

Assimilação e transformação cultural no falso documentário *Zelig* (1983), de Woody Allen

Roberta do Carmo Ribeiro*
Heloisa Selma Fernandes Capel**

Submissão: 10/02/2014

Aceite: 15/3/2014

Resumo: Pensar Woody Allen como “cineasta historiador” será o fio condutor desta pesquisa e tema central desse artigo. Para isso faremos uma apresentação das principais características de sua linguagem cinematográfica. Faz-se, a saber, o uso da linguagem irônica e da sátira para dialogar com o público. Será destacada a relação entre História e Cinema, a partir do conceito de Cineasta-Historiador, conforme estabelecido pelo teórico Robert A. Rosenstone, enfatizando sua aplicação à obra de Woody Allen. Como estudo de caso, analisaremos *Zelig* (1983), um falso documentário que reflete sobre a História do judeu na América.

Palavras-chave: Woody Allen, ironia, identidade judaica, período entreguerras, falso documentário

Abstract: Thinking about Woody Allen as "historian movie maker" will be the central idea and core theme of this article. We will present the main features of his cinematographic language, that is, using satire and ironic language in order to discuss with the audience. The relation between History and Cinema will be highlighted too, starting with the concept of the "Movie maker - historian", as defined by the theorist Robert A. Rosenstone, looking for its exemplification in Woody Allen's works. We will analyze *Zelig* (1983) as a case of study, a fake documentary that reflects on the History of the Jews in America.

Key words: Woody Allen, cinema, irony, Jewish identity, interwar period, mockumentary

O cineasta norte-americano Woody Allen é amplamente conhecido por retratar o universo social e psicológico das elites nova-iorquinas. Muitas vezes é questionado por não adotar um universo de interesse mais amplo, ficando restrito na representação de poucos cenários e alguns tipos socialmente privilegiados. Acreditamos ser redutora essa imagem de Woody Allen como porta-voz das elites dos Estados Unidos. Em parte considerável de seus filmes surgem, algumas vezes explicitamente, outras nas entrelinhas, a delicada problemática das relações raciais nos Estados Unidos. Destacadamente, a questão dos judeus, que apesar de

* Mestre em História pela Universidade Federal de Goiás (UFG) e professora da Universidade Estadual de Goiás. Correio eletrônico: robertacribeiro@hotmail.com

** Doutora em Educação pela UNESP. Professora Adjunta da Universidade Federal de Goiás, na graduação e na pós-graduação. Correio eletrônico: hcapel@gmail.com

relativamente bem integrados à sociedade, ainda existe inegáveis rugas e preconceitos contra a nação de Abraão.

A problemática relativa a identidade judaica no mundo moderno tem sido repensada, uma vez que

para muitos – judeus e não-judeus – a identidade judaica de um indivíduo decorre de sua descendência de pais judeus ou pelo menos de uma mãe judia. (...) Além disso, à atribuição de nascimento associam-se características religiosas e culturais, assumidas como praticamente naturais (...). Alguns estudos recentes têm questionado este conceito de judeus, principalmente pelo fato de que ele não se aplica a muitos indivíduos, seja por não praticarem a religião judaica, seja por se distanciarem da comunidade judaica e de suas práticas culturais e sociais, mantendo, apesar disso, a identidade judaica (BRUMER, 1998, p.175).

Woody Allen, pelo que se sabe de sua biografia, parece representar esse grupo de judeus desligados da tradição e do espírito de corpo. Talvez por isso resolveu refletir sobre essas questões no filme *Zelig* (1983), em que a questão da identidade, e a identidade judaica em particular, é o guia da narrativa.

Nem sempre o cinema teve essa preocupação de pensar sobre as identidades. No artigo “Exclusão e Globalização: racismo e cultura” de Jorge Nascimento, publicado no livro *Um Tigre na Floresta de Signos*, organizado por Edimilson de Almeida Pereira, encontramos a seguinte reflexão:

Dando como exemplo a indústria cinematográfica, nos diz que nos anos 60 as principais estrelas do cinema mundial eram Alan Delon, Catherine Deneuve e Marcello Mastroianni e que hoje, se você vir os filmes deles, eles parecem muito étnicos, europeus. A razão é que na década de 80 globalizou-se o sistema de estrelado de Hollywood (NASCIMENTO, 2010, p. 700).

Portanto, a partir da década de 1960, sintomaticamente a década na qual Woody Allen começou seu trabalho no cinema, surgiram artistas de importância que colocaram em evidência a questão étnico/racial: de Sidney Poitier até Eddie Murphy, Bruce Lee ou Andy Garcia. Se tais figuras sempre existiram na indústria cinematográfica, pela primeira vez estão no centro do palco. É justamente nesse período que aparecem os mais importantes filmes

enfocando a temática negra (*Adivinha Quem Vem Para Jantar*, 1967), hispânica (*Amor, Sublime Amor*, 1960, e *La Bamba*, 1987) e oriental (a explosão dos filmes de Kung Fu). Curiosamente, foram poucos os filmes que enfocaram a questão judaica, talvez um assunto tabu em Hollywood, em que grande parte dos grandes executivos dos estúdios eram judeus. Algo que fica evidenciado no livro *O Gênio do Sistema*, de Thomas Schatz, é que foram produtores judeus que construíram a fórmula clássica de produzir filmes em Hollywood. Conforme lembra Gerald Messadié,

não se pode deixar de mencionar, nem que seja paralelamente, o papel dos promotores judeus em uma das indústrias mais especificamente americanas, o cinema. Foi em grande parte graças a homens como Samuel Goldwyn, William N. Selig, Jesse Lasky, Louis B. Mayer, Adolph Zukor e outros que Hollywood se tornou um dos centros de irradiação cultural internacional (2003, p. 288 – 289).

Apesar dessa influência, obras como *Êxodos* (1960), com Paul Newman, baseado no Best-seller de Leon Uris, sobre a criação do Estado de Israel, e o musical *O Violinista no Telhado* (1964), sobre judeus russos, são exceções.

A produção de Woody Allen, de algum modo, surgiu para suprir essa lacuna. Mas se ele foi sutil ao incluir cenas sobre racismo e anti-semitismo em, por exemplo, *Annie Hall* (1977), *Crimes e Pecados* (1989), *Bananas* (1971) e *Hannah e Suas Irmãs* (1986), Allen foi explícito ao tratar desses temas no falso documentário *Zelig*. Nessa obra o cineasta produz um verdadeiro mosaico sobre a subordinação racial. Sua estética crítica é uma riquíssima fonte para pesquisa histórica sobre esse tema.

