

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo-PUC-SP

Glauber Ormundo Dias Martins

Figurações da sociedade americana no cinema de Woody Allen

Mestrando em Ciências Sociais

São Paulo

2018

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. PUC-SP

Glauber Ormundo Dias Martins

Figurações da sociedade americana no cinema de Woody Allen

Mestrando em Ciências Sociais

Disertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Ciências Sociais sob a orientação do Profa. Dra. Mariza Martins Furquim Werneck

São Paulo

2018

Banca Examinadora

---

---

---

Agradeço por receber a bolsa CAPES/PROSUP/Taxa para a realização desta dissertação.

## Agradecimentos.

Gostaria de agradecer aos meus pais, Joana Da Silva Ormundo e Jeová Dias Martins pelo apoio e carinho durante o processo desta dissertação. E a minha orientadora, Mariza Martins Furquim Werneck, por toda paciência e inteligência para o melhor desenvolvimento desta tese.

Autor: Glauber Ormundo Dias Martins

Trabalho: Figurações da sociedade americana no cinema de Woody Allen.

Resumo.

Este trabalho analisa dois filmes do diretor Woody Allen da década de 1980- *Zelig* e *A rosa púrpura do Cairo*- Usando como metodologias teorias sociológicas e de críticas literárias e cinematográficas. Com isto, reflexões a respeito da modernidade e da história americana são analisadas.

Palavras Chaves: *Zelig*; *A rosa púrpura do Cairo*; Woody Allen; Cinema; Estados Unidos; Modernidade.

Author: Glauber Ormundo Dias Martins

Work: Figurations of American society in Woody Allen's cinema.

Abstract.

This work analyzes two films by Woody Allen in the 1980s - *Zelig* and *The Purple Rose of Cairo* - using as methodologies sociological theories and literary and cinematographic critiques. With this, reflections of modernity and American history are analyzed.

Key Words: Zelig; The purple rose of Cairo; Woody Allen; Movie theater; U.S; Modernity.

## Sumário

<b>1- Introdução</b>	<b>9</b>
<b>2- A rosa púrpura do Cairo ou a busca pela felicidade em <i>A rosa Púrpura do Cairo</i>.</b>	<b>19</b>
<b>3 - Zelig, ou a busca da identidade perdida.</b>	<b>44</b>
<b>4 - Modernidade, individualidade e busca da felicidade.</b>	<b>60</b>
<b>5 – Considerações finais</b>	<b>75</b>
<b>6- Referências Bibliográficas</b>	<b>80</b>

## Introdução

Woody Allen é um diretor fortemente associado aos Estados Unidos (mesmo quando declara suas preferências pelo cinema europeu), que dialoga com vários elementos da cultura estadunidense: entre eles, o liberalismo, a busca pela felicidade (que marca forte presença nos filmes da década de 1980) e o Individualismo. Tal junção é bastante significativa, como bem apontou a cientista política Mary P. Nichols, ao destacar tais elementos no cinema de Woody Allen. No livro *Reconstructing Woody* (2000), Nichols desenvolve uma série de observações sobre o cinema de Woody Allen, relacionadas à separação entre arte e diretor, partindo da própria declaração de Allen de que as obsessões de seus personagens são também as suas. Nichols (2000) entende que o cinema de Allen possui um alto grau de individualismo com um caráter de autorreflexão, o que não significa que este cinema não faça intervenções gerais sobre a vida contemporânea. Para a autora, o cinema de Allen, além de lidar com os aspectos apontados acima (o liberalismo, a busca pela felicidade, a sociedade americana), também pode colocar em perspectiva “propostas” de melhorar a vida contemporânea, havendo, inclusive, um caráter moral de fundo.

Na impossibilidade de analisar toda a obra de Woody Allen, surge, assim, a necessidade de definir o recorte em alguns filmes em que os temas liberalismo, indivíduo, as relações das religiões nos EUA, entre outras características da sociedade americana estejam mais salientes. Com esse fim, escolhemos dois filmes de Allen na década de 1980: *Zelig* (1983) e *A rosa púrpura do Cairo* (1985). De maneira geral, os dois filmes citados tratam do desenvolvimento de indivíduos dentro do panorama cultural americano.

Em *Zelig*, temos um homem que começa a se transformar, física e psicologicamente, para se parecer com um determinado grupo. Em *A rosa púrpura do Cairo*, a luta de Cecília contra alguns empecilhos sociais que atuam como obstáculo na busca da personagem pela felicidade. De maneira geral, os dois filmes citados tratam do desenvolvimento de indivíduos dentro do panorama cultural americano.

Assim, o principal problema deste trabalho é desvendar e analisar como algumas características da sociedade estadunidense, em especial na década de 1980, mas podendo abranger outros períodos históricos, figuram em duas grandes obras do diretor Woody Allen: *Zelig* e *A rosa púrpura do Cairo*.

O período tratado (80-90) 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. Some-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 materializada, 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, que entre estes 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

---

<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.

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 da mulher 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, qual seja, 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, 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). Em contrapartida, a possibilidade de se ter o aborto legalizado em todo o território estadunidense estava sofrendo inúmeras represarias por um grande aumento no número de evangélicos<sup>2</sup>.

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>3</sup> até a internet.

---

<sup>2</sup> Conforme mostra Leandro Karnal, cerca de 70 milhões de americanos se consideravam “cristãos renascidos”. Assim, campanhas de desobediência civil e piquetes em frente a clínicas de aborto, com o intuito de constranger e, muitas vezes, agredir médicos e mulheres não eram eventos raros neste período. (Para isso, v. KARNAL, 2013, p. 269)

<sup>3</sup> 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.

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 pode ser um recorte interessante para análise, dada a variedade de esferas que compõem o mundo americano e a flutuação dos indivíduos entre elas.

Porém, 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. 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 e 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.

Com esta consideração em vista, acredito que a metodologia de análise de Antonio Candido as obras literárias, podem servir de grande auxílio para desenvolver uma abordagem dos filmes de Woody Allen.

No livro *Literatura e sociedade* (2014), Antonio Candido fez uma série de observações sobre obras literárias que foram analisadas, seja por um viés sociológico, ou, com uma ênfase maior, pelo viés da crítica literária, ou por uma mistura das duas perspectivas.

Ao estabelecer uma tipologia dos diversos enfoques pelos quais uma obra pode ser analisada, a partir da relação literatura/sociedade, Candido (2014) cita, em primeiro lugar, críticas que tinham como objetivo relacionar as obras com as condições sociais. Já, outras análises tratavam a obra como um espelho da sociedade. Há ainda aquelas que privilegiavam a relação entre obra e público, ou as que tinham o objetivo de ver a posição e função social do produtor. Depois disso surgem análises que tentam entender a função política das obras e, por fim, as que tentam fazer considerações a respeito dos elementos que originam as obras. Para Candido, em todos estes casos, o mundo social é invocado para explicar a estrutura da obra. Em todas estas análises ocorre o deslocamento de interesse da obra para os elementos externos que a formam, não há interesse em examiná-la diretamente.

