



***Zelig*, o Filme Camaleão (Ou Como Confundir Magistralmente as Fronteiras e Convenções entre o Documental e o Ficcional)¹**

Adriana Schryver Kurtz²

Vivian Garrido Jung³

Escola Superior de Propaganda e Marketing – ESPM-SUL

RESUMO

O presente trabalho analisa as estratégias usadas pelo diretor Woody Allen para criar um falso documentário em *Zelig* (1983). Usando convenções do gênero documental para contar a bizarra história de um fenômeno dos anos 20 nos Estados Unidos - o homem camaleão -, *Zelig* é apresentado ao público como um documentário de época, a partir de efeitos de envelhecimento da imagem, voz over e o uso sistemático de "provas documentais" típicas do gênero como imagens de arquivo, entrevistas e testemunhos. A partir de teóricos como Ramos (2008) e Nichols (2005), o estudo procura identificar as apropriações feitas por Allen, para contar uma história não apenas ficcional, mas absolutamente inverossímil. A história de Leonard Zelig, que evolui em um crescente *nonsense*, ilustra magistralmente, desta forma, o conceito de *fake documentary* ou *mockumentary*. .

PALAVRAS-CHAVE: Cinema; “Falso documentário”; *Zelig*; Gêneros; Woody Allen.

¹ Trabalho apresentado no GP de Cinema, do XI Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Professora dos Cursos de Jornalismo e Publicidade e Propaganda da ESPM-SUL.
<adrianakurtz@terra.com.br>

³ Bacharel em Comunicação Social – Habilitação em Publicidade e Propaganda – pela ESPM-SUL.
<vgjung@gmail.com>



Embora o gênero documentário historicamente mostre nuances e convergências com o cinema ficcional clássico, “Zelig” (1983) constitui, de fato, um brilhante falso documentário, que antecipou em algumas décadas o fenômeno do progressivo embaçamento de fronteiras entre os dois gêneros, embora num registro marcadamente humorístico. Afinal, utilizando, de forma sistemática, diversas convenções do gênero documental, o filme de Woody Allen não deixa de fazer asserções sobre o mundo, focar um período histórico com diversos tipos de documentos e “provas”, e articular uma série de vozes narrativas que poderiam conferir total autenticidade à trama, não fosse a história totalmente bizarra e inverossímil do homem camaleão. Como bem lembraram Stam e Shohat (apud LABAKI, 1991, p. 113), na ocasião de lançamento do filme, “Zelig” foi definido pela crítica como um excelente truque ou, ainda, como uma “aberração brilhante”, no que se refere ao personagem central da narrativa.

O argumento – genial – de “Zelig” foi criado por acaso. Woody Allen sempre quis realizar um documentário de época. Mas em certo momento, teve a ideia de fazer um filme sobre um homem, empregado numa televisão pública, que poderia se transformar em qualquer pessoa da qual se aproximasse, a fim de ser aceito por todos os grupos sociais. No momento que Allen começou a escrever o roteiro dessa história, deu-se conta de que ela, afinal, poderia render um bom documentário de época. Assim, as duas idéias foram reunidas: o produto dessa fusão foi *Zelig*. Sua filmagem, inclusive aconteceu na mesma época em que o cineasta rodava outra obra, “Sonhos Eróticos de uma Noite de Verão” (1982). Allen percebeu que a locação seria perfeita para gravar algumas entrevistas para “Zelig”. Na hora, o cineasta e o diretor de arte Gordon Willis resolveram fazê-lo: “[...] deixamos as nossas câmeras de lado, pegamos câmeras velhas, com lentes velhas, e fizemos as tomadas” (ALLEN apud LAX, 2008, p. 161).

Chamando a atenção para o vasto conteúdo desta obra, como o intenso intertexto cinematográfico e literário e os fatores sugestivos da parábola do camaleão, Stam e Shohat (apud LABAKI, 1991) destacam o fato de que “Zelig” aborda a questão “camaleônica” para além da estranha habilidade do protagonista de alternar sotaques, aparências e profissões de acordo com as pessoas com quem interage. De fato, este traço camaleônico encontra-se também – e especialmente, diríamos – no nível do discurso: a

metáfora se refere à própria intertextualidade do filme, uma vez que adquire características dos textos com os quais sua narrativa “conversa”, exatamente como acontece com seu protagonista. Nessa paródia “camaleônica” entre textos, ocorre a mistura entre ficção e documentário, surgindo um gênero híbrido. E, a partir desse gênero, Allen teria criado o “documentário fictício”, expressão cunhada por Stam e Shohat (apud LABAKI, p. 114). Em “Zelig”, portanto, a fronteira entre documentário e ficção é particularmente tênue e flexível, para não dizer inexistente.

