



## A Modernidade entre o Real e o Fictício: Prokop e a Rosa Púrpura do Cairo

### *Modernity Between Reality and Fiction: Prokop and The Purple Rose of Cairo*

Glauber Ormundo Dias Martins

**Resumo:** Este trabalho analisa o filme do diretor Woody Allen, A rosa púrpura do Cairo, usando como metodologias teorias sociológicas e de crítica literária e cinematográfica. Com isto, reflexões a respeito da modernidade e da história americana são analisadas. O trabalho analisa a maneira como se apresenta no cinema dos Estados Unidos a busca pela felicidade, tendo como base a discussão de Dieter Prokop (1986), feita a partir de algumas ideias defendidas por Sergei Eisenstein sobre a possibilidade de uma arte se apresentar como revolucionária. Desse modo, as questões culturais da vida americana não são somente consequências da infraestrutura econômica, mas são bases da produção cinematográfica de Woody Allen.

**Palavras-chave:** filme; cinema; arte; questões culturais.

**Abstract:** This study analyzes the film *The Purple Rose of Cairo*, directed by Woody Allen, using sociological theories as well as literary and film criticism as its methodological framework. Through this approach, reflections on modernity and American history are examined. The study explores how the pursuit of happiness is portrayed in American cinema, drawing on the discussion proposed by Dieter Prokop (1986), which is based on ideas advanced by Sergei Eisenstein regarding the potential of art to serve as a revolutionary force. From this perspective, the cultural dimensions of American life are understood not merely as consequences of the economic infrastructure but also as fundamental elements shaping Woody Allen's cinematic production.

**Keywords:** film; cinema; art; cultural issues.

## INTRODUÇÃO

Este estudo tem como objetivo discutir as relações entre cinema e sociedade, utilizando a análise interna dos filmes como metodologia privilegiada, e levando em consideração a noção de busca da felicidade a partir da referência de Dieter Prokop.

O filme que nos pareceu mais adequado a esta investigação foi *A rosa púrpura do Cairo*, sobretudo por ter sido rodado nos anos 1980 e tratar do tema da busca pela felicidade com o roteiro nos anos 1930, momento da Grande Depressão, período da maior crise econômica da história do capitalismo (Karnal, 2013, p. 205) gerada pela queda de mais de um terço da bolsa de valores estadunidense. O motivo estético, com o jogo que o filme propõe ao trabalhar com uma história dentro da história, problematizando elementos do cinema como o tempo e o espaço em que a “felicidade” é possível, também justifica a escolha do filme.

## A Pressão dos Anos 80

O período em que o filme foi rodado, os anos de 1980 no século XX é cercado por muitas críticas nos EUA, muitas delas apontando uma queda de certos padrões sociais no país, como na educação, na saúde, entre outros, ao se comparar com anos anteriores (Karnal, 2013, p. 258). Por sua vez, é o período de consolidação dos norte-americanos como a única grande potência mundial, devido ao fim da guerra-fria, período em que os Estados Unidos e a União Soviética, cada qual liderando países que estavam sob suas respectivas égides de influência, disputavam a dominância política, econômica e militar mundial, após a Segunda Grande Guerra (1939–1945). O período também é marcado pela ascensão das políticas neoliberais no país, que têm como foco realçar ideias liberais de meritocracia e individualização. A principal figura destas ideias era o então ex-ator de cinema e presidente dos EUA Ronald Reagan. Soma-se a este quadro o fato de os EUA terem sempre conservado uma formação ideologicamente liberal, pautada na ideia de que o indivíduo possui o direito de buscar a sua felicidade. Tal aspecto está fortemente enraizado na cultura do país, tendo sido materializado, inclusive, na sua declaração de independência, como é possível identificar no trecho:

Consideramos estas verdades como evidentes por si mesmas: que todos os homens são criados iguais, dotados pelo criador de certos direitos inalienáveis, entre os quais estão a vida, a liberdade e a procura da felicidade<sup>1</sup> (EUA, 1776).

Em a História dos Estados Unidos da América, Leandro Karnal (2013) dá um grande enfoque a esta retomada das ideias liberais nos anos de 1980 a 2000, ideias que haviam sido determinantes nos Estados Unidos entre as décadas de 1920 e 1950. Porém, Karnal não só apresenta as consequências desse momento neoliberal no ponto de vista econômico ou político, mas também nas pequenas histórias dos indivíduos americanos que estavam buscando uma ascensão de direitos e uma melhor qualidade de vida, não somente em um único mundo (o mundo do trabalho, da religião, ou do movimento feminista), mas em várias esferas da vida social.

Ao trazer uma variedade de detalhes de diversas esferas da sociedade americana, Karnal permite perceber as várias tensões que ocorriam, e muitas ainda ocorrem, nos Estados Unidos nos anos 80. Um bom exemplo disso está na apresentação que faz Karnal das conquistas das mulheres ocorridas no período. Afinal, se havia menção a uma grande crise da classe trabalhadora, classe que não colhia os frutos e benesses da ideologia que justificava o capitalismo americano, a de que todos possuíam o direito de florescer livremente (aspecto que fazia parte tanto do ideário dos republicanos quanto do ideário dos democratas – para isso ver Karnal (2013, p. 256), as conquistas das mulheres, por seu turno, avançavam. Se de um lado ocorria o aumento nas taxas de desemprego e uma redução salarial em todo o país, por outro lado as mulheres viviam conquistas bastante surpreendentes,

<sup>1</sup> Trecho da declaração da independência dos EUA. Disponível em: <http://www.historianet.com.br/conteudo/default.aspx?codigo=214>. Acessado em: 28 jul. 2014.

como o aumento da taxa de divórcio, maior aceitação social a certas práticas sexuais e, inclusive, modificações no mundo do trabalho, uma vez que era possível observar o aumento significativo no número de mulheres casadas que trabalhavam fora de casa, combinado a uma diminuição na diferença de salários ante os homens (Karnal, 2013, p. 267).