A partir daí, surge, então, a necessidade de se construir uma análise em que o interesse está na obra em si (no seu conteúdo interno) e não apenas no contexto social (externo à obra). Esta abordagem se justificaria, segundo

Antonio Candido, no entendimento de que os fatores externos importam não como causa, nem como significado, mas como elementos que desempenham certo papel na constituição da estrutura da obra, tornando-se, portanto, também internos (CANDIDO, 2014).

A partir destes pressupostos defendidos por Antonio Candido, acredito que seja possível realizar uma pesquisa sociológica/antropológica, que tenha como objeto obras cinematográficas e que tenha como foco o desvendamento de alguns elementos sociais que foram internalizados nos filmes.

Como afirma Rancière (2009, P.55), “a soberania estética da literatura (perante a história), se dá na indistinção entre as ordenações narrativas e descritivas da ficção com as descrições e interpretações dos fenômenos no mundo social”. Embora esteja falando, assim como Candido, de literatura, acredito que esta afirmação de Rancière seja bastante adequada também para o cinema.

Assim sendo, este trabalho tem como primeiro objetivo a análise interna de dois filmes de Woody Allen, *Zelig* (1983) e *A rosa púrpura do Cairo* (1985). E buscará entender o que há de externo (social) na constituição de cada uma destas obras. Ou, dizendo de outro modo, trata-se de tentar entender como a história americana figura nos filmes de Woody Allen.

É importante lembrar que o leitor perceberá que neste trabalho a abordagem teórica de análise foi diferente para cada obra. Este fato se deve, pois como também diz Aumont e Marie, assim como não tem um método geral de análise de filmes, também não existe um método igualmente aplicável a todos os filmes. Todos os métodos de alcance potencialmente geral devem especificar-se, e às vezes ajustar-se, em função do objeto preciso de que se tratam (AUMONT e MARIE, 2004, p, 40).

Para fazer esta análise interna dos filmes, é importante levar em consideração características peculiares do cinema comparado a outras formas de narrativas artísticas.

Christian Metz (2014) em sua obra *A significação do cinema*, entende que toda narração possui um início e um fim, o que ao mesmo tempo serve

para fixar os limites da narração com o resto do mundo e a opor a narração ao mundo real. Mas também serve para entender que toda narração é uma sequência temporal.

Para o autor, a narração transpõe um tempo para um outro tempo, diferente da descrição que seria a transposição de um espaço para um tempo, e da imagem que transpõe um espaço para um outro espaço. Dito isto, a peculiaridade do cinema estaria no fato de trabalhar com estas três possibilidades- narração, descrição e imagem- ao contar uma história, como exemplifica o autor:

O exemplo da narração cinematográfica ilustra bem estas três possibilidades: o “plano” isolado e imóvel de uma extensão desértica é uma imagem (significado espaço – significante espaço); vários “planos” parciais e sucessivos desta extensão desértica constituem uma descrição (significado espaço - significante tempo); vários “planos” sucessivos de uma caravana andando nesta extensão desértica formam uma narração (significado tempo – significante tempo). ( METZ, 2014, p. 32)

Assim sendo, uma análise fílmica deve estar atenta a maneira como o cineasta utilizou o “plano” para contar a sua história, seja por uma imagem, ou por uma descrição, ou por uma narração.

O autor também disserta a respeito de como o espectador vislumbra a obra cinematográfica, percebendo imagens que foram visivelmente escolhidas e ordenadas. De certo modo, Christian Metz entende que o espectador estaria folheando um álbum de imagens impostas, e não é ele que vira as páginas, mas forçosamente um “mestre de cerimônias”, que seria o próprio filme como elemento linguístico, feito pelo cineasta. Esta seria a forma cinematográfica da instancia- narradora.

Com isto, acredito que temos uma justificativa para este trabalho ter como recorte um único diretor. Pois, apesar de um mesmo diretor poder apresentar vários estilos, se torna mais palpável o estudo de um único “mestre de

cerimônias”, do que embarcar em outras maneiras na escolha e na ordenação de imagens.

Outra peculiaridade do cinema apresentada por Christian Metz está na impressão de realidade vivida pelo espectador diante do filme. Para o autor, mais do que um romance, do que uma fotografia, do que uma peça de teatro, ou até mesmo de um quadro, o filme nos passa a ideia de estarmos assistindo diretamente um espetáculo quase real. Este poder do veículo fílmico se dá independente do caráter realista da obra.

Para o autor, é o movimento que gera a forte impressão de realidade no cinema, ao ser comparado com a fotografia. Faltaria a fotografia elementos da realidade. Porém, o cinema também teria uma impressão de realidade maior do que o teatro, justamente pelo teatro ter muitos elementos da realidade.

Segundo Metz, o espetáculo teatral não consegue ser uma reprodução convincente da vida porque o própria espetáculo faz parte da vida, e de modo visível, há os intervalos, o ritual social, o espaço real do palco, a presença real do ator, o peso disso tudo seria demais para que a ficção desenvolvida pela peça seja percebida como real.

O cinema, por sua vez, se desenvolve num outro mundo, e justamente essa maior separação do mundo da obra, com o mundo real, que permite uma maior impressão da realidade na obra cinematográfica, como diz o autor.

É porque o mundo não vem interferir na ficção para contestar a cada instante as suas pretensões de constituir-se em mundo- como ocorre no teatro- que a diátese do filme pode provocar essa estranha e famosa impressão de realidade, que estamos tentando entender. ( Metz, 2014, p. 24)

Assim, a realidade total do espetáculo é mais forte no teatro do que no cinema, mas a porção de realidade de que pode dispor a ficção no cinema, é maior do que no teatro. De certo modo, o segredo do cinema consistiria em colocar índices de realidade nas imagens (como o movimento), mas essas não deixam de serem percebidas como imagens.

Entendo que esta característica, da maior impressão de realidade nas obras cinematográficas, tornam o cinema um objeto atrativo para se estudar o que há de externo (social) dentro do conteúdo interno da obra, onde está essa percepção de realidade. Pois os elementos internos da obra se tornariam mais impressionantes, pela sua impressão de realidade, incluindo os elementos externos internalizados.

Levantada essas considerações a respeito de como este trabalho enxerga o exercício de analisar um filme de maneira relevante para as ciências sociais, pretendo fazer breves referências a respeito do que foi desenvolvido em cada capítulo.