Documentários que misturam os gêneros não são novidade; muitas destas obras flertam com a ficção, utilizando essa técnica para melhor fazerem asserções sobre a realidade. A diferença de “Zelig” é que ele vai além da justaposição dos gêneros, misturando as técnicas para servir ao que é obviamente uma farsa e uma parábola. Portanto, ainda conforme o ensaio de Stam e Shohat (apud LABAKI, 1991), “Zelig” aparenta ser um típico documentário ao apresentar uma figura pretensamente histórica e, como pano de fundo, uma Era clássica (nesse caso, os anos 20); embasado por (falsos) depoimentos e testemunhos. Tais expedientes dão prova não apenas do domínio do cineasta na história do cinema e em suas convenções; eles testemunham o reconhecido talento de Allen no gênero que afinal, consagraria sua carreira: o humor.

Antes de iniciar o filme propriamente dito, um texto de abertura dos créditos agradece às pessoas que mais ajudaram em sua realização. Assim, exaltando o status de documentário da obra, o texto diz: “O seguinte documentário gostaria de agradecer especialmente à Dra. Eudora Fletcher, Paul Deghuee e a Srta. Meryl Fletcher Varney” (tradução nossa). A dedicatória nos créditos, que imita o padrão clássico de agradecimento aos colaboradores, não passa de deboche. Ocorre que a Doutora Fletcher, Paul Deghuee e Meryl Varney são meros personagens fictícios. O expediente mostra explicitamente a intenção de Allen em indexar a obra e determinar a postura que o espectador vai assumir diante da mesma. Pois como destaca Fernão Ramos (2008), dois pilares principais sustentam a definição de documentário: estilo e intenção. Assim, um documentário começa no momento em que o cineasta pretende produzir um documentário. Ou seja, a indexação de sua obra determina como ele deseja que seu filme seja percebido por quem o assistirá. A questão da intenção do cineasta também remete a outra importante questão: o espectador, um dos elementos que estruturam o documentário, de acordo com Ramos (2008). Para o autor, a relação entre espectador e

sujeito-da-câmera constitui a essência do documentário, pois é nesse contato que o público vivencia as experiências do cineasta na unidade fílmica.

Daí, a importância, no enganoso aviso prévio dado por Allen, de que “Zelig” é um documentário. Demonstrando domínio da tradição das convenções do gênero, Allen não “perde a piada”, se podemos assim dizê-lo, já nos créditos iniciais de uma obra que está repleta de apropriações clássicas do gênero documental. A indexação feita pelo cineasta determina a postura do espectador que, quando está diante de uma ficção, sabe se tratar de um “faz-de-conta”; quando está diante de um documentário, interpreta os enunciados como asserções sobre o mundo. Portanto, é exatamente nesta cena que Woody Allen prega a primeira peça no espectador.

De fato, Woody Allen se compraz em oferecer ao público um filme que em quase tudo – a não ser o absurdo do fenômeno camaleônico – poderia ser perfeitamente visto por platéias menos atentas como um típico documentário. Sobre a natureza primária do gênero, pode-se retomar a caracterização de Deane (2002), que listou as características básicas que um filme deve ter para ser identificado como documentário. 1) oposição entre imagens em preto e branco/ sépia e cor; 2) intervenção da câmera na cena, interação entre atores e câmera, tensão perante a câmera, recuo dos personagens; 3) cenas faladas, cansativas e não bonitas esteticamente; 4) edição simples na montagem, com cortes secos e sem uso de manipulação digital; 5) improvisos durante as filmagens; 6) captação de áudio pela câmera, atores não profissionais e entrevistas. Em maior ou menor grau, todos os elementos - em que pese a simplicidade da análise - estão contemplados ao longo de “Zelig”, com destaque para os três primeiros aspectos.

Também não é exatamente único na história contemporânea do cinema o fato de que existam filmes construídos dentro das convenções técnicas do gênero documental de uma forma irônica. Tais obras se auto-denominam documentários, mas contam uma história que não é verdadeira. Como bem lembra Nichols (2005), “A Bruxa de Blair” (1999), de Daniel Myrick e Eduardo Sánchez e “*This is Spinal Tap*” (1982), de Rob Reiner, são filmes que utilizaram essa fórmula. Os exemplos contam, respectivamente, a história de uma bruxa e a trajetória de uma banda de *rock* que não existem. Tais filmes, dirá o autor norte-americano, podem ser classificados como



*mockumentaries*⁴, (falsos documentários) ou de “pseudodocumentários”. O caráter irônico dessas obras depende da habilidade de nos induzirem a acreditar “que assistimos a um documentário simplesmente porque nos disseram que aquilo que vemos é um documentário”, comentou Nichols (2005, p. 51).

