, é preciso lembrar que ele está

¹³⁴ DEBORD, Guy . A Sociedade do Espetáculo: Comentários sobre a Sociedade do Espetáculo. *op. cit.*, p.176-7

manuseando a narrativa de forma a criar uma ficção romântica. Nesse sentido, talvez seja válido buscarmos uma segunda camada de entendimento desta sequência.

Ao analisar o final do filme, o crítico Bruce¹³⁵ comenta, “(...) copiando o ambiente, ele internaliza os valores da sociedade dominante, que inclui os estereótipos da sociedade sobre sua espécie (...).” Ainda segundo ele, a imagem resultante da cena final evidencia que Zelig está: “(...) adotando o ‘American way’, simplesmente reproduzindo o discurso hegemônico patriarcal do período”.

Assim posto, no final do filme assistimos a transformação final de Zelig em um burguês pacato, chefe de família e com valores tradicionais da família, evidenciando que o personagem nunca deixou de se transformar. Para conquistar a mulher que queria, transformou-se em quem ela queria que ele se transformasse. Em outras palavras, a suposta cura de Zelig não pode ser lida como o fim das transformações, ele não parou de se transformar no próximo. Na cena final, ele se transforma novamente no que esperam dele, e, assim como todas as transformações durante a narrativa, ele a faz para ser aceito. Vejamos como o narrador em *voz over* termina sua narrativa:

“Querendo somente ser aceito, ele se distorceu desmedidamente”, escreveu Scott Fitzgerald. “Quem sabe o que poderia ter acontecido se falasse o que pensava ao invés de fingir. No final, acabou sendo não a aprovação de muitos, mas o amor de uma mulher que mudou sua vida”.

Embora essa possa ser a própria interpretação e opinião do documentarista, poderíamos dizer que sua fala também sugere que, no fim, Zelig “se cura” imitando o amor de Eudora. Tampouco será descabido dizer que enquanto ele estiver próximo a ela, ele a imita. Assim como imitou sua habilidade de pilotar, imita o amor que ela sente por ele. Todavia, não nos esqueçamos que casar-se com ele foi também uma forma da médica mantê-lo sempre ao seu lado e continuar desfrutando a fama e o prestígio que o personagem trouxe à sua vida. Ademais, com a transformação em um homem pacato e de família, ele conseguiu ser aceito por ela e por todos. O final do filme confirma a hipótese que trabalhamos anteriormente: a cura do personagem produz sua reintegração no sistema dominante. Nesse sentido preciso, a despeito da montagem da sequência final ser encaminhada pelo documentarista para exibir um final feliz, o máximo que o personagem

¹³⁵ BRUCE, Iris. Human Commodities in Woody Allen and Franz Kafka. *op. cit.*, p. 191

alcança é sua reinserção numa ordem que causou ela própria sua doença, deste ponto de vista não se pode dizer que o personagem realmente tem um final feliz.

Se é exato que há uma leitura do fim do filme de forma contrária ao que é exibido, a chave interpretativa que abordamos no início deste estudo (através do conhecimento do papel e história dos *New York Intellectuals* que abrem a narrativa de *Zelig*), mostrando que algo vai se apresentar como seu contrário, prova-se apropriada para a análise desta obra. Ademais, trata-se de um princípio verificável em outras sequências, como as transformações do protagonista ao longo do enredo que o levaram a caminhos opostos, culminando na sua transformação em nazista, esquecendo seu passado judeu.

Retornando a esta sequência do protagonista em terras alemãs, haveria ainda outro paralelo com esta hipótese de trabalho (ideais contrários). Lembremos que ao voltar aos EUA, *Zelig* é recebido como herói por ter conseguido escapar e vencer o exército nazista, visto que a ideologia americana apresenta-se como uma democracia e, nesse sentido, oposta ao fascismo alemão. No entanto, é preciso lembrar que desde a promessa de união em nome de um motivo comum, proposta pelo *New Deal* (conforme já abordado), a promessa democrática norte-americana tem-se provado uma falácia em diferentes instâncias: desde a promessa de liberdade, integração, quebra de barreiras entre classes, até a garantia de direitos igualitários, entre outros (conforme temos tentado demonstrar ao longo deste estudo). Além disso, a História tem provado que, embora a ideologia dos EUA se proponha como democrática, ela revela seu imperialismo, domínio e controle sobre a população. Desta perspectiva, os princípios norte-americanos não podem ser considerados como opostos ao fascismo alemão. Este contexto não se distancia de nosso enredo: rememoremos a presença de William Randolph Hearst no filme, tanto na exposição de sua mansão em uma festa a qual *Zelig* fora convidado, quanto em diversos *newsreel* que se apresentam como produzidos pelas indústrias Hearst Corporation.

Já havíamos mencionado o magnata norte-americano como dono de diversos segmentos no ramo da indústria midiática em todo os EUA. Ademais, ele teve um notável papel na sociedade americana como manipulador e controlador de notícias e opiniões. Neste sentido, não nos parece descabido pensar que o filme sugere um diálogo entre a presença de Hearst no enredo e seu papel no cenário americano como forma de chamar nossa atenção para formas de fascismo doméstico norte-americano.