No primeiro capítulo, A busca pela felicidade em A rosa púrpura do Cairo, proponho uma leitura do filme partindo da ideia da busca pela felicidade desenvolvida por Prokop. A análise segue entrando no debate entre a realidade e a ficção que ocorre no filme, sendo guiados pela análise que Mary P. Nicholson fez do filme. Por fim, aparece a maneira como Bauman enxerga a modernidade líquida e o seu conceito de instituições zumbis, ilustrando a trajetória da personagem Cecília em busca da felicidade.

No segundo capítulo, Zelig, ou a busca da identidade perdida, o filme é lido por duas vertentes. A primeira, da centralidade na análise os comentários dos intelectuais que aparecem a respeito da trajetória deste personagem fictício, Zelig. A segunda vertente, coloca em foco os personagens secundários de Zelig e o caráter nacional que eles dão a obra, tendo como base a teoria de Roberto Schwarz.

No terceiro capítulo, Modernidade, individualidade e busca da felicidade. Os principais temas propostos para as leituras do filme são postos em relação direta ao contexto moderno. Onde um parâmetro do mundo moderno é apresentado pela exposição da análise que Berman faz do período, a ideia de felicidade, em especial o sentido do seu aparecimento na constituição americana, é aprofundada por McMahon, e a ideia de identidade é explorada por Hall. O capítulo pretende gerar um aprofundamento dos temas que foram colocados como essenciais para a leitura do filme, e com isso faz

relações de Woody Allen com outros artistas que de alguma forma retrataram o mundo moderno.

Nas considerações finais, além de recapitular pontos importantes que foram desenvolvidos em cada capítulo, proponho uma tensão entre a individualidade e as associações no Estados Unidos da América. Para isso, faço uma conexão entre as considerações feitas por Tocqueville sobre uma possível tirania nos Estados Unidos, com as análises dos filmes Zelig e A rosa púrpura do Cairo.

## **A Busca Pela Felicidade em *A rosa Purpura do Cairo*.**

O cineasta russo 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 *closes-up*) 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 na do 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 ao 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 as análises do filme de Woody Allen também não trarão o desenvolvimento de uma teoria da felicidade, mas sim explorarão a noção a partir da forma de seu surgimento, como *clichê*, como se fosse um esquema, no cotidiano.

Para exemplificar isso, tomaremos a noção de felicidade presente em dois dicionários. O primeiro, da língua portuguesa, o *Dicionário Houaiss*, e o segundo, um dicionário de língua inglesa, o *Dicionário de Oxford*. Com elas tentaremos esboçar o modo como o significado da palavra *happiness* é tratado.

O *Dicionário de Oxford* trata o termo *happiness* como “um estado de estar feliz”, tendo como sinônimos as palavras “prazer”, “satisfação”, “êxtase”, entre outros. Já o dicionário Houaiss não se interessa em explorar os sinônimos da palavra felicidade, mas apresenta definições que vão ao encontro dos sinônimos usados pelo dicionário de Oxford, tratando felicidade como “qualidade ou estado feliz”; “estado de consciência plenamente satisfeita”, “satisfação”, “contentamento” e “bem estar”.

Nas duas definições, a palavra felicidade aparece associada com a palavra satisfação, como um estado de espírito pleno de um ser, que não se interessaria por mais nada além daquilo que o faz experimentar este sentimento. Assim, quando Prokop coloca em questão a busca pela felicidade, nós a entenderemos como a busca por uma espécie de completude, de satisfação, aspectos ligados a outros sentimentos como o êxtase, o bem estar, o contentamento etc.

Assim, este capítulo 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.

Para melhor compreender o problema colocado por esta pesquisa e discorrer sobre a relação do cinema com a sociedade, com base na discussão a respeito da busca pela felicidade, foi necessário escolher uma obra que dialogasse com o momento histórico e tratasse particularmente do tema da “felicidade”. O filme que nos pareceu mais adequado a esta investigação foi *A rosa púrpura do Cairo*, sobretudo por três razões. A primeira, por ter sido rodado nos anos 1930 e tratar do tema. A segunda, por abordar os 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. E a terceira, pelo 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.

Estes elementos serão apresentados, no primeiro capítulo em quatro partes que tratam, a primeira, de resumir o roteiro de *A rosa púrpura do Cairo*; a segunda, da análise interna do filme, na qual se fará uma breve apresentação

em ordem cronológica da sua trama; a terceira, reflexões sobre o contexto histórico e social da década de 1980 e o filme; a quarta, as possíveis conclusões parciais que se possam retirar das observações anteriores.

## PARTE 1

### ***A rosa púrpura do Cairo: apresentando o filme***

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”. Tais aspectos serão apresentados no decorrer deste trabalho, abordando a história e as ações da personagem Cecília, no que se refere às trajetórias dos personagens, e, acerca do segundo aspecto, seguindo a análise da cientista política Mary P. Nichols.

#### **1.1. Resumo do filme.**

A obra pode ser resumida em três partes. A primeira, logo no início do filme, trata da apresentação da personagem Cecilia e das dificuldades de sua vida como garçoneiro no período da grande depressão (1929-1940). Esta primeira parte pode ser observada da cena 2 – Uma aventureira apaixonada – até a cena 5 – Só palavras, nenhuma ação. A segunda parte refere-se à interação de Cecília com o mundo fictício, que corresponde às cenas 6 – Quente demais – até a 10 – O brilho Mágico. A terceira parte apresenta o momento em que Cecília tem que escolher entre a realidade e a fantasia, posta em cena desde a 12 – O amor não está à venda – e acabando na cena 15- Adeus Hollywood.

O início do filme apresenta Cecilia (Mia Farrow) como uma simples garçoneiro 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 *ukelê* e Gil mostrando que não é somente um bom autor, mas que também sabe cantar.

No final, Gil presenteia Cecilia com um *ukelê*, que sugere que deveriam fazer um novo musical. Ambos começam a reprisar 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 Cecilia 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.

## PARTE 2

### **O real, o fictício e a felicidade.**

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 (ver 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 de 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>4</sup> que apresenta muito mais semelhanças com a história que vai ser desenvolvida por Tom e Cecília, do que com uma possível história romântica 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 de explicar o que é Deus para Tom Baxter e, ainda por cima, ter que 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

---

<sup>4</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”.