Todavia, um trabalho que tem como intuito realizar um estudo a respeito de filmes americanos na década de 1980 não pode deixar de levar em consideração a chegada e a popularização de novas mídias que marcam a sociedade estadunidense a partir deste período, desde os VHS<sup>2</sup> até a internet. Karnal não se esquece deste elemento que começa a aparecer com bastante força, mas ressalta que, por mais que estas novas tecnologias mudassem muitos aspectos da vida das pessoas, estas não possuíam, em si sós, a possibilidade de transformar a sociedade. Assim, a grande meta de Karnal ao analisar esta esfera tecnológica dentro do contexto cultural é ressaltar a padronização e a banalização da cultura, principalmente quando há uma busca por espaço no mercado, indicado principalmente pelo fato de que os principais meios de comunicação estavam fortemente ligados aos governos e às elites políticas da época. Na indústria do cinema, nas gravadoras e em diversas outras plataformas, segundo aponta Karnal, eram recorrentes a tentativa de reter o processo criativo dos artistas, por mais que a liberdade de expressão estivesse “garantida” nos Estados Unidos da América. É preciso mencionar que, em resposta a essas tentativas de vetar manifestações artísticas, ocorria uma expansão da mídia alternativa neste período. Aqueles que possuíam dificuldade de imergir dentro das grandes empresas, optavam por se socorrerem na internet, para divulgar sua produção (Karnal, 2013, p, 272).

O objetivo desta pequena exposição sobre as condições sociais, históricas e políticas estadunidense na década de 80 não é fazer uma grande reflexão sobre esse período, mas apontar como esta década nos Estados Unidos era o cenário da produção artística de Woody Allen, exercendo pressões na produção do diretor. Nos valendo de Williams (2005, p.49) que diz:

Se tivermos nos referindo ao sentido amplo das forças produtivas, examinaremos toda a questão da base de forma diferente, e estaremos então menos tentados a descartar como superestruturais e, nesse sentido, como meramente secundárias- certas forças produtivas sociais vitais que são, desde o início, no sentido amplo, básicas.

## A Busca Pela Felicidade como Metodologia Crítica

Para realizarmos uma análise sociológica de um filme torna-se necessário adotar uma metodologia. No livro *A análise do filme* (2004), os autores Jacques Aumont e Michel Marie defendem que não existe uma teoria unificada do cinema, assim como também não existe qualquer método universal de análise de filme.

*2 VHS é a sigla para Vídeo Home System. Em língua portuguesa “Sistema Doméstico de Vídeo”. O VHS consiste em um sistema de captação e reprodução de vídeo e áudio e foi muito usado nas décadas de 80 e 90.*

Desse modo, a análise de filme não deveria ser considerada uma verdadeira disciplina, mas sim, como uma ferramenta para aplicação, desenvolvimento e invenção de teorias e disciplinas. Especialmente no processo de legitimação das análises fílmicas, como dizem os autores na seguinte passagem:

Nesta preocupação de legitimação, o gesto mais habitual é pedir emprestados conceitos, métodos e campos teóricos a outras disciplinas, ou, o que é mais frequente, a outras teorias, constituídas a propósito de outros objectos ( em especial, mas não unicamente, o objeto “ literatura” ( Aumont; Marie, 2004, p. 6).

Desse modo, os autores defendem que não existe um método universal de análise de filmes. Assim, o que estaria em questão é a possibilidade e a maneira de analisar um filme, mais do que um método geral de análise dos filmes. No caso deste trabalho, adotaremos a possibilidade de analisar o filme pela perspectiva da busca pela felicidade das personagens.

Tal perspectiva aparece no debate que Dieter Prokop (1986) trava a partir da teoria do cineasta russo Serguei Eisenstein(2002). Serguei Eisenstein (2002), em A forma do filme, critica o cineasta americano David W. Griffith pelo fato de este retirar todo o possível caráter revolucionário do cinema, ao não trabalhar a luta de classes como temática central em seus filmes. Com base nesta crítica, o sociólogo alemão Dieter Prokop (1986), pendendo para o lado de Griffith, formulou uma maneira particular de analisar os conteúdos de um filme. Para Prokop, o filme revolucionário não precisa necessariamente abordar a luta de classes para ser revolucionário, pois este conteúdo pode também estar expresso, no interior da obra, na maneira como é apresentada a busca da felicidade pelas personagens.

Esta diferença de análise entre Eisenstein e Prokop em relação aos filmes de Griffith se dá pela metodologia de pesquisa sugerida pelo sociólogo alemão, na medida em que este lança mão, no decorrer da análise, da difusão dos objetos estereotipados (as montagens e os close-ups) nos filmes de Griffith. Por meio desta análise, Prokop concluiu que Griffith insistia em seus filmes na categoria de uma moral individual, baseada na família rural, em vez de trabalhar numa dicotomia de classes. Assim, “a salvação no último minuto”, desenvolvida por Griffith, importante recurso da forma estética de seus filmes, mostra que a possibilidade de felicidade dos seus personagens está caminhando sobre um fio de seda. Dessa maneira, a crítica de Eisenstein de que faltaria aos filmes de Griffith uma análise a partir do ponto de vista do trabalho como resposta à agressão do mundo capitalista não tornaria o filme de Griffith conservador, dado que o caráter revolucionário está não necessariamente nas ideias das massas ou no trabalho, e sim nas tensões individuais, no modo como é apresentada ao espectador a busca da felicidade pelas personagens envolvidas na trama.

Assim, é importante ressaltar que os padrões de felicidade trabalhados por Prokop estão relacionados à maneira como o espectador entende a felicidade. Desta forma, não há, na análise de Prokop, uma grande discussão acerca do que

é ou do que deveria ser a felicidade, uma vez que o conceito de felicidade está no plano do senso comum, ou seja, na maneira geral de como é entendida a ideia de felicidade dentro da sociedade, que, por sua vez, acaba se manifestando no entendimento da ideia de felicidade de boa parte das pessoas que assistem ao filme. Prokop classifica tais planos como sendo clichês de felicidade, e faz isso em particular quando analisa a maneira como a guerra é tematizada em *Hearts of the World* (1918) de Griffith:

Tematiza-se, por intermédio da guerra, sem que o capitalismo seja citado, como “o sistema”, que procede de forma não transparente e arbitrária, ainda que racionalmente eficaz em relação aos seus fins, perverte o desejo dos amantes por felicidade, casamento, por algo comum, bem como a satisfação destes é combatida ao custo de uma matança geral na incessante resistência. Não somente a guerra bombardeia o idílio. Também para o espectador significa que seus clichês de felicidade não são realizáveis, sem que se faça, inversamente, da acomodação à triste realidade (Prokop, 1986, p.64-65).