O campo imagético cada vez mais se amplia no espaço do saber e do conhecimento na busca de compreender os desdobramentos sócio-culturais dessas diversas formas de expressão artística, seja nas artes plásticas, na fotografia, na televisão e também no cinema. Não é à toa que a invenção dos irmãos Lumière, que não creditavam de início em sua importância, o cinema é considerado a Sétima Arte. Pensar em uma criação artística que tem como matéria a imagem e até sons mediados pela câmera é no mínimo constatar que o cinema possui sua autonomia e interdependência, ou seja, sua inserção entre as artes e sua capacidade de dialogar com o cotidiano, além das formas de se expor ou até mesmo se ocultar, interagindo com as nossas vidas e influenciando de alguma maneira em nossa forma de ver o mundo. O que

nos remete logo de imediato a estreita relação que existe entre cinema e as culturas das quais recepcionam essa linguagem cinematográfica.

É exatamente a partir desta forma de representar o passado, principalmente na década de 1960, com o crescimento da mídia visual é que as discussões sobre cinema no âmbito das ciências humanas, e mais precisamente dentre os historiadores vai ganhar enfoque e amplitude estabelecendo discussões importantes no que se refere à linguagem cinematográfica. Os historiadores passaram a se interessar pelas mídias visuais para transmitir o passado explorando a encenação dos fatos históricos na tela e a maneira pela qual a história se apropria de sua representação cinematográfica. Isso nos faz pensar em um mundo que é representado na tela e um novo mundo visual do passado. Uma mídia que para alguns poderia ser considerada de início com um direcionamento para o entretenimento, hoje é objeto de estudo dentre diversas áreas do conhecimento.

Talvez para a História o termo “filme histórico” é comumente mais usado para designar aquele filme que tenta recriar o passado realisticamente. A nossa relação com o passado nas formas contemporâneas de expressão é algo que, provavelmente, cedo ou tarde aconteceria devido às transformações que ocorreram e não param de ocorrer no que diz respeito aos domínios e técnicas de reprodução filmica e/ou imagética. Mesmo quando sabemos que um filme possui representações fantasiosas ou até mesmo ideológicas, percebe-se o quanto os filmes afetam a maneira de como vemos o passado.

A possibilidade de dar vida ao passado foi uma mensagem também transmitida por um dos nomes mais importantes no que se refere à produção de filmes históricos, D. W. Griffith¹. Ele ressaltava que a maior contribuição do cinema havia sido o tratamento de temas históricos. Em *O Nascimento de Uma Nação* (1915), encontramos um filme com pano de fundo histórico que serve para ilustrar a perspectiva sócio racial do diretor. Nesse caso, uma perspectiva racista. O longa-metragem é, em síntese, uma apologia ao grupo radical Ku Klux Klan. Segundo sua tese, a KKK surgiu para preservar a pureza civilizacional e racial dos Estados Unidos. Os heróis da narrativa se vestem como fantasmas, com o manto branco que caracteriza a KKK, para lutar contra negros, que assaltam e atacam sexualmente moças caucasianas. É um equívoco dizer que *O Nascimento de Uma Nação* é apenas fruto de seu

¹ D. W. Griffith é considerado o principal criador da linguagem cinematográfica. Antes dele, os filmes eram basicamente teatro filmado. Griffith dirigiu alguns dos primeiros grandes filmes históricos feitos no cinema, como *O Nascimento de uma Nação* (1915) e *Intolerância* (1916), nos quais mostra a possibilidade de dar vida ao passado e reconstruir os grandes acontecimentos da história na tela.

tempo, a segunda década do século XX. Na verdade, foi controverso desde seu lançamento. Porém, ainda assim, foi o primeiro filme a ser exibido em sessão de gala na Casa Branca. Portanto, apesar de seu absurdo mote central, foi aceito como possibilidade concreta de interpretação da história oficial.

Atualmente, as mídias visuais são, provavelmente, as principais transmissoras da história pública. O audiovisual, o cinema em particular, se constituiu numa ferramenta de divulgação científica. Não por acaso, filmes e séries procuram adotar cada vez mais discursos tidos como realistas quando se trata de temas históricos. Às vezes os resultados são positivos, outras vezes não. Por isso é importante discutir sobre como os filmes trabalham para criar um mundo histórico e o pensamento histórico que encontramos na tela. Diferente do que temos enquanto história nos livros didáticos e nos modelos tradicionais de interpretação da história. Como narrativas históricas escritas, os filmes não são espelhos que mostram uma realidade extinta, o que nos demonstra o estabelecimento de uma relação, um reflexo, um comentário ou até mesmo uma crítica. O filme e a história escrita representam o mundo de maneiras diferentes.

Os filmes também como as fontes escritas passam por manipulações e influências. A imagem é, sobretudo, um código visual de uma época, é a interpretação do que se vê e como se vê. O que compreende um lugar complexo, uma constelação de significados. As imagens são construções, assim como nos diz o historiador francês Marc Ferro, a imagem é produtora da História e como tal uma modalidade de discurso sobre o passado. O cinema produz orientação e identidade com lógica própria, que possui as imagens e a narrativa.

O documentário é uma das formas mais populares de representação do passado histórico. A noção que se tem logo de imediato quando se fala de documentário é o acesso direto a História e sua proximidade com a história tradicional para refletir o mundo real. O filme histórico é para além de uma coleção de fatos. Existe uma linguagem fílmica, sendo necessário aprender a interpretar. Contudo, a despeito de todas essas possibilidades

ao examinar filmes documentários baseados na “realidade”, e filmes ficcionais, devemos estar atentos para o fato de que a realidade pode ser tão falsa, construída ou manipulada, quanto pode ser real uma situação encenada num filme de ficção. Por isso, documentários, filmes ficcionais ou de reconstituição histórica têm o mesmo valor para o historiador na medida em que o “real” e o “imaginário” são

igualmente História e ambos são resultados de uma “construção” (PEREIRA, 2012, p. 30).