Entretanto, Woody Allen vai além de “apenas dizer” ao espectador que o que ele assiste é um documentário. Como pretendemos ressaltar, o cineasta demonstra amplo conhecimento narrativo e articula as mais variadas técnicas a fim de sustentar por outros meios as evidências que validem a obra como documentário. O tema de “Zelig” e a época em que a história se passa, ao contrário dos filmes citados por Nichols, acrescentam uma riqueza a trama que impede qualquer comparação direta com os dois outros títulos citados. Afinal, o homem camaleão é um personagem daqueles exuberantes anos 20, recuperados por Allen de forma magnífica. Dezenas de documentos (falsos e reais) ilustram aquela época de grande agitação para o mundo e de particular euforia para a sociedade norte-americana, que experimentava, no pós-guerra, enorme desenvolvimento econômico, ebulição e crescimento das grandes metrópoles, tudo isso regado a um espírito ufanista. Um momento repleto de movimentação das massas que se expressam em carreatas e passeatas exaltando personalidades ou em protestos e reivindicações por parte da classe trabalhadora.

Pois o filme não somente agrupa variadas cenas de material de arquivo da época para situar o espectador sobre o contexto histórico: a maioria das imagens – carreatas triunfais, protestos, discussões acaloradas, busca por informações e “fofocas” em jornais e programas de rádios, euforia do povo nas ruas – tem sua causa atribuída ao personagem Leonard Zelig. Sobre esse aspecto do filme, Stam e Shohat (apud LABAKI, 1991) destacam o quanto Woody Allen provou ser fácil rearranjar imagens cinematográficas para conferir a elas um novo sentido, totalmente diferente da intenção do seu autor, gerando uma mentira. Essa questão, aliás, remonta à definição de “ancoragem”, tratada por Roland Barthes. Na ancoragem, o sentido de uma imagem visual fica atrelado ao comentário verbal que a acompanha. Sendo assim, a imagem de um congestionamento de carros se torna um “congestionamento por causa de Zelig”; se

⁴ *Mockumentary* é um termo bem-humorado utilizado para designar obras nas quais o autor “caçoa” do espectador fazendo-o pensar estar assistindo a um documentário que faz asserções verdadeiras sobre a realidade quando, na verdade, tratam-se de asserções falsas, de caráter fictício (RAMOS, 2008).



vemos casais dançando num salão um modismo qualquer, somos levados a crer que todos aderiram à “dança do camaleão”, como informa a locução do filme.

Numa das muitas imagens - de época – trabalhadas ou manipuladas por Allen vemos um protesto de trabalhadores. Mas aqui não se trata de outro protesto laboral qualquer daqueles agitados anos 20. O cineasta usa recursos de montagem e ridiculariza a facilidade com que a paranóica sociedade norte-americana reage a hipotéticos “inimigos” ou bodes expiatórios, capazes de abalar seu modo de vida “promissor”. As asserções típicas do gênero documental ganham, com a crítica afiada de Woody Allen, uma dimensão digna de nota. Na trama, Zelig passa de um fenômeno do entretenimento a uma ameaça para diversos grupos da sociedade, que se puseram a rechaçá-lo. Nessa cena, a placa erguida por um dos trabalhadores contém a hilariante frase: “Zelig injusto com trabalhadores. Segura cinco empregos” (tradução nossa).

Esta falsa imagem de arquivo de um movimento laboral da época “causado” por Zelig não é indicado apenas pela locução do narrador, uma vez que o trabalhador segura uma placa com o nome do protagonista, comprovando o motivo do suposto protesto. Dessa forma, pode-se perceber a mistura das estratégias dos dois gêneros clássicos, pois o acontecimento é ancorado pela locução da voz que conhece o mundo, mas também é reforçada por uma clara manipulação da imagem, bem (mais) ao estilo ficcional. Aqui caberia fazer uma observação: ainda que seja comum, historicamente, obras documentais flertarem com a ficção e vice-versa, seguiremos a posição de Ramos (2008) ao destacar que o fato das misturas entre os campos acontecer – mesmo que com frequência – não nos impede de instaurar as delimitações de cada campo.