Haveria ainda outros acontecimentos apresentados no filme que se provam como princípios opostos ao que se apresentam. Para começar, recordemos que quando Zelig desaparece pela primeira vez, ele reaparece na janela da basílica de São Pedro, em Roma, onde o Papa XI realiza uma cerimônia, na Praça de São Pedro durante a Semana Santa. Já na segunda vez em que Zelig desaparece, é em meio ao exército de Hitler que ele é encontrado. O contexto histórico que liga as duas cenas reside no fato da cerimônia religiosa ter sido um fato real que aconteceu em 1929, (59 anos após a última celebração religiosa de um Papa na basílica São Pedro). O conteúdo por trás deste episódio, no entanto, revela que, adverso aos valores e mandamentos pregados pela Igreja, o Clero mostra-se simpatizante ao fascismo/nazismo, selando pactos oficiais com tais correntes. Esta cerimônia ocorreu como resultado de um acordo (nomeado *Tratado de Latrão*) entre Mussolini e a Igreja (neste mesmo ano)¹³⁶. Nestes documentos, o ditador italiano concedeu indenizações à Igreja pelas terras perdidas e criava o Estado do Vaticano, dando poderes absolutos ao Papa nesse estado. Em troca, a Igreja Católica dissolveu o partido italiano *Popolare*, dominado pela própria Igreja (naquela época havia na Itália três correntes políticas, o partido *Popolare*, os comunistas e Mussolini) e todas as demais organizações laicas católicas que pudessem atrapalhar ou impedir a implantação do regime totalitário de Mussolini, e ainda manifestou seu apoio ao ditador.¹³⁷

Ademais, o autor Bruce¹³⁸ adiciona outra camada de entendimento ao filme quanto a estas duas cenas. Embora a última aparição em público de um papa havia sido em 1870 Allen menciona o evento como tendo ocorrido 63 anos anteriormente à 1929 (e não 59 anos, como de fato ocorreu), pois dessa forma coincidiria com a nomeação de Hitler como

¹³⁶ O ditador fascista Benito Mussolini, necessitando de apoio da Igreja e dos católicos, assinou com o Papa Pio XI a Concordata de São João Latrão, em 1929, encerrando também as disputas entre o Estado e a Igreja por terras. Por esse tratado, firmou-se um acordo pelo qual se criava o Estado do Vaticano, o Sumo Pontífice recebia indenização monetária pelas perdas territoriais, o ensino religioso era obrigatório nas escolas italianas e se proibia a admissão em cargos públicos dos sacerdotes que abandonassem a batina. Ademais, o acordo dava reconhecimento total da soberania da Santa Sé no estado do Vaticano. Disponível em: http://www.30giorni.it/articoli_id_15248_l6.htm
<http://aviagemdosargonautas.net/2013/01/24/mais-um-escandalo-o-vaticano-construiu-um-imperio-financeiro-secreto-com-dinheiro-de-benito-mussolini/>
http://educaterra.terra.com.br/voltaire/mundo/papa_pacelli.htm
<http://conscienciademocrata.no.comunidades.net/index.php?pagina=1292560848>
<http://veja.abril.com.br/historia/crash-bolsa-nova-york/estado-do-vaticano-papa-pio-xi-benito-mussolini.shtml> > Acesso em 10 de Março de 2014.

¹³⁷ Disponível em <http://conscienciademocrata.no.comunidades.net/index.php?pagina=1292560848>.> Acesso em 10 de Março de 2014.

¹³⁸ BRUCE, Iris. Human Commodities in Woody Allen and Franz Kafka. *op. cit.*, p. 183-4

chanceler do exército nazista, o que aconteceu em 1933 (exatos 4 anos depois da data mencionada).

Embora a realidade fosse amedrontadora, o cenário que se projetava era de alianças. O fascismo já estava instaurado na Itália e o nazismo direcionava para o mesmo caminho na Alemanha. Era época de eleição na Alemanha e o Partido Nacional Socialista (nazista), com Adolf Hitler como candidato à presidência, estava em segundo lugar. De acordo com as pesquisas, o Partido Cristão ganharia novamente as eleições. É então que novamente o Papa Pio XI aparece, desta vez simpatizando com os ideais antisemitas de Hitler. Mais um acordo é feito, em julho de 1933: o cardeal mais próximo do papa, Eugênio Pacelli, em nome de Pio XI, supervisiona e assina a concordata com o governo nazista (que continha os termos redigidos pelo Monsenhor Gröber, de Freiburg, que ficou conhecido como "bispo nazista"). A partir de então a Igreja Católica e todas as suas organizações deveriam se afastar de qualquer ação política e social. Em troca, o papado poderia impor suas leis canônicas a todos os católicos alemães, além de receber privilégios territoriais para o clero e suas escolas. Neste mesmo mês, como aconteceu na Itália, o Partido Católico se dissolveu e muitos de seus líderes seguiram o caminho do líder Hitler, um exímio católico que promete que, se chegasse ao poder, manteria os colégios salesianos na Alemanha e continuaria com sua política antisemita. Assim, o Papa Pio XI dissolve o Partido Cristão alegando que a igreja não devia se misturar com a política. Hitler chega ao poder e apenas alguns anos depois é declarada a Segunda Guerra Mundial. Conseqüentemente, milhões de mortos em batalha e o holocausto, com 6 milhões de judeus mortos nos campos de concentração.¹³⁹

Neste mesmo ano, em 1939, Pacelli é nomeado Papa Pio XII. Se Pio XI arrependeu-se do seu acordo com Hitler, publicando em 1937 a encíclica *Mit Brennender Sorge* ("É com viva inquietação"), na qual, em termos moderados e cautelosos, denunciou o paganismo e a absurda ideia de um "Deus Nacional" alemão, cultivada pelos nacional-socialistas, nenhum sinal de contrição partiu de seu sucessor Pacelli. Nem a crescente espiral de violência generalizada que a política de extermínio hitlerista desencadeou, a partir de 1939, fez com que se ouvisse a voz denunciante do Santo Padre. A Igreja calou-se