O filme *Zelig* (1983) representa um bom material para refletirmos sobre essa construção do real no gênero documentário. Uma das marcas de Woody Allen é o foco que ele dá em seus filmes para a sátira enquanto uma crítica política no cinema. Em *Zelig* o documentário é apresentado como invenção da realidade. O que nos instiga a pensar e até mesmo repensar o status de verdade dos documentários na estratégia performática do cinema. Uma vez que a forma pela qual ele sensibiliza o público, é antes de tudo, por meio da ironia fina, gags explícitas e sátiras inteligentes. Dessa forma o hibridismo cultural e a performance identitária, ou seja, fruto de encontros culturais, estão presentes em *Zelig* quando é posto a discussão sobre a questão judaica. Para isso, são elaboradas estratégias performáticas de agenciamento da qual nos fala Homi Bhabha (1998): A história dos judeus trata-se de um povo de identidade intervalar, que estão à procura do seu lugar no mundo. É dessa maneira que Woody Allen retrata o personagem Leonard Zelig.

As referências que são explicitadas em *Zelig* nos permitem pensar o documentário enquanto uma forma de representar o mundo real e o seu tratamento criativo da realidade. É por isso que Rosenstone destaca que o filme pode ser tão ou mais complexo que o texto escrito. Para ele,

o filme muda as regras do jogo e cria seu próprio tipo de verdade, um passado em níveis múltiplos que tem tão pouco a ver com linguagem que é difícil descrevê-lo de forma adequada em palavras. Certamente, o mundo histórico criado pelos filmes é potencialmente muito mais complexo do que o texto escrito. Na tela, várias coisas acontecem ao mesmo tempo – imagem, som, linguagem, até texto –, elementos se respaldam e se contradizem criando um campo de significado que difere da história escrita na mesma medida em que a história escrita diferiu da história oral. Essa diferença nos possibilita especular se a mídia visual representa uma grande mudança na consciência de como pensamos sobre o nosso passado. Se isso for verdade, talvez os nossos historiadores cineastas estejam sondando as possibilidades do futuro do nosso passado (2010, p. 233 – 234).

Zelig é conciso no que diz respeito a sua construção dramática. Para fazer-se perceber os importantes momentos históricos vivenciados ao longo da produção que influenciam direta ou indiretamente a identidade de Leonard Zelig, interpretado por Woody Allen, usa o recurso

do falso documentário. Fotos, imagens em movimento, áudio e outros elementos, tudo é usado para discutir quem verdadeiramente é esse homem em crise de identidade. O filme é complexo e repleto de efeitos especiais que conferem maior plausibilidade a narrativa apresentada de modo proposital para fazer uma sátira histórica.

Leonard Zelig é tratado como um camaleão humano. Uma figura que muda, psicológica e fisicamente, de acordo com a situação. Seu objetivo é ser aceito. Se está entre homens negros, transforma-se em negro. Se está entre índios americanos nativos, transforma-se em um índio estereotipado. Certamente, essa busca por identidade foi trabalhada por Allen como uma forma de pensar o próprio conceito de “raça” no continente Americano, na qual a miscigenação ocorreu em certas áreas e em outras era um tabu. Posto isso, convém analisar que

a ideia de raça em seu sentido moderno, não tem história conhecida antes da América. Talvez se tenha originado como referências às diferenças fenotípicas entre conquistadores e conquistados, mas o que importa é que desde muito cedo foi construída como referência a supostas estruturas biológicas diferenciais entre esses grupos. A formação de relações sociais fundadas nessa ideia, produziu na América identidades sociais historicamente novas: índios, negros, mestiços, e redefiniu outras (QUIJANO, 2005, p. 227).

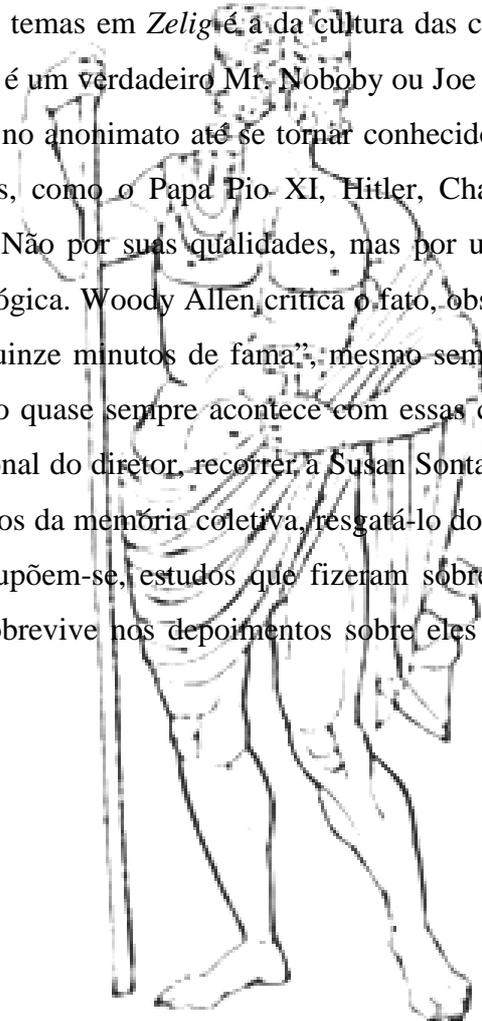
Zelig representa essa redefinição? Se é o caso, não vem do nada. “O ser humano age sempre a partir de sentidos e compreensões, estando imerso na linguagem, nos mecanismos de cognição e na presença de visões culturais, historicamente construídas” (PADUA, p.7). Essa percepção justifica o fato de Zelig sempre se metamorfosear em tipos com algo de bizarro, estereótipos do que ele deseja ser. Mesmo assim ele não é falsário ou aproveitador. É alguém que, na tentativa de encontrar sua identidade em meio ao mundo caótico, obriga-se a imitar física e mentalmente qualquer pessoa que esteja em sua companhia, revelando uma personalidade múltipla.

Esmagado pela diversidade, sem inicialmente aceitar sua identidade, Zelig é alguém que busca a proteção do grupo. Não quer se destacar, mas se misturar. Estranhamente, torna-se uma celebridade, quando desejava passar pelo mais comum dos homens.

A trama de *Zelig* tem a participação de nomes importantes da academia e da cultura dos Estados Unidos, para conferir um tom realista à produção. Comentam sobre o fenômeno Zelig, sua fama, os brinquedos e a dança que inspirou. Um jogo de consumo criado a partir do

surgimento do seu personagem enquanto celebridade repentina. Para citar alguns desses nomes, destacamos a ensaísta Susan Sontag, o escritor Saul Bellow e o historiador John Morton Blum. Todos eram amigos pessoais de Woody Allen que aceitaram participar dessa “brincadeira”: emprestar a força de suas reputações para dar verossimilhança a uma falsificação histórica, que se faz inofensiva e crítica, na medida em que não pretende ser levada a sério. Sendo uma piada, critica verdadeiros projetos de reinvenção da história produzidos por, digamos, Hitler e Stálin².