O que Prokop tenta esclarecer nesta passagem é que não necessariamente é preciso abordar as tensões de classe dentro do sistema capitalista para se passar uma mensagem de conteúdo revolucionário, ao espectador do filme. Para Prokop, a ocupação da arte cinematográfica com essas fantasias das “massas”, esses clichês de felicidade, pode problematizar as condições da vida cotidiana destes telespectadores, podendo levantar uma série de questões revolucionárias acerca da realidade de quem assiste ao filme.

Tendo em vista que o conceito de felicidade trabalhado pelo autor não possui um caráter filosófico nem está baseado em uma teoria sociológica, nesta pesquisa, a análise do filme de Woody Allen também não trará o desenvolvimento de uma teoria da felicidade, mas sim explorará a noção a partir da forma de seu surgimento, como clichê no cotidiano.

Assim, temos como objetivo discutir as relações entre cinema e sociedade, utilizando a análise interna dos filmes como metodologia privilegiada, e levando em consideração a noção de busca da felicidade a partir da referência de Dieter Prokop.

## **A Rosa Púrpura do Cairo e as Escolhas de Cecilia**

A busca pela felicidade é apresentada de duas maneiras em *A Rosa púrpura do Cairo*. A primeira está configurada na trajetória e nas ações de cada um de seus personagens principais: Monk, Cecilia, Tom Baxter, Gil Sharpener. A segunda, um pouco mais sutil, pode ser identificada na tensão presente na obra entre o mundo real e o fictício, isto é, entre os personagens do filme e os personagens do “filme dentro do filme”.

O início do filme apresenta Cecília (Mia Farrow) como uma simples garçonete no período da Grande Depressão. Casada com um marido grosseiro e violento, Monk (Danny Aiello), ela busca no cinema algum momento reconfortante ante um

cotidiano que se lhe afigura sem grandes perspectivas. Frequentadora assídua do cinema, sendo reconhecida por todos os funcionários, Cecília se encanta pelo mais recente filme em cartaz, *A rosa púrpura do Cairo*. Ela o assiste várias vezes, até que o encanto começa a ser correspondido, não pelo filme, mas por um dos personagens do filme, o explorador Tom Baxter (Jeff Daniels), que consegue fazer o movimento de sair da tela e ir ao encontro de Cecília para declarar o seu amor. Inicia-se aqui a característica principal do filme: a narrativa metalinguística, que fala de um filme dentro de um filme e de cinema dentro de cinema.

De início, Cecília demonstra estar assustada com o ocorrido, mas, mesmo assim, ela sai do cinema com Tom Baxter, que não esconde a sua felicidade de estar livre após viver a mesma história mais de 2000 vezes, e procuram um lugar para se esconder (no caso, um parque de diversões, que fica deserto no verão). Aos poucos os dois começam a conversar acerca do filme e dos assuntos relacionados às salas de cinema, desde o barulho que a plateia faz ao comer pipoca, até sobre quem é o personagem principal do filme. Paulatinamente a Cecília assustada, que viu um homem (personagem) saindo de uma tela para falar com ela, torna-se uma Cecília encantada por um personagem fictício. Tom convida Cecília para jantar e para explicar a ele como funciona a realidade. Cecília aceita, apesar de ser casada. Ambos, pois, buscam algum tipo de satisfação. Ela, fora da realidade; ele, na realidade.

A segunda parte começa com Cecília apresentando o mundo real ao personagem fictício Tom Baxter, um personagem que tem os seus padrões no mundo dos sonhos, com características e história bem definidas por um roteiro. Ficamos sabendo assim que ele é um explorador em busca da *“Rosa púrpura do Cairo”* e que, ao fazer amizade com alguns turistas americanos recebe o convite para conhecer os Estados Unidos. Nessa viagem à América ele encontra o seu grande amor, uma cantora. Cecília encontra grandes dificuldades para explicar o mundo real a Tom. Assim, um simples jantar vira uma confusão, como, por exemplo, no momento em que Tom Baxter precisa pagar a conta e percebe que só possui dinheiro cinematográfico. Cecília precisa explicar a Tom que não se pode entrar em um carro e sair dirigindo, pois, carros precisam de chaves para funcionar. Após fugirem para o parque de diversões, Tom fica espantado ao beijar Cecília e ver que não são transportados imediatamente para um lugar perfeito e reservado para fazerem amor. Cecília explica que não funciona assim no mundo real, despede-se de Tom e volta para a casa.

Vítima das fofocas dos moradores do bairro onde vive com o marido, o caso de Cecília é descoberto por Monk, que sai em busca deles. Ele os encontra na igreja, no momento em que Cecília tenta explicar a Tom a diferença entre Deus e os produtores e roteiristas de um filme, cena que mostra mais uma vez a dificuldade de Cecília para explicar no que consiste o mundo real. Monk tenta levar Cecília à força para casa, mas é impedido por Tom, dando início a uma briga em cima do altar da igreja. Após Tom levar certa vantagem, ele oferece a sua mão para ajudar Monk a se levantar, mas este aproveita a chance para lhe aplicar um golpe baixo e começar a espancá-lo. Cecília impede que Monk continue espancando Tom e se recusa a

voltar para casa com o marido, indo prestar ajuda a Tom Baxter. Este, contudo, apesar de ter recebido uma sequência de fortes golpes, continua sem nenhum arranhão e com o cabelo penteado, visto que personagens fictícios não sentem dor.

Paralelamente a esta história de Tom e Cecília, os personagens do filme *A rosa púrpura do Cairo* se encontram perdidos, sem saber como continuar a história sem o seu personagem principal. A confusão chega aos ouvidos dos diretores do filme dentro do filme e de Gil Sharpener, o ator que interpreta Tom Baxter. Movidos pelo medo de terem as suas carreiras arruinadas pela confusão, saem de Hollywood a caminho de New Jersey (cidade onde mora Cecília), para tentar resolver o problema e retomar à trama. Desesperado, andando pelas ruas de New Jersey enquanto os produtores do filme tentam em vão acalmar os personagens do filme dentro do filme, Gil Sharpener encontra Cecília, que o confunde com Tom Baxter. Imediatamente Gil pede para Cecília levá-lo a Tom, para tentar convencê-lo a voltar para as telas. Ela o ajuda, mas Tom se recusa a voltar ao mundo fictício, declarando seu amor a Cecília.