¹³⁹ Disponível em: http://www.vermelho.org.br/coluna.php?id_coluna_texto=730&id_coluna=10 Acesso em 01 de Março de 2014. Ver o artigo escrito por Augusto Buonicore, historiador, mestre em ciência política pela Unicamp, referente à seguinte obra: CORNWELL, John. *O papa de Hitler: a história secreta de Pio XII*, Ed. Imago, RJ, 2000.

diante do extermínio Nazista, não ouvindo nenhum pedido para que se cessasse o holocausto¹⁴⁰. Nunca tantos inocentes haviam sido exterminados em tal escala. No entanto, justo neste momento, a Igreja Católica, sempre tão mobilizada contra a infringência de mínimos pecados, deixou-se paralisar e até hoje a Santa Madre tenta explicar o silêncio de Pacelli.¹⁴¹

As sequências em que o protagonista desaparece duas vezes e ora aparece com o papa Pio XI, ora com Adolf Hitler expõem um claro diálogo entre as cenas e a matéria histórica, e acrescenta outra camada de entendimento à obra na medida em que exhibe momentos de inflexão na narrativa. O efeito resultante é o de uma dupla ligação temática – ideais que se apresentam como opostos (Igreja-Nazismo) mas que no fundo revelam-se da mesma natureza, sem a qual as duas sequências, que não têm nenhuma relação de continuidade temporal ou espacial, permaneceriam isoladas na montagem. Este diagnóstico é reforçado por um segundo tema que mantém um elo entre as sequências: a tese de Debord que descreve, com absoluta justeza, o polo negativo da sociedade do espetáculo no capítulo “*O proletariado como sujeito e como representação*”¹⁴², figurado nessas cenas através da presença dos líderes Pio XI e Hitler. Trata-se do espetáculo entendido na sua concepção moderna, no qual representantes (de fato, pseudorrepresentantes) do povo falam em seu lugar.

¹⁴⁰ Disponível em: http://educaterra.terra.com.br/voltaire/mundo/papa_pacelli.htm >Acesso em 01 de Março de 2014.

¹⁴¹ O historiador Hobsbawm não deixou de analisar este acontecimento e corrobora nosso entendimento ao concluir que: “*De fato a era fascista assinalou uma virada na história católica, em grande parte porque a identificação da Igreja com a direita, cujos maiores porta-vozes internacionais eram agora Hitler e Mussolini, criou substanciais problemas morais para os católicos com preocupações sociais, para não falar de substanciais conflitos políticos com as hierarquias não antifascistas o bastante à medida que o fascismo recuava para sua derrota inevitável*” (...). O historiador ainda acrescenta: “*Assim, a Igreja Católica Romana, profunda e inflexivelmente reacionária como era em sua versão oficial consagrada pelo primeiro Concílio Vaticano de 1870, não era fascista. Na verdade, por sua hostilidade a Estados essencialmente seculares com pretensões totalitárias, veio a sofrer a oposição do fascismo. Mas a doutrina do ‘Estado corporativo’, melhor exemplificada em países católicos, foi em grande parte elaborada em círculos fascistas (italianos), embora estes, é claro, tivessem recorrido à tradição católica para fazê-lo. Esses regimes chegaram a ser chamados de ‘clerical-fascistas’ e fascistas em países católicos às vezes vinham diretamente do catolicismo integrista, como no movimento rexista do belga Leon Degrelle. A ambiguidade da atitude da Igreja em relação ao racismo de Hitler já foi muitas vezes comentada; com menos frequência observou-se a considerável ajuda dada após a guerra por pessoas de dentro da Igreja, às vezes em posições importantes, a fugitivos nazistas ou fascistas de vários tipos, inclusive muitos acusados de horripilantes crimes de guerra. O que ligava a Igreja não só a reacionários anacrônicos mas aos fascistas era um ódio comum pelo Iluminismo do século XVIII, pela Revolução Francesa e por tudo o que na sua opinião dela derivava: democracia, liberalismo e, claro, mais marcadamente, o ‘comunismo ateu’*” IN: HOBBSBAUWM, Eric. *Era dos Extremos. O breve século XX*. Companhia das Letras, São Paulo, 1995. P. 118-9

¹⁴² DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo. Comentários sobre a sociedade do espetáculo*. op. cit. p.50

Em outras palavras, Debord vai adotar o termo “espetáculo” como “representação” para falar do momento a partir do qual tem-se representantes autoeleitos que falam em nome do coletivo, mas na verdade administram a manutenção do sistema dominante. Isso seria o centro da falsidade do espetáculo. Dito de outra forma, no centro do conceito de espetáculo, temos um problema de representação. Os primeiros momentos dessa transformação do sujeito histórico em representação foram a vitória do bolchevismo sobre os conselhos de trabalhadores durante a Revolução Russa e a condução da luta operária pelo reformismo da social-democracia. Esta ocasião marcaria o nascimento completo de uma ordem de coisas que está no âmago da dominação do espetáculo moderno, quando a representação operária opôs-se radicalmente à classe.