Um dos principais temas em *Zelig* é a da cultura das celebridades que caracterizou o século XX (e XXI). Zelig é um verdadeiro Mr. Nobody ou Joe Doe, o Zé Ninguém dos norte-americanos. Passa a vida no anonimato até se tornar conhecido por ser constantemente visto perto de pessoas célebres, como o Papa Pio XI, Hitler, Chaplin etc. Como resultado ele mesmo se torna célebre. Não por suas qualidades, mas por um “defeito”, ou por outra um problema de saúde psicológica. Woody Allen critica o fato, observado por Andy Warhol, que “todos teriam direito a quinze minutos de fama”, mesmo sem ser necessariamente especial. Zelig foi esquecido, como quase sempre acontece com essas celebridades de ocasião, sendo preciso no universo ficcional do diretor, recorrer a Susan Sontag, Saul Bellow e John Morton Blum, guardiões simbólicos da memória coletiva, resgatá-lo do esquecimento, a partir de suas lembranças pessoais e, supõem-se, estudos que fizeram sobre o assunto. E é por isso que Zelig, semi-esquecido, sobrevive nos depoimentos sobre eles e nos registros eletrônicos de sua própria voz.



² Hitler e Stálin costumavam reescrever a História a partir das conveniências políticas do momento. Vários textos, fotos e filmes foram manipulados de modo a excluir certas personalidades que se tornaram incômodas. Essa premissa serviu de inspiração para o romance *1984*, de George Orwell.



Figura 09: fotograma de *Zelig* (1983). Tempo: 0:15:34

A fama de Zelig faz com que surjam diversos produtos ligados a sua figura surreal. Uma delas é a popularização da chamada “Dança do Camaleão”. O fotograma selecionado mostra o momento em que casais, embalados pelo ritmo louco advindo da recente Era do Jazz, praticam a dança. Seus passos são marcados por uma junção entre coreografia corporal e facial. Os casais fazem passos emulando camaleões descobertos em um quintal, tentando fugir, alternando movimentos rápidos e relativamente lentos, dando a dança um sentido levemente desconexo. Ao mesmo tempo, mostram as línguas uns para os outros, fazendo caretas que procuram reproduzir o que seria a face reptiliana de um camaleão.

Mas, como se percebe na imagem, a língua não é mostrada como um movimento espontâneo, tampouco de modo ameaçador, a língua aqui ganha um reforço em seu aspecto sexual. Uma forma animalisca de sedução. A “Dança do Camaleão” é, sobretudo, uma dança de acasalamento, um ritual erótico pré-coito. Pressupõe certa intimidade do casal, a ponto de que o ato obsceno de se mostrar a língua seja normatizado. Essa intimidade que pode se construir inclusive durante a dança. Possivelmente, Woody Allen pensou a “Dança do Camaleão” como uma variação de ritmos considerados indecentes no final do século XIX e início do século XX, como o foxtrote e o maxixe.

No livro de entrevistas *Woody Allen por Woody Allen*, Stig Björkman levanta uma questão sobre esse desejo de aceitação dentro da sociedade americana no entreguerras.

SB: O filme começa em 1928, na “era do jazz”. Você acredita que muitas pessoas dessa época, entre as duas grandes guerras e no início do nazismo, tinham o mesmo dilema de Zelig em querer se adaptar, em querer se encaixar?

WA: Acho que isso é algo eterno e universal. Muitas pessoas têm a sua própria integridade, mas muitas outras carecem desta qualidade e imitam aqueles com quem estão andando. Se estão com gente que defende um determinado ponto de vista, elas concordam com essa gente (s/d, p. 141).

Seria um dilema universal, não necessariamente épico, mas um problema da pessoa comum. Nesse sentido, justifica-se a opção por narrar a trajetória de Zelig por meio da linguagem documental. Em tese, um documentário pode tratar de qualquer tema. Inclusive sobre o cotidiano mais comum, como já foi feito. Inicialmente, conta Woody Allen que

Zelig não era para ser um documentário quando comecei a escrever. Lembro que as primeiras páginas eram sobre um cara que trabalha na televisão pública, e aos poucos foi acontecendo nos dias de hoje, como uma história realista. Aí pensei comigo: isso daria um bom documentário de época. Então foi uma fusão de duas coisas (LAX, 2009, p. 72).

Essa mudança se justifica pelo fato de que, para o espectador comum, a linguagem do documentário produz efeito de verossimilhança. É uma sensação de “verdade” que a ficção pura não produz. Rosenstone afirma que

o documentário reflete ostensivamente o mundo de forma direta, possuindo o que foi chamado de relação “indexativa” com a realidade – que significa que ele nos mostra o que estava ali, na frente da câmera, em um dado momento e, em teoria, o que teria estado ali de qualquer maneira se a câmera não estivesse presente. Isso em oposição ao filme dramático, que precisa construir e encenar elaboradamente um mundo que, depois, é filmado (ROSENSTONE, 2010, p. 109).

A certa altura do filme, é dito que a história de Zelig representa a história dos judeus na América. Segundo Gerald Messadié, em *História Geral do Anti-Semitismo*,

a tolerância americana em relação aos judeus a partir do século XVIII explica-se por quatro fatores. O primeiro foi a necessidade de mão-de-obra (...) Qualquer imigrante que possuísse alguma aptidão em não importa qual domínio tinha certeza de encontrar emprego rapidamente. De mais a mais, a maioria dos imigrantes judeus era jovem (...) e particularmente qualificada. A segunda razão é que, antes da Guerra de Independência a carência de mão-de-obra coincidiu, no pensamento das autoridades inglesas com o desejo mais ou menos confesso de despachar para o além-Atlântico seus “excedentes” de judeus (...). O terceiro é que os imigrantes se reagrupavam entre si, nas cidades, nas comunidades rurais, nos estados, onde reconstituíam microcosmos de seus países de origem (...). Quarta e última razão: seitas religiosas proliferavam particularmente na América, terra virgem, não existindo comunidade suficientemente grande para exercer fortes pressões sobre os judeus nem os obrigavam a se converter ou para persegui-los (2003, p. 287).