Afinal, como ressaltam de forma unânime os estudiosos, trata-se de dois gêneros diferentes. Ramos (2008) resumirá, brevemente, o documentário como um conjunto de imagens-câmera, que pode conter animação, ruídos, música, locução – ou ser mudas –, para as quais o espectador olha à procura de asserções sobre o mundo, mundo este que pode ser uma coisa ou uma pessoa. Deane (2002), por sua vez, também atribui ao documentário o esquema imagem-locução no qual a realidade é mostrada pela câmera enquanto um locutor – aparentemente onisciente – narra o que acontece. Para o autor há que se destacar ainda a pretensão de seriedade e cientificidade contida nas obras documentais.



E isso nos leva uma vez mais à questão da relação entre indexação da obra e postura do espectador diante da mesma. Deve-se ter em mente, antes de traçar a definição de um gênero cinematográfico, que toda e qualquer narrativa é feita para alguém; e o gênero, para se consolidar, dependerá da maneira como será recebido pelo espectador. “Na maioria dos casos, o espectador sabe de antemão estar vendo uma ficção ou um documentário e estabelece sua relação com a narrativa em função desse saber” (RAMOS, 2008, p. 24). Por outro lado, não haveria como discutir a definição de um documentário a partir de sua “verdade”. O conceito de verdade é relativo e sua interpretação depende do indivíduo que a recebe, diz Ramos (2008). Daí não importa se as asserções feitas no filme são verdadeiras ou falsas (porque podem ser falsas para uns e verdadeiras para outros); o que definirá um documentário é o seu modo assertivo, isto é, realizar asserções - independentemente da qualidade de sua “verdade”.

De fato, uma das raízes históricas do documentário tem clara postura “educativa”, senão puramente propagandística e/ou ideológica, o que mostra que a noção de “verdade” dentro do gênero é historicamente relativa. Tanto para o documentarismo inglês quanto para o Ince⁵ brasileiro, o documentário teria como missão propagar uma boa causa; seja ela de caráter educativo à população (como ensinamentos sobre saneamento básico ou alimentação) ou através da divulgação/exaltação de feitos da história de um país, a fim de construir uma identidade para a nação, os “púlpitos para o civismo”, no irônico comentário de Ramos (2008, p.63). Essa tendência só seria combatida com os documentários do tipo direto, que surgem em meados dos anos 1950. Esse novo estilo de cinema documental finalmente romperia por completo com o “mote educativo”; ou seja, com a enunciação do saber e com a propaganda no modo de fazer documentário.

Se resgatarmos o conceito de Aumont e Marie (2003) - que definem um documentário como a montagem cinematográfica constituída por imagens e sons dados como reais e não fictícios -, pode-se identificar mais uma evidência do gênero em “Zelig”, uma vez que Allen entrega ao espectador dezenas de imagens de pretensos documentos oficiais da época, brincando especialmente com o aspecto da busca de autenticidade por intermédio de provas documentais históricas. Neste quesito, o cineasta

⁵ Instituto Nacional de Cinema Educativo.



se supera a cada detalhe. Começamos com a cena que mostra a (falsa) documentação do Hospital de Manhattan, de 10 de novembro de 1928, no qual o paciente Leonard Zelig teria sido internado como portador de doença psíquica, para realização de exames, a fim de descobrir as causas do fenômeno do “camaleão”. Allen chega ao ápice de seu deboche ao falsificar “documentos” de um hospital nova-iorquino, numa clara referência a um recurso que se tornou clássico como índice de comprovação de realidades.

Outro conjunto de características do gênero, exaltado por Aumont e Marie (2003), aponta para o caráter educativo e informativo dessas obras, cuja essência está na capacidade de mostrarem o mundo como ele é. Ramos (2008), que já observara o traço didático e informativo do filme documentário, faz notar que seja qual for a forma utilizada nestas obras, elas devem sempre buscar propagar uma boa causa. Em “Zelig”, a “boa causa” se dá através da compilação de informações sobre uma importante e inusitada personalidade norte-americana da década de 20 (bem como dos avanços da psiquiatria, um dos temas fetiche do cineasta). De fato, o personagem Leonard Zelig é uma espécie de desculpa ou objeto de análise no esforço de compreensão de uma parte da história dos Estados Unidos, sua cultura (sobretudo midiática) e da mentalidade de sua sociedade, que o filme, em que pese ser uma grande brincadeira, faz de forma magistral.