Numa descrição mais adequada do processo político de constituição da sociedade do espetáculo como uma “crise de representação”, o autor Debord¹⁴³ usa justamente o fascismo para exemplificar um dos meios de formação do espetáculo moderno:

(...) Embora o fascismo se dedique à defesa dos principais pontos da ideologia burguesa tornada conservadora (a família, a propriedade, a ordem moral, a nação) ao reunir a pequena-burguesia e os desempregados assustados com a crise ou decepcionados com a impotência da revolução socialista, em si ele não é fundamentalmente ideológico. Apresenta-se como aquilo que é: uma ressurreição violenta do mito, que exige a participação em uma comunidade definida por pseudovalores arcaicos: a raça, o sangue, o chefe. O fascismo é o arcaísmo tecnicamente equipado. Seu *ersatz* (sucedâneo) decomposto do mito é retomado no contexto espetacular dos mais modernos meios de condicionamento e de ilusão. Assim, ele é um dos fatores de formação do espetáculo moderno. Sua parte na destruição do antigo movimento operário torna-o uma das forças fundadoras da sociedade presente; mas como o fascismo também é a forma mais custosa da manutenção da ordem capitalista, tinha normalmente que deixar o prosclênio do palco ser ocupado pelos Estados capitalistas que desempenham papéis mais destacados, eliminado por formas mais racionais e mais fortes dessa ordem.

O paralelo resultante da montagem entre as duas sequências em que Zelig aparece com líderes que se apresentam como representantes de coletivos expõe o esforço de construção da obra em apontar para além dos fatos que se apresentam na superfície, na medida em que ambos falam em defesa de ideais conservadores comuns, quando de fato protegem interesses particulares.

¹⁴³ DEBORD, Guy. A sociedade do espetáculo. Comentários sobre a sociedade do espetáculo. *op. cit.* p. 75-6

Provando que a “crise de representação” (como princípio do espetáculo moderno) está presente na obra *Zelig* em outras sequências, recordemos a cena em que assistimos uma numerosa multidão de trabalhadores se encontrar com sindicalistas numa praça ao ar livre. Para entender a sequência deste evento, é preciso acompanhar a ação do documentarista em nos apresentar a cena, pois conforme temos percebido ao longo desse estudo, a manipulação do documentarista é um princípio de construção verificável em outras sequências e pode nos levar a enganos.

A tomada inicia ao som do tradicional hino do partido comunista, “A Internacional”. Num plano geral, o olhar da câmera focaliza uma banda que desfila carregando a bandeira do PC. A multidão em passeata traz inúmeros cartazes para o evento. No entanto, uma vez mais somos impedidos de ler o conteúdo dessas mensagens. A câmera focaliza a numerosa multidão e em *close up* é escolhido qual cartaz podemos ler: “*Zelig prejudica trabalhadores mantendo 5 empregos*”. Novamente o documentarista fragmenta a notícia e apresenta apenas parte dos fatos reforçando uma narrativa, e para buscarmos uma leitura totalizante da obra temos que recorrer a instância do autor implícito, como temos notado ao longo deste estudo.

Além disso, notamos, por um lado, que o discurso que o sindicalista dirá a seguir demonstra que o que o incomoda é o fato de *Zelig* tomar 5 empregos, caracterizando, neste contexto, o sindicalismo como parte de uma luta de reserva de mercado. Por outro lado, o ataque ao protagonista (profissional liberal que se metamorfoseia e conquista vários empregos) pode querer revelar a real preocupação por parte do sindicato: que seu interesse seria garantir emprego apenas para os trabalhadores sindicalizados naquele sindicato, e não para a classe trabalhadora como um todo. Nesse sentido preciso, novamente identificamos um líder, nos termos da espetacularização, que se apresenta como um porta-voz dos trabalhadores, mas está lutando por nicho de reserva de trabalho e por interesses pessoais. Soma-se a este fato a figuração de uma ideia de quantificação (1,2... 5 empregos) como horizonte do esforço sindicalista.

Por outro lado, o espectador interessado em descobrir o que a segunda camada narrativa quer revelar no texto destes cartazes (que não são exibidos com tempo suficiente pelo olhar da câmera) deve deixar de ser um espectador passivo para buscar o conhecimento do que diz os cartazes pausando o filme:

Workers of the world unite!
Evviva L'union soviettista
Abolish all armaments said Litvinoff at Gene... What do you say?
Hearst Fascist enemy of labor
Build a mass labor party!
Hearst Lies, against the worker class!
The American federation of labor is an agent of the bosses!

Contrariamente ao discurso do sindicalista – “*Essa criatura personifica a injustiça. Uma criatura que toma muitas formas para atingir um fim: a exploração dos trabalhadores através de fraude!*” –, a História prova que haveria outras ordens dominantes dentro do cenário social que simbolizariam a injustiça e que seriam os verdadeiros inimigos da classe trabalhadora. Ademais, a mensagem dos textos é clara: é através da união dos trabalhadores como uma classe única que se poderia almejar qualquer mudança ou superação dos conflitos e desigualdades. Revelando que haveria clara relação entre o conteúdo discutido nesse estudo no que se refere ao horizonte de superação que se projetava no início dos anos 1930 e que, no entanto, teve seus ideais abortados pela ação de outros pseudorrepresentantes que estavam no poder. No contexto norte-americano, a falsa representação seria a política do New Deal, conforme já abordamos (política também comentada por Debord como marco da crise de representação do sujeito no contexto norte-americano).