Portanto, a tolerância WASP (“White, anglo-saxon and protestant” ou “branco, anglo-saxão e protestante”), para com os judeus se constituiu inicialmente em uma necessidade logística, sendo de algum modo confortável para os judeus no sentido de que essa necessidade suplantava o preconceito, sobretudo considerando que os grupos de imigrantes se isolavam. Na prática, esse afastamento em “gueto” represava o preconceito pré-existente e importado da Europa. Os judeus, mais do que um grupo étnico, eram vistos como uma comunidade religiosa. E “devido ao seu sentido de isolamento, os judeus não eram considerados universalmente um ‘povo amável’” (ROSENBERG, 1992, p. 15).

Ironicamente, quando Zelig se torna rabino na França, sugere que o mandem para a Ilha do Diabo, numa óbvia referência ao Caso Dreyfus³. Mas o que domina o filme é o desejo de incorporação. Não por acaso, Zelig pertence a uma das primeiras gerações de judeus que minimizaram a relação entre prática social e prática religiosa como determinante identitário. O próprio Woody Allen é herdeiro dessa tradição: um judeu ateu. “A contradição, a diversidade de interpretações e a abertura a todos os significados possíveis são típicas do pensamento judaicos e um dos seus grandes méritos” (SHUA, 2005, p. 12).

Leonard Zelig parece ser um indivíduo basicamente urbano. O que é consideravelmente comum entre os judeus, uma vez que “a dispersão dos judeus da terra de seus antepassados transformou a maioria deles em um povo urbano, em vez de uma nação de

³ O Caso Dreyfus foi um acontecimento político marcado por um escândalo que ocorreu na França. Um oficial do exército francês de origem judaica foi processado de modo fraudulento tendo como pena a condenação de sua ida para a Ilha do Diabo (uma colônia penal francesa onde os mais perigosos criminosos cumpriam pena).

camponeses que cultivavam o solo” (ROSENBERG, 1992, p. 18). Nascido e criado na cidade, Zelig é um judeu de Nova Iorque, a cidade cosmopolita e múltipla por definição. De acordo com Richard Sennett “a história do multiculturalismo ganhou muito com esse tecido urbano camaleônico” (2001, p. 292).

A produção é ambientada nas décadas de 1920-1930, utilizando-se de imagens reais da época inserindo os atores com o auxílio de efeitos especiais. Utilizou-se, além da colagem de tomadas novas em cenas de multidão, o *Chroma key*: uma técnica que consiste em colocar uma imagem sobre a outra, formando uma só cena. Dessa forma, Woody Allen conseguiu fazer Zelig jogar beisebol com Babe Ruth e esteve presente em um dos discursos de Hitler. Foi inovador, inspirando a posterior utilização de estratégias narrativas semelhantes em filmes como *Cliente Morto Não Paga* (1982) e o vencedor do Oscar *Forrest Gump* (1994).

Na construção estética de *Zelig*, Woody Allen buscou inspiração em diversos clássicos da sétima arte em diferentes escolas cinematográficas. A citada cena com Hitler, provavelmente, foi inspirada na pioneira inclusão que Orson Welles fez do líder nazista em *Cidadão Kane*, de 1941. Assim como a festa em que F. Scott Fitzgerald primeiro nota Zelig ocorre em um tipo de Xanadu, a mansão de Kane, Woody Allen ironiza o fato de que a organização cinematográfica alemã-BUFA (Bildung-Film-Aktiengesellschaft) era “claramente política e aliada próxima do esforço de guerra: o primeiro parágrafo de seu estatuto a descrevia como uma “instituição militar”” (PEREIRA, 2012, p. 45).

Ao mesmo tempo, obviamente, essa transformação de Zelig em um soldado de Hitler é a suprema ironia de Woody Allen às concepções pseudo-científicas do Partido Nazista quanto a questão da raça. Para exaltar o arianismo, todas as outras “raças” seriam inferiores. Considerando esse contexto,

os judeus não poderiam estar ausentes dessa concepção racista. Aos olhos de Hitler, eles formavam uma raça parasita que explorava o trabalho dos povos entre os quais se haviam instalado: uma raça por natureza destruidora, incapaz de contruir seu próprio Estado, uma raça cuja atividade visavam dominar o mundo (...). Concepção delirante, que ignorava a diversidade da diápora judaica e dos movimentos em sentido contrário que a percorriam (BURRIN, 1990, p. 19 – 20).

Quando Zelig anda pelas paredes vemos uma referência ao Surrealismo. Ao mesmo tempo, Woody Allen brinca com os dogmas do Expressionismo alemão. Assim como filme

marco do Expressionismo, *O Gabinete do Doutor Caligari* (Das Kabinett des Doktor Caligari), dirigido por Robert Weine em 1919, *Zelig* também se passa em grande parte em um hospital psiquiátrico. Se no filme de Weine toda a nação alemã é representada por um personagem em busca de sua identidade, em *Zelig*, talvez fruto do personalismo e individualismo norte-americano, essa busca conjunta se reduz a um só indivíduo que inspira amor ou ódio, em toda nação. Não é por acaso que o lado norte-americano das primeiras décadas do século XX está presente. Se a Alemanha vivia o entreguerras e a ascensão do nazismo, os Estados Unidos viveram a ~~montanha russa~~ que levou dos anos loucos até a crise de 1929.

Analisando alguns fotogramas de *Zelig*, podemos verificar na prática de que forma Woody Allen traduziu essas ideias em imagens. Para realizar esse exercício optamos por usar o trecho onde *Zelig* é visto de relance em um cinejornal sobre a ascensão do nazismo, transfigurado em um jovem alemão, alistado no exército. A primeira e mais superficial referência humorística seria o fato de que um judeu estaria se passando por ariano, jogando por terra a pseudociência nazista. Porém, os fotogramas trabalham os temas do filme de maneira mais sutil e integrada com o roteiro. Um historiador fala, comentando o caso do desaparecimento do camaleão humano e sua identificação entre nazistas, “E o fascismo oferece a *Zelig* esse tipo de oportunidade, para que ele pudesse se tornar anônimo”. O desejo do personagem é o de desaparecer na multidão para estar protegido na multidão, ser igual entre iguais. O fascismo esmaga individualidades, ficando claro os motivos pelos quais imigrou para a Europa.