Assim, veremos entre os documentos da época, um grande número de registros dos meios de comunicação de massa. Vários fotogramas ajudam a contar essa (falsa) história - identificando o modo como ela teria repercutido na época - através de manchetes que abordam o insólito caso de Zelig e uma banca de jornal, bastante movimentada em função da procura do público pelos novos acontecimentos de seu drama pessoal (e clínico). Uma das cenas refere-se a um jornal impresso – que, entretanto, não possui identificação - dando as primeiras notícias em relação ao caso. O texto diz: “Humano que se transforma é descoberto”. A cena, assim como o movimento na banca de jornal, demonstra o início dessa história, apontando o furo jornalístico, visto que Leonard Zelig ainda era um anônimo, apenas uma “aberração” sem nome, de acordo com as notícias.



Dois outros fotogramas remetem a personagens históricos verdadeiros e famosos da época que “contracenam” com o camaleão, uma estratégia amplamente usada por Woody Allen para validar sua história a partir de montagens em registros fotográficos e videográficos da década de 1920. Uma das cenas apresenta uma fotografia de Zelig com o dramaturgo norte-americano e ganhador do Nobel de Literatura Eugene O’neill. A imagem que remonta ao passado do protagonista alude também ao passado e a história da vida artística e intelectual do país. Não satisfeito em brincar com o circuito artístico dos EUA, Allen tematiza, a partir de seu personagem judeu um dos mais aterradores regimes totalitários do Século XX. Aqui, o humor judaico de Allen chega ao ponto de colocar Zelig, camaleonicamente, entre os fanáticos anti-semitas das tropas da S.A. hitlerianas. A fotografia mostra de forma “inequívoca” o protagonista perto de ninguém menos do que Adolf Hitler, o *Führer*.

Assim, “Zelig” também faz asserções e resgata a história da Europa e do mundo na primeira metade do Século XX, inscrevendo sua obra, de forma cabal, no melhor estilo do gênero documentário clássico. Como disse Deane (2002), a noção de documentário sempre esteve ligada à de evidência, mesmo porque seu nome é muito associado com o termo “prova documental”. Na mesma linha de raciocínio, Aumont e Marie (2003, p. 86) ressaltaram o “peso” que o termo documentário traz inscrito em si mesmo, em função da associação quase automática que fazemos entre as noções de “realidade”, “provas” e “documentos”. Isso levaria os espectadores a “adotar uma atitude mais ‘documentarizante’ do que ‘ficcionalizante’” diante dessas obras.

A relação aparentemente inevitável que se estabelece entre documentário e realidade (que por sua vez pode carregar consigo a ideia de verdade) talvez seja a mais discutida característica do gênero. Como exhibe algumas das demais cenas do filme, Allen apresenta, além de atualidades (notícias do caso, repercussão do fenômeno), fotografias que remontam ao passado de Leonard Zelig, buscando compreender o protagonista e esclarecer os motivos que culminaram em seu problema psíquico. O filme, enfim, constrói uma memória individual falsa com documentos da memória coletiva (real) norte-americana. Veja-se a bela fotografia de época, supostamente da mãe de Zelig, contextualizando, na história, também sua família. Assim, a narrativa remonta também ao século XIX, abrangendo o resgate de um período histórico bem



maior que o referente à época em que ocorre o fenômeno e levantando aspectos fundamentais na discussão do cruzamento entre memória individual e memória coletiva.

As estratégias narrativas e visuais de Woody Allen, portanto, nos levam a vivenciar essa história absurda, pelo menos até uma boa parte do filme, como se fosse real. Sobre esse aspecto do gênero, Deane (2002) diz que é como se o ícone do documentário já trouxesse em si um valor de verdade. Já o que acontece com a ficção é justamente o contrário: seu ícone remete à sua condição de objeto produzido, de uma história construída que, só depois de assistida, pode ser legitimada em um outro campo mental, conceitual ou metafórico. Entretanto, para John Grierson (apud RAMOS, 2008), documentários exibem a realidade com um tratamento criativo. Sobre essa posição, Nichols (2005, p. 51), acrescentaria que tal trato criativo eliminaria a “pretensão à verdade e à autenticidade da qual o documentário depende”, o que indica que mesmo entre os teóricos não há um consenso absoluto em relação a algumas das nuances que envolvem o tema.