Nesse sentido preciso, numa forma mais ampla, o filme mapearia pelo menos dois movimentos que aniquilaram o movimento operário revolucionário: o totalitarismo fascista e a política do New Deal. Quanto ao New Deal, sabemos que toda a classe de trabalhadores se juntou à Frente Popular para derrotar justamente o fascismo e que, por fim, perderam seu ímpeto revolucionário.

Já na análise de Hobsbawm, o Fascismo também teve papel fundamental para aniquilar a ação dos trabalhadores e para manter o capital no poder:

Deve-se dizer no entanto que o fascismo teve algumas grandes vantagens para o capital, em relação a outros regimes. Primeiro, eliminou ou derrotou a revolução social esquerdista, e na verdade pareceu ser o principal baluarte contra ela. Segundo, eliminou os sindicatos e outras limitações aos direitos dos empresários de administrar sua força de trabalho. Na verdade, o “princípio de liderança” fascista era o que a maioria dos patrões e executivos de empresas aplicava a seus subordinados em suas firmas, e o fascismo lhe dava justificção autorizada.

Terceiro, a destruição dos movimentos trabalhistas ajudou a assegurar uma solução extremamente favorável da Depressão para o capital. Enquanto nos EUA os 5% de unidades consumidoras do topo viram entre 1929 e 1941 sua fatia de renda total (nacional) cair 20% (houve uma tendência igualitária semelhante, porém mais moderna, na Grã-Bretanha e na Escandinávia), na Alemanha os 5% do topo ganharam 15% durante o mesmo período (Kuznets, 1956). Finalmente, como já se disse, o fascismo foi eficiente na dinamização e modernização de economias industriais – embora de fato menos no planejamento técnico-científico ousado e a longo prazo das democracias ocidentais.¹⁴⁴

Conclui-se, então, que além dos pseudorepresentantes defenderem apenas interesses próprios e das políticas dominantes, os regimes fascistas europeus e o programa New Deal norte-americano destruíram os movimentos trabalhistas. Consequentemente, nos anos após a Segunda Guerra Mundial, um grande número de cidadãos se retirou da política, deixando as questões de Estado aos governantes. Este fato é relevante para o contexto social da nossa obra, pois no começo dos anos 1980, época de produção do filme, tem-se um cenário social de grande desorganização da classe trabalhadora. Ademais, houve outras mudanças na vida política durante os anos que se seguiram conforme constatamos nas falas do historiador :

Para muita gente, o processo político era irrelevante, ou apenas uma coisa que afetava suas vidas pessoais favoravelmente ou não. De um lado, a riqueza, a privatização da vida e da diversão e o egoísmo do consumo tornavam a política menos importante e menos atraente. De outro, os que achavam que pouco obtinham com as eleições davam-lhes as costas. Entre 1960 e 1988, a proporção dos trabalhadores braçais que deram seu voto em eleições presidenciais americanas caiu em um terço (Leighly, Naylor, 1992, p.731). O declínio dos partidos de massa organizados com base em classe, ou ideológicos, ou as duas coisas juntas, eliminou a grande máquina social para transformar homens e mulheres em cidadãos politicamente ativos. Para a maioria das pessoas, mesmo a identificação coletiva com seu país vinha agora mais facilmente por intermédio dos esportes nacionais, de equipes e de símbolos não políticos, do que das instituições do Estado.¹⁴⁵

Talvez não seja descabido sublinhar que o aburguesamento de Zelig pode ser lido como o fim do ímpeto revolucionário. De fato, o final do filme evidencia o abandono do projeto democrático (que já esteve no cerne das suas transformações) e há a degradação da vida de um personagem que almejou tão alto – da quebra de barreiras de classes ao auge do conformismo. O casamento com Eudora culmina no fim do projeto de quebra de classes,

¹⁴⁴ HOBBSBAUWM, Eric. Era dos Extremos. O breve século XX . *op. cit.* , p. 132

¹⁴⁵ Idem, p. 558

pois Zelig abandona a luta, se volta ao ambiente doméstico e pacato e agora diz gostar de beisebol, ou seja, abandona o projeto em nome da integração banal em que apenas reproduz discursos contendo valores da classe média e clichês (“*seja você mesmo*”). Isso nos leva a pensar se o filme não traria uma crítica ao conformismo e à reprodução acrítica do discurso da ideologia reinante, talvez como referência não só aos *New York Intellectuals* e toda a classe de *White collars*, mas também a outros radicais que abandonaram o projeto de revolução, aderiram aos valores conservadores e foram absorvidos pelo mercado.

Ademais, recordemos que até o uso dos espaços no filme, conforme temos discutido, além de revelar um aproveitamento mercantil de espaços de natureza diversas (casa de Geist, sinagoga e casa de campo de Fletcher), reforça também a imagem do sujeito se retirando da política, se pensarmos nos espaços de rua exibidos no filme. A rua, a praça pública que outrora já fora palco de batalha, revolução e encontro para mobilização política, este mesmo espaço, no filme, será utilizado para desfiles de “heróis”. Lembremos que o filme começa e termina com a recepção em carro aberto de Zelig e Fletcher em homenagem à vitória sobre o nazismo. Essa cena sugere que as pessoas agora se encontram em espaço aberto para saudar falsos heróis e promover sua ideologia.