Em termos de imagem podemos observar que Hitler, colocado estrategicamente a esquerda do quadro, ocupa com destaque todo o primeiro plano. O outro nazista em primeiro plano está com o rosto cortado pela metade. O *Führer* é o dono do espetáculo que se produzia nos eventos do Partido Nacional Socialista, eclipsando as outras figuras. Está sorrindo, o que força ainda mais a atenção em sua persona carismática. Ao fundo notamos diversos jovens soldados alemães observados Hitler com ar de admiração. Alguns também sorriem. Estão felizes por estar ali. Estão diante de uma celebridade. O único que pode ter o direito de ser um diferente entre iguais. Num olhar desatento, todos os soldados se parecem. Representando uma massa de fãs, apenas isso.

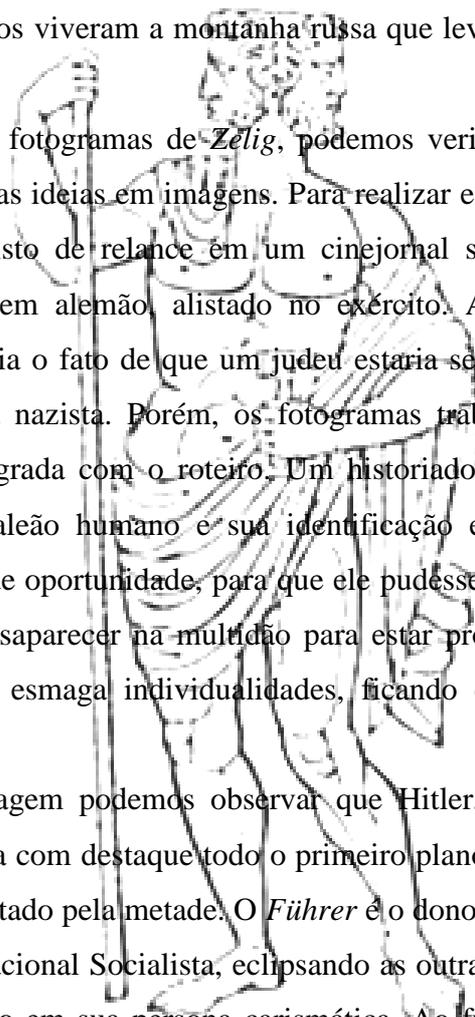




Figura 10: fotograma de *Zelig* (1983). Tempo: 1:05:18

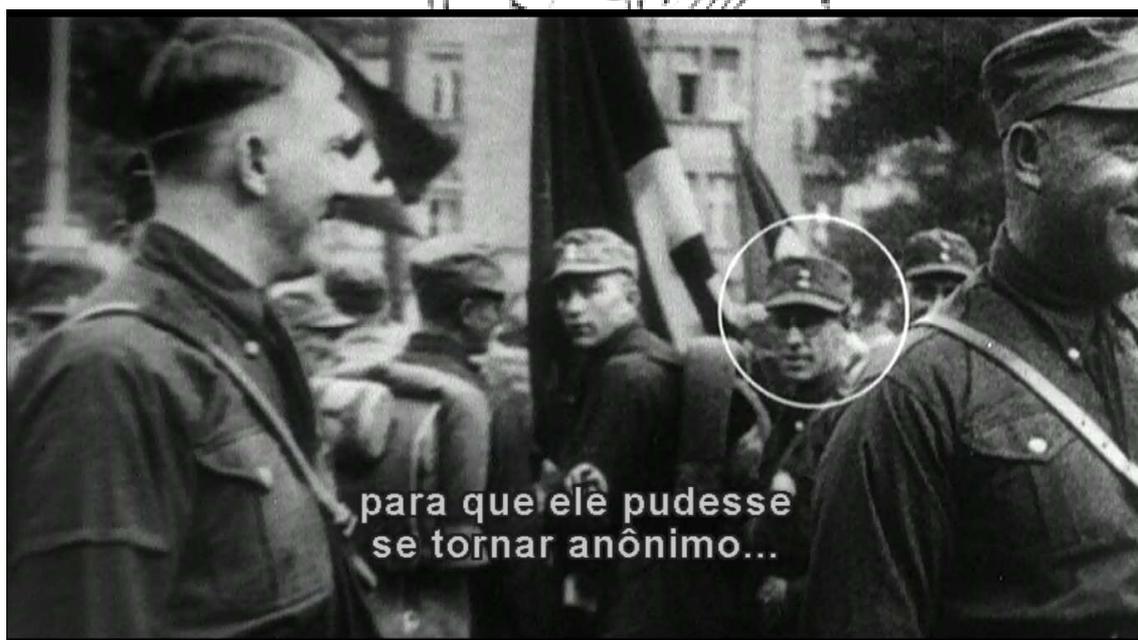


Figura 11: fotograma de *Zelig* (1983). Tempo: 1:05:24

O ponto de fuga da imagem é a bandeira, representante máxima do nacionalismo pretensamente defendido pelo partido nazista. Em seu centro há um soldado, que olha para Hitler. Numa situação normal, depois do Ditador, esse soldado seria a figura de maior destaque da imagem. Está exatamente no ponto de fuga. Mas não é. Zelig está a sua direita. O

espectador do filme só percebe isso quando, no segundo quadro, destacam-no com um círculo. Woody Allen conseguiu esconder seu personagem, tornando-o invisível, diluído na massa, talvez tendo sido reconhecido por mero acaso, possivelmente por espões norte-americanos, designados para destrinchar o cinejornal.

Importante notar que Zelig está escondido não apenas na multidão, mas também nas sombras. Seus olhos, assim como do outro soldado no ponto de fuga, estão encoberto pela sombra do quepe. Possivelmente uma referência ao sentido histórico sombrio do nazismo, em particular para os judeus. Estão cegos, pela escuridão. Por isso servem ao *Führer*.

Em paralelo a isso, quando Hitler vira o rosto para a multidão, como pode ser observado no segundo fotograma selecionado, o *Führer* não olha para o ponto de fuga. Seu olhar é direcionado para Zelig. Olha mas não vê. Não reconhece ali um judeu, um representante do povo que insanamente escolheu como inimigo. Está cego, não pelas sombras, mas pela loucura da fama e poder. Woody Allen reduz Hitler a uma diva orgulhosa e enganada. Uma celebridade vaga e sem conteúdo.