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, 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, nos 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 garçonete, 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 um personagem de um filme no mundo real. Com efeito, até que ponto pode-se 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, 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, Cecilia 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 que 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 esclarece na seguinte passagem:

Diante de uma escolha entre Tom e Gil, Cecilia não enfrenta uma "escolha real". De fato, sua decisão de Gil sobre Tom pode ser vista como uma escolha da alternativa mais utópica, na escolha de Gil, ela opta pelo romance mais dinheiro para pagá-lo. Tom só tem dinheiro cinematográfico e não tem trabalho. Na grande depressão os "exploradores" não estão em grande demanda. (NICHOLS, 2000. p, 124, tradução nossa).<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Tradução nossa do original em ingles: “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

Assim, Cecília escolheu o ator de Hollywood, escolheu uma vida com glamour, dinheiro e com romance, que, pelo menos para ela, se apresentou como um 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 devesse 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 escolhe a sua decisão mais utópica possível, e sai correndo para casa para arrumar suas malas. A música se

---

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."

mantém quando Cecília encontra Monk, e tem o último confronto com o marido, mas, no entanto 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 mereça 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 de 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 se 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 ficarem 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 sobre 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 seguirem o script, ou, ficarem 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 as ideologias se caracterizam pela sua reivindicação da descrição e prescrição para a vida dos seres humanos (ver VINCENT, 1995, p. 28). 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:

Embora não haja ideais conservadores muito específicos em matéria de governo, há vários aspectos que devem ser assinalados. Em primeiro lugar, os conservadores têm tendido 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. (VINCENT, 1995, p. 85)

Nesta citação, Vincent 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 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 é 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.

Se a maneira como a busca pela felicidade é apresentada em *A rosa Púrpura do Cairo* está associada ao poder de escolha de seus personagens, e este poder de escolha não é mera característica do real (pois o real pode se apresentar conservador), mas sim de um período histórico específico, torna-se necessário fazer uma abordagem deste período histórico, buscando analogias

com a história do filme. Assim, pensamos que uma análise de um contexto histórico em que a liquidez do mundo permita ao indivíduo fluir com as suas escolhas torna-se fundamental para o aprofundamento deste texto. O sociólogo Zygmunt Bauman possui um trabalho onde faz a leitura de uma sociedade não sólida, mas líquida, no período da modernidade. Trata-se de seu livro *A modernidade líquida* (2001). O próximo capítulo tem como proposta traçar relações entre as ações dos personagens de *A rosa púrpura do Cairo* e a teoria da liquidez da sociedade moderna de Bauman.

### PARTE 3

#### **A modernidade líquida e as ações de Cecília**

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 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 (ver BAUMAN, 2000, p. 10).

Bauman 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 fluídas, 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, 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 explica em *A modernidade líquida*:

Por mais livres e voláteis que sejam os “subsistemas” dessa ordem, isoladamente ou em conjunto, o modo como são entretecidos 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 de a 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 (BAUMAN, 2001, p. 11).

Assim, o que restaria a este indivíduo impotente para transformar as grandes instituições e, por assim dizer, tomar o rumo da história? Segundo Bauman, 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, classe. Para exemplificar o estágio “zumbi” dessas instituições, Bauman 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).

Concordando ou não com Ulrich Beck, fica a pergunta: independentemente do quanto a família, o bairro, as classes são fortes hoje em

dia, estas instituições não foram muito mais fortes antigamente? Para deixar a pergunta mais clara, estas instituições, não vêm perdendo força no decorrer da história? Por outro lado, as grandes decisões da modernidade já parecem ter derretido os sólidos e formado as suas novas “gaiolas”. Ou seja, de fato, a grande possibilidade de ação do indivíduo no mundo moderno está nas instituições “zumbis”, que carregam as tradições e os costumes. Tradições e costumes que podem ser enxergados como mais um empecilho que dificulta a busca da felicidade pelo indivíduo.

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, poderíamos complementar a defesa de Prokop a respeito do conteúdo revolucionário de Griffith, que dizia que ela poderia ser vista nas tensões pessoais e da grande família rural, dado que seria impossível, dentro de uma era moderna desenvolvida, este conteúdo revolucionário estar na luta de classes, pois o que restou à luta de classes foi meramente uma utopia. Vejamos o que diz Prokop sobre isso:

Os contrastes sociais que Eisenstein aqui vê, de forma reduzida, em Griffith, na oposição entre possuidores e despossuídos, são entretanto mais complicados. Os contrastes que Griffith constrói não podem ser definidos dessa forma, claramente como antagonismo de classes. Quando Griffith mostra, por exemplo (*Dream street*), como a concorrência está associada ao mal e, contrariamente, a ligação libidinoso com todo o ambiente ao bem, isto não se encaixa certamente nas categorias propriedade e não-propriedade ou mesmo de capitalismo ou socialismo. A sociedade não se recompõe nos

heróis, que atuam como homens ligados à classe (como é exatamente o caso, de forma intensiva, em Eisenstein). As mensagens de Griffith, por assim dizer, político-sociais referem-se às relações solidárias de indivíduos que atuam segundo uma moral, em grupo e em formas solidárias de organização, que ele, entretanto, só mostra em grandes famílias. O que ele critica, do aspecto político-social, é a deformação pelo ódio e pela raiva; o trabalho e o amor, como resposta à agressão e à concorrência – sendo que o trabalho não é determinável de forma instrumental – são princípios emancipatórios. Griffith insiste na categoria de moral individual. Ele só pode imaginar realizado esse interesse, como foi dito, na grande família rural. O princípio antagônico a sociedade de classe, é, para ele, a festa. (PROKOP, 1986, p. 68)

Segundo Prokop, a maneira como Griffith consegue problematizar a moral é investindo no aprofundamento e na experiência das ideias das “massas”, ou seja, nas suas ideias de felicidade, mesmo que as ideias sejam “falsas”, só que este aprofundamento se dá no plano individual, por meio de um grande trabalho estético (*close-up*, montagens). Assim, junto com a estética da salvação no último minuto, estética em que são aprofundadas as tensões do indivíduo até ocorrer um final salvador no último minuto, insinua-se a ideia de que a felicidade está segura por um mero fio de seda.

O conteúdo revolucionário de Griffith se apresenta como o indivíduo pode ter o seu final feliz, um final de bem-estar, após uma tensão no plano pessoal, tensão que só é resolvida no final do filme, de modo que fique clara a dificuldade de ser feliz dentro de determinado contexto apresentado na obra.

Da mesma forma, com base na maneira como Prokop enxerga a obra de Griffith, cremos que se pode analisar *A rosa púrpura do Cairo*, de Allen, como uma história que possui sua narrativa no plano individual, voltando-se para questões morais, e, trazendo a teoria de Bauman, opondo-se não a grandes instituições, mas a instituições zumbis, como família, bairro, e *clichês de felicidade*, que são postas na sociedade, como amor e riqueza.