A história se desenvolve com o fracasso da adaptação de Tom Baxter ao mundo real, enquanto Gil Sharpener começa a se envolver com Cecília. Após conversarem um pouco sobre cinema e possibilidades de novos filmes para Gil, este convida Cecília para almoçar e falar sobre Hollywood. No caminho, Gil e Cecília passam por uma loja de instrumentos e aproveitam para tocar e cantar algumas músicas, com Cecília mostrando que sabe tocar *ukelele* e Gil mostrando que não é somente um bom ator, mas que também sabe cantar. No final, Gil presenteia Cecília com um *ukelele*, que sugere que deveriam fazer um novo musical. Ambos começam a reprimir as falas do musical que Gil já havia feito, terminando com um beijo. Cecília sai transtornada da loja de instrumentos, em busca de Tom, ao passo que Gil fica a lamentar que sua própria criação o atormente.

Ao encontrar Tom no parque de diversões, Cecília recebe um buquê de flores e ouve mais uma vez que ele está apaixonado por ela. Cecília diz que o amor não é o problema, mas não sabe como pode viver com um personagem fictício. Tom diz que não deseja perder tempo sobre discussões acerca do que é real e do que é fictício e a leva para jantar. Ao ser lembrado de que nem ele nem Cecília têm dinheiro, Tom resolve o problema entrando com Cecília pela porta dos fundos do cinema e, em seguida, na tela, leva Cecília com ele. Lá jantam juntos com os outros personagens da *A rosa púrpura do Cairo*, e Cecília tem a chance de desfrutar do mundo fictício, indo a todos os clubes de dança em um simples corte de cena, bebendo champanhe (que na verdade é refrigerante) até o momento em que se beijam, esperando um corte de cena para um lugar privado e perfeito para fazerem amor. Nesse momento, ouve-se a voz de Gil Sharpener do outro lado da tela, que começa a se declarar para Cecília. Isso obriga Cecília e Tom a saírem do mundo fictício e voltarem para o real, onde Cecília terá que escolher entre Tom e Gil. Logo os personagens do filme aparecem dentro da tela e começam a orientar Cecília sobre quem ela deveria escolher. Quando Gil pede para Tom voltar para a tela, pois está tentando dizer a Cecília que a ama, Tom diz mais uma vez que ama Cecília, e que é honesto, confiável, corajoso, romântico e que beija muito bem. Gil rebate Tom dizendo que é real, logo a seguir um personagem da tela pede para Cecília escolher

logo um dos dois, lembrando-a que o atributo mais humano é a sua habilidade de escolher. Cecília finalmente decide, deixando Tom frustrado, mas, lembrando que ele ficará bem, pois no mundo dele (o mundo fictício) as coisas sempre ficam bem. Porém, como uma pessoa real, ela deve escolher o mundo real.

Deste modo, Cecília volta à sua casa, para arrumar suas coisas e encontrar Gil para morar em Hollywood. Ao chegar em casa, Cecília tem o último confronto com Monk, que tenta impedi-la de partir, mas desiste, afinal. Chegando ao local de encontro, porém, Cecília é informada pelo dono do cinema que Gil já havia partido, junto com o diretor e os produtores de *A rosa púrpura do Cairo*. O filme termina com Cecília triste, assistindo ao mais novo filme em cartaz no mesmo cinema do início do filme, mas, no meio de sua tristeza, ao redescobrir novamente os encantos da sétima arte, vê-se Cecília abrir um sorriso, que pode ser entendido como uma prova de reconciliação com o cinema e superação da história que viveu.

Na leitura de Nichols, em *A rosa púrpura do Cairo* a tensão entre o real e o fictício se apresenta de forma constante, e isto é o que interessa à sua análise já que o título do seu capítulo expõe claramente o principal motivo desta tensão: o conflito entre ator e personagem. Tal tensão não se dá de maneira banal dentro do filme, pois toda vez que ela aparece, vem acompanhada de um questionamento de ordem moral, religiosa ou amorosa. Questiona-se até mesmo a separação entre o real e o fictício (Nichols, 2000, p. 118).

Nessa perspectiva, em uma cena analisada por Nichols, que ocorre na igreja, Cecília está tentando explicar para Tom a ideia de Deus, quando é interrompida pelo seu marido, que, com ciúmes, provoca uma briga com Tom. Depois de levar uma “surra” do marido de Cecília, Tom Baxter alega que uma das suas qualidades é a coragem e a bravura, porém, logo a seguir, o filme mostra que Tom não sofreu nenhum arranhão, nem ao menos despenteou o cabelo, afinal, como poderia demonstrar bravura se, para ele, é impossível sentir dor? Nichols não desenvolve uma resposta para esta questão, simplesmente situa esta cena em um conjunto de ironias que Allen constrói entre o real e o fictício. De fato, para quem não tem danos a sofrer, é muito simples demonstrar coragem.

Outro tema marcante do filme analisado por Nichols está no caso do amor que se passa entre uma pessoa real e um personagem fictício, que, por isso mesmo, não é um simples caso de amor. Se Allen deixa claro, no roteiro, as dificuldades de se amar o fictício, mesmo que o fictício seja identificado com a perfeição, ao mostrar as dificuldades de Cecília em lidar com a questão, o próprio diretor realça este elemento por meio de uma trilha sonora extremamente provocativa. Exemplar nesse sentido é a cena que narra o encontro, em um restaurante, do personagem Tom Baxter com a cantora pela qual deveria se apaixonar e se casar no filme. A cantora começa a cantar uma música<sup>3</sup> que apresenta muito mais semelhanças com a história que vai ser desenvolvida por Tom e Cecília, do que com uma possível história romântica

<sup>3</sup> A letra da música cantada pela cantora seria traduzida assim: “Nós poderíamos ser uma espécie diferente de caso de amor, esses corpos ocupados não podiam deixar de olhar, ainda que não se importe, querido. Vamos, ousar, querido.” Tradução livre do original em inglês: “Ours could be a different sort of love affair, these busy bodies couldn’t help but stare, still we wouldn’t care, dear. Let’s just take the dare dear”.

que ela poderia desenvolver com Tom, o que se torna extremamente irônico, pois Cecília, no caso, pode ser entendida pela cantora como uma rival do mundo real.

Como dissemos anteriormente, é nesta distinção entre um script e a vida real que se detém o maior foco da análise de Mary P. Nichols. A autora analisa ainda duas cenas que realçam de maneira exemplar as tensões entre o real e o fictício, que se passam no momento anterior à chegada de Monk à igreja, e obrigam Cecília a escolher entre o seu pretendente real e o seu pretendente fictício.