Acerca da relatividade da noção de realidade, Aumont e Marie (2003) vão ainda mais além: para os autores, os documentários usam a realidade como uma referência⁶. Isso pressupõe que, para ser um documentário, a realidade apresentada obrigatoriamente poderá ser verificada por outros meios além do filme. Daí, o fato de Allen assumir – ele mesmo – a tarefa de reunir evidências externas ao próprio filme; isto é, outras fontes - “reais” - que comprovem a existência do homem camaleão. E como se deduz de muitas das cenas do filme, tais provas também estão amplamente relacionadas aos meios de comunicação de massa, bem ao gosto da cultura norte-americana, a exemplo da engraçada cena na qual a mãe da Dr. Eudora Fletcher, nesta

⁶ Relacionado à noção da realidade no documentário, Ramos (2008) também destaca a questão dos níveis de objetividade e/ou clareza apresentadas em uma obra. Para o autor, não importa se tais níveis são altos ou baixos – não é isso que dirá se uma determinada obra é ou não um documentário. Se a definição de documentário dependesse da qualidade de verdade da asserção que apresenta em uma obra, teríamos apenas um conceito: o de uma narrativa construída “através de imagens-câmera sonoras que estabelece asserções sobre o mundo *com as quais eu concordo*” (RAMOS, 2008, p. 30, grifo nosso). Como exemplo, o autor lembra a obra do cineasta Michael Moore: goste-se ou não do resultado, seus filmes agrupam características de um documentário e trazem o gênero nas suas indexações, sustenta Ramos. Ao propor-se a assistir uma obra de Moore, o espectador já sabe que verá um filme que trará asserções sobre o mundo e com as quais poderá concordar ou discordar. Mas, se discordar, não poderá dizer que não está diante de um documentário, apenas que não lhe agrada este tipo de ponto de vista (em geral, marcadamente ideologizado). A partir desse ponto, o que se coloca em discussão não é mais a definição da obra (pertencer ou não ao gênero documental) e, sim, a ética que a envolve.

altura uma celebridade do campo científico norte-americano é entrevistada para um “famoso” programa de rádio da época.

Um aspecto que deve ser destacado em “Zelig” e que certamente colabora para a riqueza de suas leituras é o amplo caráter metalingüístico da narrativa sobre o homem-camaleão. O filme abusa do recurso de referendar sua história a partir de um pretense material fílmico histórico. Um tipo de registro que Allen utiliza amplamente – e em doses generosas de humor - são as atualidades. Lembremos da imagem de um cinejornal, outro meio de comunicação muito comum nos anos 20 (e que seria o modelo para o formato jornalístico na televisão algumas décadas mais tarde). A cena da *Pathe News* apresenta uma das primeiras notícias sobre o caso, ainda sem nome. “Paciente de hospital impressiona o mundo médico. Homem comum apresenta traços extraordinários” (tradução nossa), é o que diz a manchete. Num momento posterior, temos um registro videográfico de uma sessão de fotos de Leonard Zelig com quatro Misses eleitas dos Estados Unidos. Presume-se que as belas e sorridentes Misses haviam sido recentemente premiadas com seus títulos, por isso, a cena também retrata as atualidades da época.

Tratar de atualidades é um dos recursos clássicos dos documentários, como ressaltaram Aumont e Marie (2003). Para os autores, esse tipo de filme não aborda somente o conteúdo ou suas asserções sobre a realidade; existem variações na forma, como utilização do cinema direto, filme didático ou reportagem e atualidades (caso da cena de Zelig com as Misses). Sobre essa mistura de formas, Aumont e Marie (2003), destacam que, em função da própria evolução nas formas cinematográficas, não é possível separar definitivamente documentário de ficção, já que as fronteiras entre os campos se alteram com o passar dos anos. Ramos (2008) também sustenta a tese da flexibilidade das fronteiras entre documentário e ficção – o que ele chama de “fronteiras do documentário”, ainda que o autor insista na possibilidade de se definir cada campo a partir de suas caracterizações próprias.

Mas filmes não se resumem ao universo imagético. Como define Ramos (2008), um documentário é uma narrativa composta por diversas vozes que falam sobre o mundo, ou de si mesmas. Stam e Shohat (1988) ressaltaram como várias técnicas clássicas do gênero foram satirizadas em “Zelig”, inclusive no plano da locução. O