É assim que se pode analisar as ações de Cecilia como extremamente conformistas a respeito das guerras, da calamidade da situação econômica (até mesmo quando se trata da sua demissão no emprego de garçomete,

aceitando-a sem grandes problemas), e, até mesmo, no final do filme, Cecilia demonstra estar totalmente conformada com a rejeição que sofre do mundo de Hollywood (uma grande indústria), conseguindo até rir ao ver um filme Hollywoodiano, logo depois de ser enganada e abandonada por um ator que nele trabalhava. Por outro lado, Cecilia ousa fazer reclamações sobre o casamento, demonstra o seu nojo aos homens do bairro que não procuram emprego, e só ficam jogando e apostando em brincadeiras infantis na rua, só parando para fazer alguma “gracinha” com as mulheres mais bonitas.

Podemos concluir que a liquidez das ações de Cecilia não conseguiram ser fortes o bastante para enfrentar as grandes instituições, uma liquidez que era forte o suficiente para abandonar o casamento, o bairro e, até mesmo, abrir mão do fictício ao ouvir o chamado de Gil Sharpener, saindo da tela com a mesma facilidade (ou fluidez) com que foi levada a nela entrar, quando estava seguindo Tom Baxter. De certa forma, a diferença de *A rosa púrpura do Cairo*, de Allen, para a análise que Prokop faz dos filmes de Griffith é que Cecilia não teve a possibilidade de uma salvação no último minuto, a não ser que se considere redenção a sua reconciliação com o cinema.

Mesmo assim, não se pode ignorar a fluidez das ações de Cecília simplesmente por estas ações não conseguirem se opor às grandes questões da sociedade, levando-se em conta todo o processo da individualidade e, até mesmo, o caráter emancipatório destas ações, de querer sair de uma situação de incômodo para viver uma vida melhor, seja vendo filmes à noite, contra a vontade do marido, seja podendo escolher entre o amor de um personagem fictício ou o amor de um ator hollywoodiano, não se pode ignorar que Cecília usou toda a sua fluidez na busca da sua felicidade.

Temos ainda que lembrar que Cecília poderia muito bem tentar se adaptar a todas essas situações, aceitar a opressão do marido, modelar-se para continuar no seu trabalho como garçonne e não fazer oposição a respeito dos homens do seu bairro, mas há sempre um caráter individual forte em Cecília, que permite a ela agir e se opondo ao que ela pode se opor, ou seja, às instituições zumbis (família, classe, bairro). Um estudo da emancipação do indivíduo dentro desta modernidade líquida torna-se, assim, basilar para continuarmos a desenvolver o tema da busca pela felicidade em *A rosa púrpura*

do Cairo. Bauman, também, em *A modernidade líquida*, trabalha esta perspectiva.

Para Bauman, a discussão sobre a emancipação está diretamente ligada à discussão sobre a liberdade. Neste sentido, analisa dois tipos de liberdades que afetam o indivíduo, a saber, a liberdade objetiva e a liberdade subjetiva. A liberdade objetiva seria dada quando o indivíduo não possui uma coerção social que impeça os seus movimentos; a liberdade subjetiva, por sua vez, seria a adaptação do indivíduo às coerções sociais, de modo que ele possa sentir-se livre mesmo em uma condição de escravo (BAUMAN, 2000, p.28). Além disso, a possibilidade de ter uma liberdade objetiva pode ser recusada por esse sujeito, de modo que ele possa preferir uma condição de escravo ao invés de uma condição libertária.

De qualquer modo, Bauman deixa bastante claro que, dentro da modernidade líquida não haveria contradição no fato de a liberdade subjetiva se adequar a certos tipos de contextos coercitivos. Na verdade, para Bauman, não haveria outro caminho para a libertação que não fosse o de buscar uma dependência na sociedade:

Não só não há contradição entre dependência e libertação: não há outro caminho para buscar a libertação se não “submeter-se à sociedade” e seguir suas normas. A liberdade não pode ser ganha contra a sociedade. O resultado da rebelião contra as normas, mesmo que os rebelados não tenham se tornados bestas de uma vez por todas, e, portanto, perdido a capacidade de julgar sua própria condição, é uma agonia perpétua de indecisão ligada a um Estado de incerteza sobre as intenções e movimentos dos outros ao redor – o que faz da vida um inferno. (BAUMAN, 2000, p. 28)

Bauman entra, assim, na discussão sobre o espaço da crítica na sociedade moderna, afinal, se o único caminho para a liberdade está em submeter-se à sociedade, qual seria o espaço para propor algo diferente? O autor responde a essa pergunta alegando que uma das características da modernidade fluída é a possibilidade de crítica a tudo e a qualquer momento. Esta crítica não se apresenta, contudo, com a potencialidade de produzir algo

diferente, mas sim de aprimorar o consumo de alguma coisa. Assim, a discussão de um plano político, com um caráter público, vai cada vez perdendo mais força para a discussão de vontades e desejos individuais, de como aproveitar esta modernidade fluída, de que maneira cada indivíduo entende o seu ideal de felicidade. Com isto, o indivíduo se sente cada vez mais causador de todos os seus atos, restando a ele se adequar às consequências, pois quando há espaço para o público, não resta mais nada a este ser do que levar seus problemas individuais para a esfera pública – é a passagem da discussão do que é uma sociedade justa para a discussão do que são os direitos humanos:

Não mais grandes líderes para lhe dizer o que fazer e para aliviá-lo da responsabilidade pela consequência de seus atos; no mundo dos indivíduos há apenas outros indivíduos cujo exemplo seguir na condução das tarefas da própria vida, assumindo toda a responsabilidade pelas consequências de ter investido a confiança nesse e não em qualquer outro exemplo (BAUMAN, 2000, p. 39).

O grande problema que surge para este indivíduo que age por causa própria e aceita as consequências daí advindas está na dificuldade de tornar-se um ser totalmente livre em uma sociedade que não está completamente emancipada, ou seja, uma sociedade que não proporciona a chance destes indivíduos se constituírem como seres livres. Entretanto, a possibilidade dessa sociedade existir estaria dependente de uma deliberação de todos os seus cidadãos, ou seja, de uma manifestação coletiva, coisa que o indivíduo moderno tem dificuldade de fazer, pois tem dificuldade de agir coletivamente no mundo público. Desta forma, podemos entender como esse indivíduo vai na contramão da ideia de cidadão:

O indivíduo de jure não pode se tornar indivíduo de facto, sem se tornar cidadão. Não há indivíduos autônomos sem uma sociedade autônoma, e a autonomia da sociedade requer uma constituição deliberada e perpétua, algo que só pode ser uma realização compartilhada de seus membros (BAUMAN, 2000, p. 50).