Importante notar que o grande feito que fez com que Zelig passasse de curiosidade científica para herói nacional foi uma réplica ridícula da realização de Charles Lindbergh⁴: cruzar o Atlântico em um pequeno avião, mas de cabeça para baixo. Conscientemente, Woody Allen usou as cenas reais do desfile de Lindbergh por Nova Iorque como se fossem de seu herói falho. Zelig representa uma tendência que começou há décadas: as pessoas são especiais por serem famosas não são famosas por serem especiais. Hoje vivemos o agigantamento dessa tendência.

Para além disso, é interessante notar que mesmo sendo membro de uma minoria que passou por períodos de perseguição na América, mas conseguiu se transformar, ainda que por um breve período, numa figura respeitada, e até heroica. Isso só foi possível porque “o anti-semitismo das Américas constituiu-se, pois, em um pálido reflexo do anti-semitismo europeu. Teria sido assim graças ao afastamento das regiões devoradas pelo ódio que devastava a Europa naquelas mesmas épocas? É plausível” (MESSADIÉ, 2003, p. 294). Zelig vai até essas regiões, na ocasião dominadas pelo fascismo, e volta vencedor apesar de tudo estar contra ele. É como se sua vitória fosse uma ação de resistência ao Holocausto. Isso porque, “o holocausto judeu será, de algum modo, um desastre irracional intra-europeu, fruto longínquo

⁴ Charles Augustus Lindbergh foi um importante pioneiro na aviação estadunidense. Ele ganhou notoriedade por ter feito o primeiro voo transatlântico sem escalas no ano de 1927.

do Iluminismo” (DUSSEL, 2010, p.391). Zelig colocou o surreal contra o irracional e saiu-se triunfante, de algum modo derrotando o pragmatismo moderno em sua própria trajetória.

Essa integração da história pessoal de Leonard Zelig aos fatos importantes da História Universal não ocorre por acaso, pois

no âmbito político-cultural, o judaísmo moderno pode ser subdividido em duas grandes correntes: a religiosa e a nacionalista, ambas pretendendo integrar o judaísmo à vida moderna social e política moderna. (...) Enquanto os movimentos de renovação religiosa tinham, em geral, uma coloração liberal, o movimento nacionalista era, majoritariamente, socialista (SORJ, 2001, p. 120).

Por isso, nas entrelinhas, percebe-se discussões sobre o sionismo, o Holocausto e outras questões correlatas.

O filme *Zelig* está relacionado e influenciado pelo contexto da época em que é retratada a produção, desde o período pós-guerra os filmes abrem novas possibilidades de explicação dos comportamentos coletivos e suas mentalidades permitindo construir algumas análises diferentes ou ao menos, destituídas em parte pelos documentos tradicionais. Desta forma,

os filmes, pois, nos levam a repensar a historicidade da própria história, através da reflexão que se impõem sobre as modalidades de narrativas, assim como a propósito da questão do tempo, tanto quanto a propósito da relação entre realidade e representação, verdade e ficção na história (LANGNY, 2009, p. 100).

Zelig traz à tona uma discussão relevante que é destacada por Rosenstone (apud LANGNY, 2009:109) a respeito do estudo do filme histórico/verdade histórica a partir dos filmes pós-modernos, como ele mesmo descreve. Os filmes pós-modernos não são organizados por uma narrativa linear tradicional. Os filmes são fragmentados o que permite a multiplicidade de pontos de vista e às vezes provoca anacronismos, possibilitando diversas interpretações e reflexões o que torna as explicações do historiador frágeis ante a narrativa apresentada. Isso ocorre mediante os diversos fatores, como por exemplo, a mistura de efeitos reais, descrição dos eventos com indicações contraditórias.

Estes elementos estão presentes em *Zelig* uma vez que se trata de um falso-documentário utilizando como narrativa a sátira. A sátira permite justamente este tipo de

interpretação, dar um sentido de orientação na história e na maioria das vezes fazer uma crítica ao que está estabelecido com uma linguagem de ironia que esteve mais presente há algumas décadas na literatura, história em quadrinhos, cartuns, e atualmente, também no cinema. O filme sugere uma encenação ficcional na narrativa histórica, ou seja, ele apresenta a narrativa em forma de um falso documentário propondo uma crítica permitindo também, pensar a própria historicidade.

Nada no filme é feito por acaso. Cada cena tem seu sentido. Mesmo a mais prosaica e, aparentemente, banal. Woody Allen construiu, e manipulou todo um universo para estabelecer um estatuto de “consciência” para Zelig. Um universo muito próximo, porém diferente, do “real”. A utilização de imagens históricas, fotos, artigos de imprensa e filmes antigos, são um bom exemplo. “Refiro-me a fatos convencionados como a substância da história. Mas, se é impossível levar a sério a imprensa de próprio tempo, por que o historiador deve tratar velhos recortes de jornal como incontestáveis fontes primárias” (VIDAL, 1990, p. 185). Woody Allen coloca essa questão em foco, quando cria seu “personagem real” que viveu “fatos reais” testemunhados por figuras públicas acima de qualquer suspeita, como Sontag e Bellow.

Essas figuras testemunham, sobretudo, a tentativa de integração de Zelig, que representa o judeu moderno, pois “o judaísmo moderno, em contraposição, quer ser sistemático e coerente, centrado no outro, isto é, procurando forçar a convergência e mesmo a identidade entre os valores judaicos e os valores modernos” (SORJ. Apud: BRUMER, 1998, p.182).

Colocadas todas essas questões, pensando a partir da proposta de Rosenstone, o filme *Zelig* procura visualizar, contestar ou revisar a história?

Acreditamos que o preceito que mais se aproxima de seu objetivo enquanto obra de arte é o de visualizar a história. Isso acontece porque em momento algum seu enredo modifica ou questiona a História Oficial. A trajetória de Zelig seria como uma espécie de nota de rodapé nessa história. Zelig teria estado lá, mas sua atuação não necessariamente mudou os rumos dos acontecimentos. Exatamente por isso Woody Allen o apresenta como uma personalidade esquecida, cuja trajetória estaria sendo reconstruída por meio de seu filme. Nesse caso, portanto, o pano de fundo é tão ou mais importante do que o protagonista. Ele não apenas ambienta o protagonista, como guia suas ações, que são apresentadas a partir dele. Zelig seria outro se “vivesse” em outro período que não fosse o entreguerras. Essa distância no tempo, aliás, é fundamental para tornar o personagem crível.