destaque é o uso da chamada “Voz de “Deus” – que de acordo com Ramos (2008, p. 116) traz consigo uma espécie de onisciência, uma vez que conhece o mundo e, sobre ele, faz asserções que transferem conhecimento ao espectador. Tal estratégia é explorada, por exemplo, na cena em que a Dra. Fletcher faz anotações sobre o paciente Zelig em seu diário, ancorada pela narração “Eudora escreve em seu diário”. Noutro momento, enquanto a locução dizia que Eudora havia partido para a Europa, vemos a imagem de um transatlântico (seria o navio em que ela efetivamente viajou?). O clímax do uso sonoro fica por conta das músicas associadas a algumas cenas (como *Horst Wessel* – que remete ao movimento nazista –, a *Internacional* – exaltando o comunismo – e *America the Beautiful* – que se refere aos Estados Unidos). Em várias passagens do filme, a população se diverte ao som das músicas e danças inspiradas pelo “homem-camaleão”. Allen, grande admirador de jazz, chega ao exagero de criar uma série de canções de enorme sucesso popular (na trama do filme) acerca de Zelig. Tais canções, por sua vez, constituem mais uma das vozes da narrativa.

Todavia, entre as múltiplas vozes que enganam o espectador de “Zelig”, algumas encontram-se firmemente ancoradas no tempo presente. Duas cenas, contemporâneas e gravadas em cores se destacam: uma delas apresenta o psicanalista Bruno Bettelheim analisando o caso pelo ponto de vista da ciência. Outra mostra a ensaísta norte-americana Susan Sontag, apresentada como autora do livro “Contra a Interpretação”, falando sobre os aspectos culturais do fenômeno. A entrevista de Sontag é a primeira do filme. Seu depoimento valida a falsa história sobre Leonard Zelig, um homem que ela afirma ter conhecido e sobre cuja história tece análises em perfeito alinhamento com suas áreas de estudo e de reflexão na “vida real”, ou seja, no universo intelectual norte-americano. Sontag diz que Zelig era o “fenômeno do século”, enquanto o filme mostra cenas de um excepcional desfile de rua, dando a impressão de que o evento homenageia o personagem da trama. Além disso, Sontag compara Leonard Zelig ao piloto Charles Lindbergh, como se suas realidades fossem semelhantes. Essa alusão ganha ainda mais ironia quando Zelig realiza a façanha de Lindbergh⁷, em sentido invertido, de acordo com o que Bakhtin chama de “lógica da reviravolta”, conforme notaram Stam e Shohat (apud LABAKI, 1991, p. 119). Trata-se da cena em que o atrapalhado protagonista de “Zelig”, ao fugir da Alemanha nazista, atravessa o oceano

⁷ Charles Lindbergh foi o primeiro homem a realizar sozinho um vôo transatlântico.



Atlântico na direção contrária e com a cabeça virada para baixo. De fato, se Zelig fosse um personagem verdadeiro, Sontag seria uma personalidade naturalmente indicada para uma reflexão sobre suas implicações sócio-culturais.

As vozes múltiplas que se destinam a dar credibilidade e veracidade à história também podem vir de fontes mediadas tecnologicamente, como a mídia. Assim teremos em “Zelig” registros de programas radiofônicos da época que informam a população sobre o caso, constituindo mais uma voz de reforço acerca da suposta realidade da história. Mas Allen não se cansa de brincar com as convenções do gênero e oferece aos espectadores as memórias de supostos personagens envolvidos diretamente com aqueles eventos dos anos 20. São cenas que mostram, em cores e no tempo presente (em relação à produção do filme), diversas testemunhas oculares do caso Zelig. Temos ninguém menos do que a idosa, mas lúcida, Dra. Eudora Fletcher, a protagonista mais importante da História depois do próprio Zelig, com quem a psiquiatra teve uma relação profissional e amorosa. O filme conta também com a veterana dupla de jornalistas que cobriu a história no passado. Eles contam o caso sob o ponto de vista da imprensa e a repercussão de Zelig na mídia, aproveitando o espaço para uma duríssima crítica ao “Quarto Poder” (no caso do homem-camaleão nem teria sido necessário inventar ou “esquentar” histórias para vender mais jornais). Já outro depoente apresenta-se como um garçom aposentado que, na época, testemunhou várias transformações de Leonard num clube noturno (de um presumível mafioso ítalo-americano ao trompetista negro da banda que tocava no palco do bar). Estas vozes são convocadas para assegurar a validade e veracidade histórica da narrativa. Não sabemos se são atores profissionais ou se apenas aceitaram a brincadeira de encenar falsos personagens.