Podemos, então, elaborar algumas relações a partir da análise de Bauman a respeito da modernidade líquida nas ações dos personagens de *A rosa púrpura do Cairo*. A ideia é a de encontrar algumas destas características principais da teoria de Bauman dentro das ações dos personagens do filme, características como: a liberdade subjetiva, a crítica como consumo e não como produção e, é claro, a individualidade das ações, chegando ao ponto de se opor à ideia de cidadão.

De maneira geral, a maioria dos personagens do filme possui um momento de luta contra uma coerção externa. Entretanto, é verdade, todos estes personagens possuem também um momento de adaptação a um novo contexto coercitivo, como fica bastante claro na trajetória de Tom Baxter, que supera a coerção do real e do fictício, saindo da tela do cinema, mas procura adaptar-se ao mundo real, como se tivesse lido o livro de Bauman e tivesse conhecimento de que não é possível ser feliz sem submeter-se a certas ordens sociais.

Cecília também possui o seu momento de luta contra características coercitivas do seu mundo, mas como já foi dito, essa luta tem sempre como alvo aquilo que foi denominado “instituições zumbis” (como família, bairro etc.). Tratando-se de grandes instituições, Cecília adapta-se a elas, da mesma maneira que Tom Baxter adapta-se ao real. Vemos, assim, que este processo de liberdade subjetiva, ou seja, o processo de adaptar-se a uma coerção externa, encontra-se presente dentro do filme.

No entanto, mais importante do que o processo de adaptação a uma condição externa é entender se há um sentimento de liberdade dentro deste processo, isto é, se a adaptação, ou a submissão, é aceita como forma de o indivíduo buscar a felicidade, considerando a emancipação no contexto da modernidade fluída retratada por Bauman. Para se ter noção deste sentimento de liberdade dentro do filme, será preciso examinar outro elemento desta *modernidade líquida* que se encontra na trama que envolve os personagens: o elemento da individualização. Não somente a individualização nas ações que ocorrem dentro do filme, mas, também, como aqueles personagens enxergaram a sua própria história. E, de maneira geral, os personagens

demonstram entender que são causadores de toda a sua situação, e estão dispostos a enfrentar todas as consequências disso.

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 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 nenhum 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 garçoneiro 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 os 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.

## **ZELIG, ou a busca da identidade perdida.**

O que reforça o interesse de se realizar uma análise pela perspectiva da individualidade em que Cecilia busca a felicidade em *A rosa Purpura do Cairo* é o fato de que não é a primeira vez que o tema aparece nos filmes de Woody Allen. Dois anos antes de lançar *A rosa púrpura do Cairo*, o cineasta já havia lançado um filme em que o tema da individualidade estava bastante presente. Trata-se de *Zelig* (1983).

*Zelig* é um filme que simula a forma do documentário, por meio de inúmeros relatos de artistas, intelectuais e de pessoas anônimas a respeito de um homem que ficou muito conhecido, na década de 1920, pela capacidade de se transformar (mental e fisicamente), dependendo do lugar em que se encontrava, um homem chamado Zelig. Quando estava entre os integrantes do partido republicano americano, agia como um republicano; se estava com os integrantes do partido democrata, agia como um democrata. Em um grupo de médicos, agia como médico, e em um grupo de jogadores de beisebol, agia como um deles. Tal fenômeno ocorria inclusive fisicamente, pois quando Zelig estava no meio de pessoas negras sua pele começava a ficar negra; quando conversava com pessoas obesas, Zelig começava a ganhar peso. Por tais características, Zelig ficou conhecido, na sociedade americana, como o homem camaleão.

Esta característica, entretanto, não é bem vista pela ciência, que acredita que as transformações de Zelig são doentias, e devem ser tratadas pela psiquiatria, pois esta possibilidade de se adaptar a tudo, na verdade, seria causada pelo fato de que Zelig não possui nada próprio para mostrar, como Nichols esclarece em *Reconstructing Woody*, no seu capítulo sobre *Zelig*:

Zelig é totalmente conformista e simplesmente assume a forma de outras pessoas, não havendo nada interno para ser visto. Zelig tem sido caracterizado como o paradigma de outros homens, que derivam sua identidade dos demais<sup>6</sup> (NICHOLS, 2000, p.100, tradução nossa.).

---

<sup>6</sup> Tradução nossa do original em inglês: "To the extent that Zelig really is the ultimate conformist and simply takes the form of others, there is nothing inside to be seen. Zelig has

Como sua capacidade de se transformar, mental e fisicamente, tinha sido diagnosticada como doença, Zelig começa um tratamento bem sucedido com a psiquiatra Eudora (Mia Farrow): no final do filme, ele assume uma identidade própria, deixa de se transformar e vive uma história de amor com a médica.

*Zelig* é um filme que mostra um personagem que está desenvolvendo a individualidade e, assim como foi mostrado que o poder de escolha não é uma característica da realidade, e sim do contexto histórico, a individualidade também pode ser pensada como uma característica de um período histórico. Ou seja, por estar relacionada a determinado período histórico em que a individualidade é valorizada, é que as transformações de Zelig, são entendidas como doença. A cura operada pelo tratamento seria a capacidade de Zelig afirmar a sua individualidade perante qualquer grupo.

Há um momento especial em *Zelig* que merece ser comentado. Ocorre logo na abertura do filme, quando aparece o primeiro depoimento a respeito do personagem, dado pela intelectual, Susan Sontag, que diz simplesmente: “Ele é um fenômeno... dos anos 20”. Mas afinal, o que faria Zelig ser para Susan Sontag um fenômeno dos anos 20? Lendo um dos textos de Sontag, *O fascinante fascismo* (1986), cremos ser possível entender o que tornaria Zelig um fenômeno.

No texto Susan Sontag desenvolve a ideia de que a estética usada pela cineasta Leni Riefensthal (cineasta alemã, que dirigiu alguns filmes a pedido do governo de Hitler) possuía elementos da ideologia nazista, principalmente ao retratar o belo. Para reforçar a sua tese, Sontag analisa uma série de fotografias de Riefensthal no pós-período nazista, *Os últimos Nuba*, sobre uma tribo africana. Para Sontag, apesar de o enfoque ser dado em pessoas negras, a estética nazista continua presente no filme de Riefensthal, inclusive com a valorização do físico e da separação daquilo que seria “puro” daquilo que seria “impuro”:

---

been characterized as the paradigm of another – directed man, who derives his identity from the others”.