Antes de Monk encontrar sua mulher conversando com um aventureiro na igreja, Cecília estava tendo dificuldades para explicar o que é Deus para Tom Baxter e, ainda por cima, distinguir Deus dos diretores, escritores e produtores de um filme. Cecília alega que, sem Deus, eles não estariam ali. Tom reage de forma imediata, dizendo que sem os escritores do filme não haveria filme. Cecília tenta explicar para Tom que sem Deus não haveria escritores, nem diretores, nem céu, nem terra, mas Tom não consegue absorver tudo aquilo, pelo menos antes que o marido de Cecília entre na igreja e comece a brigar com ele.

A segunda cena importante se dá no momento em que Cecília tem que escolher entre Tom e Gil e, neste momento, um personagem do filme diz: “A escolha é sua, Cecília, é isso que separa vocês de nós, o poder de escolher”. Nichols não faz a junção destas duas cenas para explicar o que é Deus, não é o foco dela, mas, afinal, aí também não estaria a chave para fazer a distinção da relação que Deus (pelo menos o Deus judaico-cristão) e os roteiristas de cinema estabelecem com as suas criaturas? Ao contrário dos roteiristas, Deus nos deu o poder de escolha, e a possibilidade de sofrer as consequências por elas.

O objetivo de Mary P. Nichols é problematizar a distinção entre o real e o fictício de diferentes maneiras dentro do seu texto, seja pela análise do sentimento dos personagens, seja pela maneira em que estes tomam atitudes e reagem a ações. O que nos interessa, no entanto, é colocar em relevo a sua análise a respeito do poder de escolha que separa o real do fictício, que é, de certa maneira, uma tentativa de refletir a partir da junção das duas cenas anteriormente analisadas por Nichols.

Este poder de escolha é tratado no filme como uma característica da realidade e, ao mesmo tempo, algo desejado por alguns personagens do filme dentro do filme, seja por Tom Baxter que foge do script, e sai das telas para encontrar Cecília, e não deseja retornar, seja por outro personagem, um homem que deseja imitar Tom e sair da tela também, mas sem sucesso (o mesmo homem que, no final do filme, pede para Cecília se decidir, alegando que é essa a característica que distingue o real do fictício, o poder de escolha). Contudo, o principal momento desta questão talvez seja quando Tom Baxter entra no filme com Cecília e anuncia que, a partir dali, era cada um por si e que ninguém precisa seguir nenhum roteiro ou script. Nisto, um personagem que trabalhava como garçom exclama: “Então agora eu posso fazer o que eu sempre sonhei fazer, ser dançarino” e sai sapateando pelo restaurante.

Woody Allen, no entanto, não faz sua separação entre real e fictício usando somente a possibilidade de escolha como elemento fundamental. Durante o filme,

percebe-se constantemente o uso do som para fazer a separação entre as duas instâncias, som que, como na maioria dos filmes de Woody Allen, vem recheado de jazz norte-americano na trilha sonora. Assim, os momentos em que o fictício se apresenta fortemente, como nas cenas metalinguísticas, de filme dentro do filme, nos encontros de Cecília com Tom Baxter e até mesmo nas cenas em que surgem as celebridades de Hollywood, estão sempre marcados pela música. Em contrapartida, nas cenas em que Cecília está trabalhando como garçonne, discutindo com o marido, ou sendo envolvida pelo personagem que Gil Sharpener cria para fazê-la se apaixonar por ele (e, em consequência disso, fazer com que Tom Baxter voltasse para o filme), estão sempre marcadas pela falta de áudio no fundo, tendo somente os diálogos dos personagens como elemento sonoro.

Com este novo elemento que distingue o real e o fictício no filme, ou seja, o som, pode-se explorar algo que o filme, por muitas vezes, chama para a reflexão, que seria a possibilidade de se viver a ficção no mundo real, que seria muito mais fantasiosa do que a presença de uma personagem de um filme no mundo real. Com efeito, até que ponto se pode afirmar que o que vivemos é efetivamente real, e não uma simples fantasia, ilusão ou, até mesmo, enganação.

Há pelo menos dois momentos muito marcantes em que o filme traz esta indagação. O primeiro é quando Tom Baxter diz a Cecília que não está disposto a discutir sobre o que é real e o que é fictício; e o segundo é quando Cecília anuncia que está abandonando Monk e indo morar com Gil em Hollywood, e tem como resposta o grito de Monk: “Isso não é como nos filmes, isto é real, e você vai voltar”.

Mary P. Nichols trata esta indagação no filme como se, no fundo, Cecília nunca tivesse uma escolha real a fazer. Na verdade, Cecília estava sempre cercada por uma fantasia, e a escolha por Gil foi a mais utópica que podia fazer, pois ele oferecia um amor falso, com dinheiro verdadeiro, algo que não se pode ignorar nos tempos da grande depressão, enquanto Tom podia ter o dinheiro falso (usado em filmes), mas seu amor por Cecília parecia ser verdadeiro. Além disso, por mais difícil que seja dizer que Monk amava Cecília, é fácil dizer que Monk queria Cecília perto dele, como Nichols (2000, p. 124) esclarece na seguinte passagem:

Diante de uma escolha entre Tom e Gil, Cecília não enfrenta uma “escolha real”. De fato, sua decisão de Gil sobre Tom pode ser vista como uma escolha pela alternativa mais utópica. Na escolha de Gil, ela opta pelo romance com mais dinheiro para pagá-lo. Tom só tem dinheiro cinematográfico e não tem trabalho. Na grande depressão os “exploradores” não estão em grande demanda (tradução nossa).<sup>4</sup>

Assim, Cecília escolheu o ator de Hollywood, escolheu uma vida com glamour, dinheiro e romance, que, pelo menos para ela, se apresentou como um

<sup>4</sup> Tradução nossa do original em inglês: “Faced with a choice between Tom and Gil, Cecilia does not face a “real” choice. Indeed, her decision for Gil over Tom might be viewed as a choice of the more utopian alternative, for in choosing Gil, she opts for romance plus Money to pay it. Tom has only stage Money and no job. It is the depression and “explorers” are not in great demand.”

falso romance. Tudo isto, nos tempos da Grande Depressão, soa mais fictício do que qualquer personagem saindo de uma tela.

Para reforçar a tese de Mary P. Nichols, talvez seja interessante atentar para o fato de como o som (as músicas de fundo) acompanha a trajetória de Gil; a partir daí pode-se, então, indagar até que ponto o personagem de Gil possui um conflito entre ser um personagem fictício ou real, tendo em vista, que o som pode ser entendido como um elemento de linguagem cinematográfica importante na separação entre o real e o fictício.