Se o personagem Zelig procura mostrar-se realista a partir de elementos surreais é justamente porque o mosaico da subalternização que apresenta, embora ilustrado por exemplos pautados pelo fantástico, é real por si só. Esse ato criativo usando a linguagem do documentário está presente não somente enquanto representação, mas também como forma de crítica a determinados estereótipos raciais e o enfoque ao fazer histórico que são encenados na tela.

Nesse sentido, ainda nos remetendo a Rosenstone (2009, p. 368 – 369), *Zelig* “conta a história como história, um conto com começo, meio e fim. Um conto que te deixa uma lição de moral”. De fato, o filme, narrado de forma linear, pode ser resumido como a saga de um homem em busca de sua identidade, sendo que ele a consegue em um final redentor. “Filmes insistem em que a história é a história dos indivíduos. Podem ser homens ou mulheres que já são renomados (geralmente homens) ou indivíduos para parecer importantes porque foram singularizados pela câmera”. A opção narrativa pela estética do falso documentário reforça ainda mais essa tendência. Zelig é a quintessência do homem comum que ganha seus quinze minutos de fama uma vez que se torna alvo de interesse público. Essa história só pôde ser traduzida em filme porque a mídia “filme nos oferece história como história fechada, simples e completa do passado”. Certamente, a vida de Zelig continuou, mas a parte de sua existência onde não existiu aventura não provoca o interesse do público e, portanto, não é “história”, não sendo “história” não se torna filme. Afinal, “o filme mostra a história como experiência. Ele emociona e dramatiza o passado, nos dá a história como triunfo, angústia, alegria, desespero, aventura, sofrimento e heroísmo”. Por trás de sua relativa simplicidade narrativa, *Zelig* revela-se um grande mosaico de reflexões sobre o passado, colocando na tela, “economia, política, raça, classe e gênero”, a partir de um esmerado trabalho de direção de arte, que procurou recriar em objetos, roupas, móveis, construções, penteados levando para a tela uma “imagem tão óbvia do passado (...) nos dão uma noção de como eram usados os objetos comuns”, equivalendo a uma aula de história. Sendo fundamental, porém, que o espectador compreenda e embarque no jogo estético proposto por Woody Allen.

Numa passagem do filme, surge o psicanalista Bruno Bettelheim, que apresenta sua tese acadêmica que distingue o mito do conto de fadas. Vartzbed cita e comenta esse trecho afirmando que

nos mitos o herói sucumbe aos impiedosos decretos do destino, e sua conclusão muitas vezes é sangrenta. Já os contos tranquilizam, alimentam fortes esperanças. Mostram as angústias, as aspirações, as dificuldades da ligação com os outros e apontam soluções possíveis, apresentam uma conclusão feliz. Ainda que repletos de horrores, têm por substrato uma corrente otimista (VARTZBED, 2012, p. 20)

Em seu conjunto, a saga do camaleão Leonard Zelig é otimista. Considerando esse jogo entre ficção e realidade, exposta como uma super-realidade, sua saga seria a história de um sopro de esperança para a América, durante tempos sombrios.

Portanto, em *Zelig* encontramos elementos que credenciam Woody Allen a ser apontado enquanto um cineasta-historiador, conforme os critérios de Rosenstone. O filme usa a estratégia do falso documentário para dar credibilidade a sua narrativa surreal ao mesmo tempo em que mantém a verossimilhança dentro dos critérios internos de sua própria narrativa. Em momento algum o filme se torna absurdo, embora sua premissa básica seja, num olhar menos cuidadoso, absurda desde a origem. Isso acontece porque a sustentação da narrativa de *Zelig* se utiliza da ironia como linguagem primordial. Trata-se de uma sátira histórica.

REFERÊNCIAS

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 1998.
- BERNARDET, Jean-Claude. *O que é Cinema*. São Paulo: Brasiliense, 2006.
- BRUMER, Anita. A identidade judaica em questão. In: SLAVUTZKY, Abrão (org.). *A paixão de ser*. Porto Alegre: Artes e ofícios, 1998. p. 175 – 191.
- BURRIN, Philippe. *Hitler e os judeus*. Porto Alegre: L&PM, 1990.
- DUSSEL, Enrique. Meditações anticartesianas sobre a origem do antidiscurso filosófico da modernidade. In: SANTOS, B. S; MENESES, M. P. *Epistemologias do sul*. São Paulo: 2010, p. 341-391.
- MESSADIÉ, Gerald. *História geral do anti-semitismo*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.
- NASCIMENTO, Jorge. Exclusão e Globalização: racismo e cultura. In: PEREIRA, Edimilson de Almeida. *Um Tigre na Floresta de Signos*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2012.

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

NÓVOA, J; FRESSATO, S. B; FEIGELSON, K. (Orgs). *Cinematógrafo: um olhar sobre a história*. Salvador: EDUFBA; São Paulo: Ed. Da UNESP, 2009.

PEREIRA, Wagner Pinheiro. *O poder das imagens*. São Paulo: Alameda, 2012.

QUIJANO, Aníbal. *Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina*. Em livro: a colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas. Edgardo Lander (Org). Colección Sur Sur, CLACSO, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina, setembro 2005. pp. 227-278.

ROSENSTONE, Robert A. *A História nos filmes, os filmes na história*. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

SENNETT, Richard. *Carne e pedra*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

SCHATZ, Thomas. *O gênio do sistema*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

SHUA, Ana Maria. *O livro da sabedoria judaica*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2005.

VARTZBED, Éric. *Como Woody Allen Mudou Minha Vida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

VIDAL, Gore. *Como faço o que faço e talvez inclusive porquê*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

FONTES IMPRESSAS

BJÖRKMAN, Stig. *Woody Allen por Woody Allen*. Rio de Janeiro: Editora Nórdica, s/d.

HAMPLE. *A Vida Privada de Woody Allen*. Rio de Janeiro: Record, 1981.

LAX, Eric. *Conversas com Woody Allen: seus filmes, o cinema e a filmagem*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

FONTES AUDIOVISUAIS

ZELIG (EUA, 1983). Direção e roteiro: Woody Allen. Produção: Jack Rollins, Charles H. Joffe e Robert Greenhut. Editora: Susan E. Morse. Diretor de fotografia: Gordon Willis. Elenco: Woody Allen, Mia Farrow. Comédia. Cor, som. 79 minutos.