Apesar de os Nuba serem negros, ao invés de arianos, o retrato que Riefensthal faz deles evoca alguns dos maiores temas da ideologia nazista: o contraste entre o limpo e o impuro, o incorruptível e o corrompido, o físico e o mental, o satisfeito e o crítico. A principal acusação contra os judeus no interior da Alemanha nazista era que eles eram urbanos, intelectuais, portadores de um “espírito crítico” destrutivo e corruptor. A fogueira de livros de maio de 1933 foi iniciada com o brado de Goebbels: “A era do extremado intelectualismo judeu chega agora ao seu fim, e o sucesso da revolução alemã proporcionou novamente o caminho correto para o espírito alemão”. E quando Goebbels oficialmente proibiu a crítica de arte, em novembro de 1936, foi por apresentar “feições de caráter tipicamente judeu”: colocando a cabeça sobre o coração, o indivíduo sobre a comunidade, o intelecto sobre o sentimento. Nas temáticas metamorfoseadas do fascismo contemporâneo, não são mais os judeus que fazem o papel de corruptores. É a própria “civilização” (SONTAG, 1986, p. 70).

Percebe-se que um dos elementos que Sontag privilegia do nazismo é a o fato de criticar aqueles que tratam o indivíduo como sendo maior do que a comunidade. Zelig vive a tensão indivíduo e comunidade apontada por Sontag. Com isto, a afirmação da autora de que Zelig é um fenômeno dos anos 20 se torna atrativa para estudo.

É inevitável também considerar o tom irônico da frase de Sontag, pois, uma das grandes cenas de *Zelig* é uma tentativa de fuga da Alemanha nazista, que só é eficaz porque ele se transforma em um piloto de avião, e cruza o Atlântico em direção aos Estados Unidos da América. De certo modo, Zelig foi salvo pela sua doença.

Cecília, de *A rosa púrpura do Cairo*, porém, não é Zelig. Ela não se transforma em pilotos de avião, em gordos, em negros, nem em psiquiatras. Cecília sempre se coloca como um indivíduo, alguém que possui sua identidade muito bem estruturada, com sua história bem contextualizada no seu tempo. Isso permite à personagem buscar sua felicidade enfrentando instituições “zumbis”.

Com essas diferenças, e a proximidade cronológica dos dois filmes, torna-se importante fazer uma análise do filme Zelig. Dessa vez não usaremos

como fio condutor da análise o tema da busca pela felicidade, mas sim, a análise dos personagens secundários do filme, da forma proposta por Roberto Schwarz (2000). Mas antes, é importante apresentarmos um resumo do filme.

### **Resumo do filme:**

O filme *Zelig* é um documentário fictício a respeito de um personagem chamado Zelig, que viveu nos EUA no final dos anos de 1920 e ganhou destaque por sua capacidade de se transformar psicológica e fisicamente, com o intuito de tornar-se semelhante às pessoas que estavam em sua volta.

No filme são apresentados inúmeros comentários de intelectuais reais a respeito da história do homem-camaleão. Entre os comentaristas estão: Susan Sontag, ensaísta; Irving Howe, crítico literário; Saul Below, escritor, entre outros. Apesar dos comentários constituírem uma parte enriquecedora e de extrema importância do filme, optarei por apresentar a história sem eles, para mostrar, depois, como estes dialogam com a narrativa. Antes, porém é preciso afirmar que, assim como em *A rosa púrpura do Cairo*, Allen faz uma narrativa em que o real e o irreal se mesclam.

Assim, podemos dar início ao resumo do filme. O ano é 1928, e a América está enlouquecida com os avanços do progresso. Em uma festa que reúne certa parte da elite americana, Scott Fitzgerald, escritor, relata a história de um homem que, com os aristocratas, se apresentava como partidário dos republicanos, mas, com os criados, se apresentava como partidário dos democratas.

Pouco tempo depois, o mesmo homem aparece em um jogo do New York Yanks, como um rebatedor, mas como ninguém o conhece, a polícia o retira simplesmente do local.

Em um restaurante de Chicago, um garçom relata a história de um homem que aparece com um grupo de gangster, mas poucos minutos depois, o mesmo homem, só que agora negro, é visto no palco tocando trombone com uma banda de jazz.

Finalmente, este homem é capturado em um bar na China Town de Nova York, desta vez transformado em um oriental.

O homem é Leonard Zelig. Ele é encaminhado para a clínica de reabilitação de Manhattan, onde a Dra. Eudora Fletcher começa a estudá-lo a partir da ciência psiquiátrica. Entre outras coisas, descobre que ele é filho de um casamento conturbado entre um ator fracassado e uma dona de casa. Durante a sua infância, Zelig sofreu inúmeras agressões, algumas por antissemitismo, dentro e fora de seu círculo familiar. O seu irmão havia morrido devido a um colapso, e sua irmã sofria com os problemas de alcoolismo, além de realizar pequenos furtos.

Não demora muito e a história de Zelig chega aos jornais, atraindo inúmeros psicólogos e psiquiatras para analisá-lo. Apesar de terem levantado inúmeras suspeitas de problemas glandulares, neurológicos, ou provocados por excesso de comida mexicana, os especialistas não conseguem chegar a um diagnóstico claro. Por outro lado, a Dra. Eudora Fletcher insiste que as transformações são derivadas de problemas psicológicos.

Neste período, Zelig se submete a infinitos testes para que os profissionais entendam as suas transformações. Quando posto ao lado de dois obesos, o personagem começa a ganhar peso, imediatamente ele é posto ao lado de dois negros magros, e assim, Zelig perde peso, e muda de cor.

Em uma das inúmeras sessões de hipnose com a Dra. Eudora Fletcher, Zelig confessa que se transforma para se sentir mais seguro, e para que as pessoas gostem dele. Baseando-se nas sessões de hipnose, a Dra. Eudora Fletcher descreve Zelig como um camaleão humano, descrição esta que não convence seus colegas de profissão.

Enquanto isso, a história vai gerando uma diversidade enorme de opiniões no seio da sociedade americana. Alguns sentem inveja do homem-camaleão, outros admiram a sua capacidade de transformação. Assim, a história de Zelig se populariza, levando à criação de comédias, musicais, propagandas e danças. Por outro lado, as transformações de Zelig incomodam os grupos mais radicais nos EUA: para os materialistas, Zelig representa uma

nova possibilidade de exploração da classe trabalhadora; para a Ku Klux Klan, Zelig personifica o perigo, pois pode se transformar em qualquer coisa.

Com o passar do tempo, a Dra. Eudora Fletcher começa a progredir no tratamento de Zelig, descobrindo que o homem-camaleão começou a mentir na escola, quando teve vergonha de admitir que nunca tinha lido Moby Dick, e que suas primeiras transformações ocorreram quando ele se esqueceu de usar verde em um feriado de St. Patricks day.