Em outras palavras, acreditamos que uma tese que orienta o filme é da transformação da rua como espaço público da grande festa revolucionária em espetáculo (desfile), ou seja, há um enorme esvaziamento da vida social e do uso que se fazia desse espaço. Nossa hipótese é reforçada quando lançamos nosso olhar a outros momentos em que o espaço público da rua é exibido. Este movimento poderá dar forma à organização deste tema, embora as cenas não estejam dispostas em progressão linear. Para começar, vale retomar a cena, recém-comentada, em que vimos uma multidão de trabalhadores reunidos em praça pública e em que os sindicalistas se colocam como porta-vozes daquele movimento, revelando seu interesse próprio em convocar tal encontro. Outra cena de rua acontece com a reunião do exército de Hitler.

Haveria uma rima visual entre a cena do comício de Hitler em praça pública com àquela em que assistimos uma numerosa multidão de trabalhadores se encontrar com sindicalistas também numa praça ao ar livre. A sequência do comício havia se iniciado minutos antes com membros do exército nazista em passeata com cartazes e uma banda

acompanhando (muito semelhante ao início da tomada do encontro com os sindicalistas). A câmera em plano geral exhibe uma numerosa massa de alemães reunidos também no espaço público da rua para ouvir Hitler. Novamente tem-se um pseudorrepresentante que fala em nome da multidão, porém defendendo os interesses do capital.

Não nos esqueçamos, também, da cena que se passa com crianças negras dançando na rua. Aqui há a introdução de dois elementos complicadores: primeiro, tem-se o falseamento da matéria histórica narrada, pois conforme abordamos, o documentarista introduz informações em cena que não podem ter sua fonte verificada (a música *Doin' the chameleon*). Assim, o espaço de rua aqui outra vez é utilizado para celebração de uma figura popular do final dos anos 1920 e serve aos usos do capital mediados pela Indústria Cultural. Ademais, além de criar a ilusão de uma suposta democracia e/ou integração em que negros teriam acesso àquele objeto Zelig, o documentarista coloca-se como um falso representante daquela classe: ele autoelege-se como alguém que iria apresentar a expressão da raça negra. Porém, a cena revela que ele finge dar “lugar” para os negros, quando evidencia-se uma falsa representação dessas pessoas e de sua cultura, assim, nota-se novamente os domínios da Indústria Cultural na formação moderna da sociedade do espetáculo. O documentarista usa a música negra, que foi um instrumento de tentativa simbólica de luta, e elimina todo o conteúdo contido nessa expressão, transformando esta música em celebração de uma figura popular para validar a história que está construindo e para vender seu documentário.

Conclui-se, portanto, que o espaço da democracia, que era a praça pública, está inteiramente tomado pelo interesse privado. Alguns espaços se explicitam como de interesse privado, outros fingem ser de interesse público, quando na realidade não são, e depois assistimos a retirada do espaço público para o espaço privado (como a casa de campo, o local do tratamento de Zelig e a fazenda de Geist), que não deixa de ter seu uso dentro da ordem mercantil.

Segundo Debord, numa sociedade espetacularizada, em que temos falsos representantes dos interesses da população, é possível afirmar que se vive um congelamento do horizonte de superações possíveis, pois nada será feito em busca de condições igualitárias para os indivíduos: mantêm-se os empregadores como donos dos meios de produção, e os trabalhadores como sujeitos alienados e fragmentados. Nesse

sentido preciso, a única superação que se pode produzir, no melhor dos casos, para um sujeito como Zelig (pobre, descendente de imigrantes, empregado), conforme exibido pelo filme, é a reinserção em um ambiente burguês, promovendo um relativo apaziguamento das ambições¹⁴⁶.

Portanto, não é exagerado sublinhar que a cena final romântica coroa a reinserção do personagem na mesma ordem que se provou prejudicial à sua vida. No limite, tem-se uma espécie de círculo de repetições e não de superação dos conflitos sociais. Deste ponto de vista, a despeito da montagem da sequência final ser encaminhada pelo documentarista para exibir um final feliz, numa imagem mais ampla, a História contradiz essa felicidade. O que está colocado no final, no ponto de vista dos conservadores, pode ser lido como um final feliz, mas do ponto de vista crítico, é a reintrodução dentro de um círculo neurótico.

Como observa Jameson, na análise de Anderson, quando desaparece o horizonte de possibilidades de outras ordens sociais, é porque já estamos vivendo num novo estágio do capital, o pós-moderno. *“O triunfo universal do capital significa mais do que simplesmente uma derrota para todas aquelas forças outrora dispostas contra ele, embora seja isso também. Seu sentido mais profundo está no cancelamento das alternativas políticas”*¹⁴⁷. Contudo, na incapacidade de se pensar uma ordem social diferente da reinante, vive-se no limite da imaginação histórica e o máximo que um indivíduo pode almejar é a reinserção neste sistema.

Como conclusão deste trabalho, foi possível verificar que, a cada novo momento, assistimos a uma integração que não se cumpre e que vai se transformando em outra promessa ideológica. Dessa forma, a ambiciosa promessa democrática anunciada no começo do filme pelas metamorfoses de Zelig, em que desapareceriam as barreiras de classe, raça e língua, torna-se em uma outra promessa: a promessa de mercado, em que todos teriam a liberdade de ter o que quisessem. No entanto, isso se daria desde que se tivesse dinheiro, pois quem fica fora do universo do consumo, não se integra. Por

¹⁴⁶ Stam e Shohat concluem: *“Em suma, Zelig se transformou no norte-americano perfeito: insosso, um papagaio acrítico da ideologia reinante, sem nenhum outro traço individualizante mais notável do que o de ser um “democrata para toda vida” e “gostar de beisebol”*. STAM, Robert e SHOHAT, Ella. *“Zelig”*. In: *O Cinema dos Anos 80. op. cit.* p.135

¹⁴⁷ ANDERSON, Perry. *As Origens da Pós-Modernidade. op.cit.*, p. 108

consequência, somos levados à outra promessa de integração de todos: o que integraria todo mundo seria um movimento de massa amplo – nosso personagem procura no nazismo essa integração. Como última promessa, fomos levados a outra democracia mentirosa, pois este grupo só permitiria integração segundo questões de sangue, raça e nação, uma promessa de nação em que, ao defendê-la, estaríamos todos lutando em prol do nosso país – outra mentira mascarada pela Ideologia. No limite, a imagem resultante da obra revela uma trajetória do sujeito ao longo de uma História marcada por superações abortadas e falsas promessas democráticas.