Nas primeiras aparições de Gil, como na festa em Hollywood em que ele recebe a notícia de que um Tom Baxter saiu da tela em Nova Jersey, ou quando Gil e os diretores chegam ao cinema de Nova Jersey e começam a falar com os personagens do filme dentro do filme, temos uma trilha sonora de fundo. As cenas com Gil começam a ficar sem trilha sonora quando ele encontra Cecília no café, ou seja, quando começa sua farsa. E mesmo quando Cecília e Gil encontram-se numa sala de instrumentos, o único momento musical é aquele em que Cecília, Gil e a dona da loja tocam alguns instrumentos e cantam algumas canções, entre elas, uma com o refrão: "I Love my baby, my baby loves me", um momento tão irônico quanto a música cantada pela cantora no restaurante a Tom Baxter. Ou seja, a música de fundo deixa de estar presente nas cenas com Gil, quando Gil abandona o seu personagem de ator de Hollywood e começa a atuar na vida real, para enganar Cecília. Como se Gil fosse somente o sonho no mundo fictício de Hollywood, mas na realidade (fora de Hollywood), a farsa de Gil deveria ser acompanhada somente por silêncio.

Outro ponto que demonstra claramente como a música abandona Gil Sharpener, revelando o seu caráter enganador no mundo real, é quando há músicas de fundo depois que Cecília toma a sua decisão mais utópica possível e sai correndo para casa para arrumar suas malas. A música se mantém quando Cecília encontra Monk e tem o último confronto com o marido, mas cessa quando Cecília chega ao cinema e descobre que Gil a abandonou, que já tinha partido para Hollywood (extremamente aliviado, por não ter tido sua carreira comprometida, já que Tom Baxter havia voltado para o filme dentro do filme, sem causar nenhum mal ao mundo real). O diretor podia ter optado por uma música mais triste, mas simplesmente cortou todo o caráter sonoro da cena. Pode-se dizer que um personagem que se apresenta tão verdadeiramente cruel não merece o jazz como trilha sonora.

De qualquer forma, a trilha sonora, durante o filme, nunca se apresenta como um modelo que se contrapõe à distinção entre real e fictício que fora apresentada por Nichols (o poder de escolha). Muito pelo contrário, com todo o seu conteúdo estético, as músicas dentro do filme são mais um elemento que demonstra o quanto o roteiro induz a pensar que o poder de escolha é uma característica fundamental de distinção entre o real e o fictício. Assim, pode ser verificado o quanto esse poder de escolha aparece no mundo hollywoodiano, afinal, não havia a possibilidade de que Gil, os diretores ou os roteiristas do filme dentro do filme escolhessem entre ficar ou não preocupados com o fato de que um Tom Baxter saiu da tela em um cinema em Nova Jersey?

De qualquer maneira, parece claro que Gil poderia escolher não ter enganado Cecília, por mais que tenha sido conveniente, e que tenha agido sob forte pressão quanto ao futuro de sua carreira. Assim, como já foi dito anteriormente, o som é um elemento que reforça a possibilidade de se diferenciar o real e o fictício pelo poder de escolha dos personagens, seja do filme, seja do filme dentro do filme.

O filme demonstra ainda claramente como as ações dos personagens, buscando um bem-estar, ou, no caso deste trabalho, buscando a felicidade, se movem por essa possibilidade de escolha, ao contrário do que ocorre no roteiro de um filme, no caso, um filme dentro do filme, ou seja, dos personagens que não podem sair da tela. Depois que Tom consegue sair do cinema e entrar na realidade, a única opção que resta a esses personagens é ou seguir o script ou ficar parados, esperando que Tom volte para prosseguirem com o roteiro.

Neste sentido, para entender melhor a maneira como é apresentada a questão da busca pela felicidade em *A rosa púrpura do Cairo*, duas perguntas parecem fundamentais. A primeira é: o poder de escolha sempre foi uma característica da realidade, ou é uma característica de um momento histórico? A segunda: é possível buscar a felicidade sem a possibilidade de ter poder de escolha? Sobre o poder de escolha ser uma característica da realidade, faremos uma pequena problematização dessa afirmação, utilizando o pensamento de Andrew Vincent em *Ideologias políticas modernas*, no capítulo sobre o conservadorismo, lembrando que, para Vincent (1995, p. 28), as ideologias se caracterizam pela sua reivindicação da descrição e prescrição para a vida dos seres humanos. Faremos isso para mostrar que, ao contrário do que foi expresso por alguns personagens do filme, o poder de escolha não é uma característica permanente na realidade, apesar de poder aparecer nela, e um bom meio para se refletir isso é analisar uma ideologia que tem como fundamento a negação de uma mudança e, muitas vezes, a valorização de tradições, independentemente da vontade de alguns indivíduos.

Segundo Vincent (1995, p. 85):

Embora não haja ideais conservadores muito específicos em matéria de governo, há vários aspectos que devem ser assinalados. Em primeiro lugar, os conservadores têm tido a repudiar a norma puramente autocrática. Não propõem um governo fraco, mas são favoráveis a algo bastante sólido para lidar com a ordem interna e externa e, ainda assim, continuar constitucionalmente limitado e equilibrado. Em geral, não acreditam no constitucionalismo liberal. Uma constituição entendida como um corpo de normas e direitos criados por escrito não tem significado real. Normas e direitos são resultados de anos de desenvolvimento social e político. Leis escritas são declarações de costumes preexistentes que tornam a sociedade coesa.

Nesta citação, Vincent (1995) demonstra como o costume possui força no pensamento conservador e que isto é o que poderia legitimar um corpo de normas e leis. Assim, vontades individuais se tornam algo bastante frágil para lidar com

a ordem interna e externa, independentemente da vontade dos indivíduos por mudanças, ou seja, o conservadorismo defende uma maneira do costume restringir o poder de escolha dos indivíduos. Desta forma, assim como um roteiro de um filme, o costume limita as ações individuais.

Mais abaixo, continua o autor:

As demandas de igualdade substantiva do ponto de vista social, econômico ou político estão associadas, na mentalidade conservadora, às demandas de nivelamento do jacobinismo ou do socialismo. As pessoas devem conhecer o seu lugar na sociedade. Para a maioria dos conservadores tradicionalistas, românticos e paternalistas, os homens são naturalmente desiguais (Vincent, 1995, p. 88).