Há que se destacar, finalmente, como este falso documentário se constrói a partir de estratégias ficcionais. De fato, ninguém menos que F. Scott Fitzgerald (um escritor de ficção) é o primeiro personagem do filme a notar, durante uma festa, a existência de Zelig. É dessa forma que Allen demonstra a facilidade com que imagens cinematográficas podem ser utilizadas para aferir um sentido completamente diferente da intenção do seu autor, gerando uma mentira. Portanto, afirmar que *Zelig* mistura documentário e ficção pode ser um tanto esquemático; o filme vai além, ao amarrar várias características de cada um dos gêneros. Para além do rico repertório de seu intertexto documentário, Woody Allen ainda explora a metalinguística em seu filme, ao

mesmo tempo em que presta uma homenagem irônica às tradicionais produções melodramáticas hollywoodianas em preto e branco. Afinal, o diretor aplica a *Zelig* mais uma fórmula recorrente em documentários: a inserção de trechos de filmes de ficção. O suposto filme de ficção apresentado dentro do filme de Allen (uma técnica que ele repetiria em “A Rosa Púrpura do Cairo”) chama-se “*The Changing Man*”. A trama conta a vida de Zelig em um ambiente que recria o melodrama dos anos 30, representando uma produção de segunda categoria da Warner. Durante a ficção, a personagem que interpreta a Doutora Eudora Fletcher faz uma crítica enfática à cobiça dos grandes empresários do entretenimento, que exploravam a imagem de seu paciente e par amoroso (Leonard Zelig) como se fosse um produto dessa indústria.

Através do falso filme “*The Changing Man*”, Allen traz à tona algumas técnicas da produção textual das produções dramáticas. Uma delas diz respeito ao foco no apelo emocional em torno do contexto histórico em que ela acontece. Isto é, as cenas da ficção ressaltam fortemente o amor entre Leonard e Eudora. Outra técnica faz alusão às idealizações típicas do cinema hollywoodiano; o ator que interpreta Leonard Zelig no filme é consideravelmente mais bonito que o próprio personagem representado (por sua vez interpretado por Woody Allen), compondo um belo galã - branco e protestante - dentro dos padrões anglo-saxônicos. Sobre essa peça ficcional, “Zelig” apresentará o depoimento da já idosa Eudora Fletcher relatando que a “história real” vivida por ela “foi muito diferente do filme” (apud LABAKI, 1991, p. 123).

Assim como seu protagonista, o filme “Zelig” também se constitui em um grande compilado de referências (na trama, inclusive, Leonard Zelig é acusado de plágio). Resgatando como referências narrações múltiplas e estilo investigativo de obras primas como “Cidadão Kane” (1941), de Orson Welles ou zombando de filmes oscarizados como “*Reds*” (1981), de Warren Beatty, o cineasta Woody Allen problematizou de forma magistral os tênues limites entre os gêneros documental e ficcional e a própria fragilidade das estratégias estilísticas de ambas as formas. E ironicamente, “Zelig” continua sendo uma obra a mostrar que a “mentira” – o falso documentário – talvez tenha muito mais a dizer sobre nossa cultura imagética e social do que um punhado de obras tipicamente documentais que se acumulam ao longo da história do cinema. De resto, destaca-se esse personagem tão afinado com o espírito dos anos 80 e de sua condição “pós-moderna”. Nas palavras de Stam e Shohat (apud



LABAKI, 1991, p. 124), “Zelig” se utiliza de múltiplos discursos narrativos para dar apoio a uma ilusão de atribuir a uma figura caricata e irreal, a um ser em permanente transformação, a condição de “um herói sem nenhum caráter”



REFERÊNCIAS

AUMONT, Jacques e MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. 3ª ed. Campinas, SP: Papyrus, 2003.

DEANE, Carlos. **A arte do real. Notas sobre o documentário**. Alceu. Revista de comunicação, cultura e política. v.3, n° 5, jul./dez. 2002.

LAX, Eric. **Woody Allen: uma biografia**. Companhia das Letras: São Paulo, 1991.

LABAKI, Amir. **O cinema dos anos 80**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao Documentário**. Campinas, SP: Papyrus, 2005

RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal... o que é mesmo documentário?** São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.

STAM, Robert; SHOHAT, Ella. Zelig. In: LABAKI, Amir (org.). **O Cinema dos Anos 80**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991 (ps. 111-141).

FILMES

ZELIG. Direção: Woody Allen. Produção: Jack Rollins e Charles H. Joffe. Intérpretes: Woody Allen e Mia Farrow. Roteiro: Woody Allen. Los Angeles: Warner Bros., 1983. 1 DVD (79 min), widescreen, pb/cor. Comédia. Distribuído por Orion Pictures Corporation/ Warner Bros.