Dessa forma, acreditamos haver indícios suficientes no filme que demonstram que foi nesse espírito político e social que se planejou a obra *Zelig*, o que nos possibilita uma reflexão adequada a respeito das formas mais efetivas de dominação cultural, seus desdobramentos e sua nova norma de concepção, que se caracteriza por ser anti-histórica e destoricizante. *Zelig* ressalta o traçado de uma obra que se repensa, e o amadurecimento de um ponto de vista crítico, que se coloca historicamente. Acreditamos que Allen propôs uma tentativa de fazer arte política ou crítica neste período pós-moderno, provando que a Indústria Cultural tem um lado de luta e batalha. Ele próprio é exemplo disso – um funcionário da Indústria Cultural, mas que faz um uso frutífero dos materiais, inclusive dos recursos técnicos, sem os quais este filme não poderia existir.

Em última instância, esse estudo propôs pensar o presente historicamente, tentando traçar as características sociais, históricas e culturais pós-modernas. Além disso, propôs-se, também, a pensar nas novas mudanças estruturais a fim de descobrir o papel da arte contemporânea e o lugar da produção cultural inserida na produção capitalista. Pretendeu-se, ainda, compreender os processos históricos que levaram a essas mudanças e moldaram o filme e o personagem *Zelig*.

V. Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Trad. Guido de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988

ANJOS, Ana Paula Bianconcini. *Capital financeiro e empreendedorismo: considerações sobre o sujeito contemporâneo em Match Point, de Woody Allen*. Tese de mestrado não publicada. FFLCH – USP, 2010.

AHMAD, Aijaz. *Postcolonial theory and the 'post'-condition*. In: *The Socialist Register*. Merlin Press London, Humanities Press New Jersey, 1997.

ALEIXO, Antonio Marcos. *Um épico possível: refuncionalização de técnicas, formas e clichês em Nashville, de Robert Altman*. Tese de doutorado não publicada. FFLCH – USP, 2013.

ANDERSON, Perry. *As origens da Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998

BAILEY, Peter J. “And what a perfect plot”. In: *The reluctant film art of Woody Allen*. Kentucky: The University Press of Kentucky, 2001.

BAUMAN, Zygmunt. *Vida para consumo. A transformação das pessoas em mercadoria*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008.

BEACH, Christopher. *Class, Language, and American Film Comedy*. UK: Cambridge University Press, 2002.

BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 2001

_____ *A Obra de arte na época de suas técnicas de produção*. In: *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural. Vol 48, 1975.

BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre Teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005

BRUCE, Iris. *Human Commodities in Woody Allen and Franz Kafka*. IN: SILET, Charles L.P. *The films of Woody Allen*. The Scarecrow Press, Inc., 2006

BJORKMAN, Stig. “A Midsummer Night’s sex comedy/Zelig”. In: *Woody Allen on Woody Allen*. New York: Grove Press, 1994.

BORDWELL. David; THOMPSON. Kristin. *Film Art: An Introduction*. New York: McGraw-Hill, 2008.

BUHLE, Paul. *From the lower east side to Hollywood*. London, New York: Verso, 2004.

CANDIDO, Antonio. *O discurso e a cidade*. São Paulo, Rio de Janeiro: Duas Cidades, Ouro sobre Azul, 2004.

CHATMAN, Seymour. *Story and Discourse: Narrative structure in fiction and film*. New York: Cornell University, 1989.

DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DENNING, Michael. *The Cultural Front: The Laboring of American Culture in the Twentieth Century*. Londres: Verso, 1997.

EAGLETON, Terry. *Da polis ao pós modernismo*. In: *Ideologia da Estética*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993

_____ *Teoria da Literatura, uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____ *Marx estava certo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

FITZGERALD, Scott F. *The Great Gatsby*. London: Penguin Books, 2007.

FREUD, Sigmund. Volume XXI (1927-1931). *Fetichismo*. In: *O Futuro de uma ilusão, o mal estar na civilização*. Rio de Janeiro: Imago Editora.

GUILBAULT, Serge. *How New York stole the idea of Modern Art*. Chicago and London : The University of Chicago Press, 1983

HARVEY, David. *Condição Pós-Moderna*. São Paulo: Edições Loyola, 1992

LUKACS, Georg. *A reificação e a consciência do proletariado*. In: *História e consciência de classe: estudos de dialética marxista*. Porto: Publicações Escorpião, 1974.

JAMESON, Fredric. *Pós- Modernismo: A lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 2004.