Como se pode notar, as duas citações do texto de Andrew Vincent demonstram que, no conservadorismo, há uma proposta política com o intuito de defender um governo sólido e uma sociedade em que as pessoas sabem que lugar ocupar, seguindo costumes e tradições, ou seja, uma sociedade em que as ações dos indivíduos estão mais limitadas. Aparentemente, é possível ter felicidade (independentemente do que o indivíduo ou o corpo social entende por felicidade) neste contexto social, porém, há uma maior dificuldade em poder buscar esta felicidade, pois há uma tradição limitando as ações dos indivíduos e dos grupos.

Assim, o poder de escolha de Cecília e a própria exaltação da liberdade feita por alguns personagens do filme e por Tom Baxter não são algo que reflete uma característica geral da realidade, mas sim da modernidade, uma característica que abre maior espaço para todos os homens “dotados pelo criador de certos direitos inalienáveis, que entre estes estão a vida, a liberdade e a procura da felicidade”. Ou seja, se uma das características que Vincent cita a respeito do conservadorismo é a sua proposta de um regimento sólido de ordem na sociedade, uma ordem, que inclusive, possa especificar o espaço de ação de um indivíduo, ou seja, o indivíduo deve saber o seu lugar, justamente o oposto é apontado em *A rosa púrpura do Cairo*, onde o indivíduo tem a possibilidade de escolher até a vida no mundo dos filmes, uma vida de fantasia.

Porém, pode haver algum custo nesse mundo em que a busca pela felicidade se divorcia de instituições tradicionais? Perspectivas de golpes e enganações encontram terrenos férteis no mundo líquido?

Em *A modernidade líquida*, Zygmunt Bauman (2001) trabalha com a noção de destruição das antigas instituições sólidas, pela potencialidade de fluidez dos líquidos. Esta destruição ocorre no plano econômico com a diminuição da importância de instituições como a família, substituída pelo uso da pura ação racional, como, segundo Bauman, foi apontado por Weber, ou seja, as empresas de negócios vão se libertando dos deveres para com a família e de outras obrigações éticas. Bauman (2000, p. 10) busca mostrar como cada vez mais o papel da tradição se torna obsoleto no mundo moderno, podendo ser entendido como aquilo que Weber definiu como desencantamento do mundo, ou seja, a invasão e dominação da

racionalidade instrumental no campo dos costumes, ou até mesmo aquilo que Marx entendia como o papel determinante da economia na vida social.

Bauman (2010) afirma ainda que a fluidez não possui somente a característica de destruir sólidos, mas também possui o seu próprio processo de “solidificação”, ou seja, de criar instituições novas, mais eficazes, substituindo aquelas que já ficaram velhas e inapropriadas para os indivíduos modernos. Porém, estas novas instituições são instituições líquidas e, por serem fluidas, se tornam quase impossíveis de serem controladas ou planejadas, sendo necessários, para isso, extrema atenção e esforço, e, mesmo assim, não se pode esperar que o sucesso do esforço seja inevitável. Para Bauman (2010), foi esse o processo que ocorreu no “macro” da sociedade na era da modernidade, ou seja, nas grandes questões econômicas e políticas. Desta maneira, as transformações destas grandes questões se tornam cada vez mais difíceis, como o próprio Bauman (2010, p. 11) explica em *A modernidade líquida*:

Por mais livres e voláteis que sejam os “subsistemas” dessa ordem, isoladamente ou em conjunto, o modo como são entretidos é “rígido, fatal e desprovido de qualquer liberdade de escolha”. A ordem das coisas como um todo não está aberta a opções; está longe de ser claro quais poderiam ser essas opções, e ainda menos claro como uma opção ostensivamente viável poderia ser real no caso pouco provável da vida social ser capaz de concebê-la e gestá-la. Entre a ordem como um todo e cada uma das agências, veículos e estratégias da ação proposital há uma clivagem – uma brecha que se amplia perpetuamente, sem ponte à vista.

Assim, o que restaria a este indivíduo impotente para transformar as grandes instituições e, por assim dizer, tomar o rumo da história? Segundo Bauman (2010), só seria possível ao indivíduo se voltar para as “micro” instituições, que sobrevivem na sociedade moderna como instituições zumbis (um pouco mortas, um pouco vivas), como famílias, bairros, classes. Para exemplificar o estágio “zumbi” dessas instituições, Bauman (2001, p. 13) cita a frase de Ulrich Beck a respeito da família:

Pergunte-se o que é realmente uma família hoje em dia? O que significa? É claro que há crianças, meus filhos, nossos filhos. Mas, mesmo a paternidade e a maternidade, o núcleo da vida familiar estão começando a se desintegrar no divórcio...Avós e avôs são incluídos e excluídos sem meios de participar nas decisões de seus filhos e filhas. Do ponto de vista de seus netos, o significado das avós e dos avôs tem que ser determinado por decisões e escolhas individuais (Beck *apud* Bauman, 2001, p. 13).

Em paralelo, a discussão de Prokop com Eisenstein mostra que pode ser extremamente difícil criar uma arte revolucionária abordando a grande luta de classes entre desprovidos dos meios de produção e possuidores dos meios de produção. Isso estaria mais relacionado a uma arte utópica, cuja realização estaria em um plano mais distante, pois aqueles já foram totalmente dominados pelo uso da ação economicamente racional. Em contrapartida, velhos costumes em relação à família, aos bairros e, inclusive, a algumas características internas de uma classe (sem entrar na grande dicotomia da luta de classes) são elementos que a todo

momento estão sujeitos a serem colocados em xeque por este indivíduo “fluído”.

Assim, percebe-se que em *A Rosa-Púrpura do Cairo* não é somente o avanço das escolhas de Cecília que figuram o mundo moderno, mas também a potência de ações maléficas dos representantes da modernidade líquida, o mundo de Hollywood.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A força da individualização moderna em *A Rosa Púrpura do Cairo* aparece de modo muito forte: simplesmente não há dentro do filme uma discussão política, todos se apresentam preocupados somente com os assuntos que estão dentro de sua perspectiva individual. A grande preocupação dos diretores, produtores do filme e de Gil Sharpener é com a possibilidade de ficarem com a carreira manchada em Hollywood. O mesmo se aplica a Cecília e a Tom Baxter: a grande preocupação destes personagens é a de tornar possível sua história amorosa. A própria crítica de Cecília ao seu marido (a de que ficava apostando e jogando na rua com os seus amigos) não leva em conta a situação da Grande Depressão norte-americana, e a resposta de Monk, o marido, só usa a Grande Depressão como um elemento de desculpa. Quando sua reflexão é mais profunda, a frase que surge é: “Eu não tenho culpa de que a fábrica tenha fechado, tenho?”

Com esta individualização em níveis extremamente fortes, não há espaço para todos estes personagens simplesmente se reunirem e chegarem a um consenso. A possibilidade de diálogo até aparece dentro do roteiro de Allen, mas nenhuma personagem está disposto a debater sobre os seus desejos individuais. Assim, quando Tom Baxter e Monk se encontram na igreja, nada pode surgir a não ser uma briga. Da mesma forma, acontece quando Gil encontra Tom e propõe que este volte para o filme dentro do filme – apesar de não ocorrer uma briga física, não se discute nenhuma ideia, só tensões individuais, em que vemos Tom apaixonado por Cecília e Gil querendo que Tom volte para o filme dentro do filme. Não há espaço para se pensar sobre a noção de cidadão ante personagens tão individualistas.

Assim, o sorriso de Cecília na última cena do filme, dentro da sala de cinema, é plenamente plausível. Afinal, não é o sorriso de uma pessoa que foi enganada e manipulada por um ator de cinema, é o sorriso de uma pessoa que escolheu mal e, por saber que a única responsável pela sua situação é ela mesma, pode sorrir, pois pode assumir plenamente todas as consequências dos seus atos passados e ter o mérito que todas as suas ações podem gerar no futuro.

Da mesma forma, pode-se entender que Gil tenha ido embora aliviado do cinema, pois em nenhum momento estava em jogo algum trato com Cecília, com Tom Baxter, com o dono do cinema, ou mesmo com Monk. Estava, sim, em jogo a de livrar sua carreira da possibilidade de ser manchada ou encerrada. No final, como vimos, todos os outros produtores do filme puderam voltar aliviados para Hollywood.

O fim de Monk não fica claro, depende de Cecília ter voltado para viver com o marido ou não. Quanto ao dono de cinema, nada parece ter mudado. A irmã de Cecília, aparentemente, continuou trabalhando como garçoneite e os amigos de

Monk, ao que parece, continuaram jogando, apostando e fazendo brincadeiras com as garotas do bairro. O que pode ser afirmado com certeza é que Tom Baxter voltou para dentro do filme e continuará vivendo o roteiro, com a mesma história, seja procurando pela “rosa púrpura do Cairo” nas pirâmides, seja tomando champanhe em Nova York. Para isso basta apenas que seu filme seja posto para rodar.

Podemos concluir que a individualização se encontra extremada na maneira pela qual as personagens buscam a felicidade em *A rosa púrpura do Cairo*. Assim, seus personagens não possuem grande pretensão de controlar as grandes instituições de seu mundo, já que não possuem nenhum projeto político; porém, quanto às pequenas instituições, são constantemente desafiadas por estes atores, que estão em busca da felicidade. Tal situação também está presente na análise da modernidade realizada por Bauman. Podemos dizer então que a busca pela felicidade em *A Rosa Púrpura do Cairo* pode não possuir um conteúdo revolucionário explícito no filme, mas, com certeza, nos dá um reflexo de uma sociedade moderna.

Por fim, conclui-se que as questões culturais da individualidade moderna não podem ser vistas somente como consequências da infraestrutura econômica, mas são bases da produção cinematográfica de Woody Allen, como Williams (2005) aponta nas relações entre base e superestrutura na produção cultural.

## REFERÊNCIAS

AUMONT, Jacques. MARIE, Michel. **Introdução**. In: **A análise do filme**. Lisboa; Edições Texto e Grafia, 2004. p. 5-9.

AUMONT, Jacques. MARIE, Michel. **Para uma definição da análise do filme**. In: **A análise do filme**. Lisboa; Edições Texto e Grafia, 2004. p. 9-43.

BAUDELAIRE, Charles. **O pintor da vida moderna**. In: **O pintor da vida moderna**. Belo Horizonte; Autentica Editora, 2010. p. 13-91.

BAUMAN, Zygmunt. **Ser leve e Líquido**. In: **Modernidade Líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2000. p. 7-22.

\_\_\_\_\_. **Emancipação**. In: **Modernidade Líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2000. p. 23-63.

EISENSTEIN, Sergei. **Dickens, Griffith e nós**. In: **A Forma do Filme**. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002. pp. 176-224.

EUA. **Declaração da Independência dos Estados Unidos da América, 4 de julho de 1776**. Disponível em: <http://www.historianet.com.br/conteudo/default.aspx?codigo=214>. Acessado em: 28/05/2026.

KARNAL, Leandro. **McGlobalização e a nova direita: 1980-2000**. In: **História dos Estados Unidos, das origens ao século XXI**. São Paulo: Editora Contexto, 2013. pp. 257-275.

MCCMAHON, Darrin. **Um rito moderno**. In: Felicidade: Uma história. São Paulo: Globo, 2006. p. 265-283

MCCMAHON, Darrin. **O liberalismo e suas insatisfações**. In: Felicidade: Uma história. São Paulo: Globo, 2006. p. 325-378

METZ, Christian. **Abordagens fenomenológicas do filme**. In: A significação no cinema. São Paulo: Perspectiva, 2014. p. 15-45

NICHOLS, Mary P. **The Interpreter and the Artist**. In: Reconstructing Woody. Boston: Rowman and Littlefield Publishers, 2000. pp. 1-18

\_\_\_\_\_. **The Changing Man and the Psychiatrist ( Zelig)**. In: Reconstructing Woody. Boston: Rowman and Littlefield Publishers, 2000. pp. 99-114

\_\_\_\_\_. **The actor and the character ( The Purple Rose of Cairo)**. In: Reconstructing Woody. Boston: Rowman and Littlefield Publishers, 2000. pp. 115-130

PROKOP, Dieter. **O trabalho com estereótipos: os filmes de D. W. Griffith**. In: Coleção grandes cientistas sociais, Dieter Prokop. São Paulo: Ática, 1986. pp. 60-70.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura e materialismo**. São Paulo: UNESP, 2005.

HEARTS of the world. **Direção e Produção: D.W. Griffith, EUA, 1918**. DVD (122 min). Distribuição: Paramount Pictures, p&b.

THE PURPLE Rose of Cairo. **Direção: Woody Allen**. Produção: EUA: Orion Pictures Corporation, 1985. DVD (81 min), colorido.