_____ *A Virada Cultural: Reflexões sobre o pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

HOBBSBAUWM, Eric. *Era dos Extremos. O breve século XX*. Companhia das Letras, São Paulo, 1995

MARTINS, Luiz. R. *Entre a política e a lírica*. IN: *Novos Estudos*. CEBRAP. N.º 38, março, 1994

MARX, Karl. *O Capital. Crítica da economia política – Vol 1*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1971

_____ *Manuscritos econômicos-filosóficos e outros textos escolhidos: seleção de textos de José Arthur Giannotti*. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

MELMAN, Rachel B. *Freud's Relevance to Hypnosis: A Reevaluation*. In: *American Journal of Clinical Hypnosis*, Hebrew University of Jerusalem. Julho, 2001.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas, São Paulo: Papirus Editora, 2012

POGEL, Nancy. *The little man becomes a legend*. In: Woody Allen. Boston: Twayne Publishers. Warren French Editor, 1988.

SOARES, Marcos; ANJOS, Ana Paula; FABRIS, Marcos. *Crimes e pecados: Woody Allen, Hollywood e o cinema independente*. In: Revista Crítica Cultural, volume 7, número 1, jan./jun. 2012.

SOARES, Marcos; FABRIS, Marcos. *Artes, Negócios e a coreografia da Guerra: uma leitura de The company de Robert Altman*. In: Artefactum Revista de estudos das linguagens da arte e da tecnologia, 2014.

SOARES, Marcos. *O projeto inacabado de Cidadão Kane*. In: Crítica Cultural Materialista. São Paulo: Humanitas, 2008

_____. *Paranoia e Interpretação em Annie Hall de Woody Allen*. In: Revista Lumen et Virtus, no. 04, pp.152-168, 2013.

SONTAG, Susan. *Contra a Interpretação*. Porto Alegre : L&PM Editores S/A, 1987

STAM, Robert e SHOHAT, Ella. *Zelig*. In: O Cinema dos Anos 80. LABAKI, Amir (org.), 1988.

ROSENFELD, Anatol. *Cinema: arte e indústria*. São Paulo: Perspectiva, 2002

_____. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

SHAKESPEARE, William. *A midsummer night's dream*. In: The complete Works of Shakespeare. London: Spring Books, 1958.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno: 1880-1950*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

TANAKA, Elder K. I. *Jazz, indústria cultural e política em Kansas City*, de Robert Altman. Tese de Mestrado não publicada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2010.

TERES, Harvey. *Renewing the left: Politics, Imagination, and the New York Intellectuals*. New York and Oxford: Oxford University Press Inc, 1996.

The Norton Anthology of Theory and Criticism. W.W. Norton & company, New York, London. LEITCH, Vincent (org).

VISCARDI, Roberta. *A posição do narrador em The Great Gatsby*, de F. Scott Fitzgerald. Tese de mestrado não publicada. FFLCH – USP, 2011

XAVIER, Ismael. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo Paz e Terra, 1984.

WALD, Alan M. *The New York Intellectuals. The rise and decline of the anti-stalinist left from the 1930s to the 1980s*. The University of North Carolina Press, 1987.

WYATT, Justin. High Concept – Moveis and Marketing in Hollywood. Austin: University of Texas, 1994.

YACOWAR, Maurice. Beyond Parody Woody Allen in the 1980s. IN: SILET. Charles L.P. The films of Woody Allen. The Scarecrow Press, Inc., 2006

ZINN, Howard. A people's history of the United States. Nova York: HarperCollins Publishers, 2003

Sites por ordem de acesso (já citados no corpo do texto):

<http://www.nytimes.com/movie/review?res=9A00E0DA103BF934A25754C0A965948260>

Acesso em 01 de out de 2010

<http://www.webartigos.com/artigos/a-historia-do-poeta-latino-ovidius-publius-naso/47087/>

Acesso em 01 de novembro de 2013

http://www.vermelho.org.br/coluna.php?id_coluna_texto=730&id_coluna=10

Acesso em 01 de Março de 2014

http://educaterra.terra.com.br/voltaire/mundo/papa_pacelli.htm

Acesso em 01 de Março de 2014

http://www.30giorni.it/articoli_id_15248_16.htm

<http://aviagemdosargonautas.net/2013/01/24/mais-um-escandalo-o-vaticano-construiu-um-imperio-financeiro-secreto-com-dinheiro-de-benito-mussolini/>

http://educaterra.terra.com.br/voltaire/mundo/papa_pacelli.htm

<http://conscienciademocrata.no.comunidades.net/index.php?pagina=1292560848>

<http://veja.abril.com.br/historia/crash-bolsa-nova-york/estado-do-vaticano-papa-pio-xi-benito-mussolini.shtml>

<http://conscienciademocrata.no.comunidades.net/index.php?pagina=1292560848>.

Acesso em 10 de Março de 2014

http://www.wipo.int/export/sites/www/freepublications/pt/sme/900/wipo_pub_900.pdf.

Acesso em 10 de Abril de 2014

<http://www.dm.com.br/texto/172583>

http://pt.wikipedia.org/wiki/Hipnose#Sigmund_Freud

<http://www.victorianweb.org/science/freud/hypnosis.html>

<http://www.loc.gov/exhibits/freud/freud02.html>

<http://www.freudpage.info/freudhypnosis.html>

<http://www.revistavortice.com.br/2010/12/notorios-da-psicanalise-anna-o.html>

<http://dreams.umwblogs.org/sgmund-freuds-dream-analysis-and-hypnosis/hypnotism/>

<http://josefbreuer.blogspot.com.br/2007/10/dados-profissionais-o-caso-anna-o.html>.

Acesso em 10 de Abril de 2014

<http://www.varsity.com/aboutus/>.

Acesso em 17 de Abril de 2014