Infelizmente o tratamento é interrompido quando a irmã de Zelig, Ruth, junto com o amante dela, Martin Geist (um ex-gerente de parque de diversões), tiram Zelig da clínica, e começam a comercializar a sua marca com jogos, alarmes, relógios, bonecos e eventos de transformação, enquanto Zelig dá sinais de grande tristeza. Durante esse período, só a Dra. Eudora Fletcher, com o apoio do seu noivo (um advogado), lutam pela custódia e o tratamento do homem- camaleão.

A situação parece irreversível até que Ruth, em uma viagem para a Espanha, envolve-se com um toureiro. E Geist, seu marido, como vingança, acaba matando a esposa, o amante, e logo depois se suicida.

Zelig, apavorado, some, sem deixar nenhum rastro, até que aparece do lado do Papa Pio XI, no momento em que ocorreria um discurso na sacada do vaticano, o que gera enorme confusão, na qual Zelig acaba capturado e readmitido na clínica de reabilitação de Manhattan, sendo novamente recebido pela Dra. Eudora Fletcher, que garante que recolocará o paciente de volta à sociedade por meio de uma nova técnica.

A nova técnica consiste em colocar Zelig em um ambiente neutro, uma casa no campo, onde o paciente morará e desenvolverá suas sessões com a Dra. Eudora Fletcher, sendo filmados pelo cinegrafista e primo da doutora, Paul Deghuee.

No começo das novas sessões, Zelig transformava-se em um psiquiatra, dificultando o tratamento. Até que, durante um passeio que a Dra. Fletcher faz com o noivo, ela desenvolve a ideia de assumir que Zelig é um psiquiatra, e leva ao “psiquiatra” Zelig os problemas que o paciente Zelig teve

no caso Moby Dick, como se tivessem sido vividos pela própria doutora. Ao colocar esta ideia em prática, Zelig acaba entrando em contradição, e assume que não é um doutor, e, assim, começa a aceitar o tratamento.

Com o aprofundamento do tratamento, que tem como principal recurso a hipnose, Zelig conta que, aos 12 anos, na sinagoga, ele perguntou ao rabino a respeito do sentido da vida. O rabino lhe respondeu em hebraico, e, depois de ouvir que Zelig não sabia hebraico, o rabino se propôs a ensiná-lo por 600 dólares. O tratamento segue, e durante as sessões de hipnose no campo, Zelig admite que está se apaixonando pela Dra. Eudora Fletcher:

Odeio o campo, sua comida é horrível, suas panquecas são horríveis, você não é divertida, quero dormir com você, eu te amo, você é muito meiga, pois você não é tão esperta quanto acha que é, quero cuidar de você, mas sem mais panquecas.

Ao ouvir tal declaração, a doutora percebe que também está apaixonada por Zelig. A partir daí o paciente começa a melhorar seu quadro, tomando posicionamentos fortes, afirmando que, entre outras coisas, gosta de beisebol, que sempre foi democrata, que acha as notícias nos telejornais melodramáticas, que acha importante ter as próprias opiniões, e que o Mussolini é um “looser”.

Chega o dia do grande teste de Zelig, que consiste na visita de um grupo de doutores que irá avaliar se, diante deles, Zelig irá se transformar em um médico, ou não. Caso se transforme, a Dra. Eudora Fletcher poderá perder a guarda de Zelig.

Durante o teste. Zelig não concorda com uma opinião esboçada por um dos médicos a respeito do clima, e acaba reagindo de maneira agressiva. Os doutores concluem que Zelig havia passado de um extremo a outro, e concederam mais duas semanas para que a Dra. Eudora Fletcher controlasse as fortes opiniões e reações do paciente.

As duas semanas se passaram, e Zelig encontra-se curado, o que imediatamente transforma a ele e a sua psiquiatra em celebridades: foram

homenageados em navios, em eventos de psiquiatria, e receberam a chave da cidade de Nova York. Zelig passa a ser uma voz a ser ouvida, e a discursar nas escolas com o seguinte texto:

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

Famosos e apaixonados, a doutora rompe o seu noivado e assume o compromisso com Zelig. Porém, a duas semanas do casamento, uma dançarina alega ser casada, e ter um filho com Zelig. Este escândalo gera novas acusações como as que Zelig sofreu no tempo em que era um camaleão, a saber: bigamia, adultério, acidentes de carro, plágio, danos do lar, negligência, dano à propriedade, e até mesmo uma inútil extração dentária.

Zelig alega que não tinha consciência de seus atos no período das transformações, mas a sociedade americana não o perdoa. Ele passa a sofrer represálias da mídia em geral. Hollywood exige a devolução do dinheiro que investiu na história de Zelig (dinheiro que Zelig já havia gastado mais da metade). Já a associação cristã, divulgou a seguinte nota:

Zelig é uma má influência moral. A América é um país moralista. É um país temente a Deus, e não perdoaremos escândalos, escândalos de fraude e poligamia, estando de acordo com uma sociedade pura, eu digo: lixem o judeuzinho.

A Dra. Eudora Fletcher não abandona Zelig em nenhum instante, mas o estado emocional do seu antigo paciente já está deteriorado e algumas transformações acabam ocorrendo. Até que, na véspera do julgamento, Zelig desaparece.

Meses se passam e algumas pistas são encontradas entre elas, um casaco no Texas e a foto de uma transformação como mariate ocorrida no México. Até que um dia a Dra. Eudora vai ao cinema com a sua irmã e, durante o noticiário, a doutora consegue ver Zelig no meio do exército nazista, transformado em soldado.

Imediatamente a doutora parte para a Alemanha, chegando lá durante um grande evento nazista<sup>7</sup>. No decorrer do evento, Zelig surge por detrás de Hitler, durante um discurso, e cruza olhares com a Dra. Eudora Fletcher.

Os dois tentam se encontrar, causando uma grande confusão, que gera uma perseguição dos nazistas ao casal. Eles conseguem roubar um carro, e se dirigem ao aeroporto onde pegam o avião utilizado pela doutora (que possuía noções básicas de aviação) para ir a Alemanha.

A doutora passa mal e desmaia, devido à perseguição aérea dos nazistas. Zelig, porém, se transforma em um aviador, e não só escapa dos alemães, como acaba batendo o recorde de travessia do atlântico de cabeça para baixo, enchendo a nação americana de orgulho.

Zelig e Eudora Fletcher tornam-se heróis americanos e, ao receberem a medalha de honra de Nova York, o prefeito Carter Dean declara que os dois são uma grande inspiração para os jovens desta nação que, um dia, crescerão e se tornarão grandes médicos e grandes pacientes.

Zelig agradeceu a honra dizendo que nunca tinha voado antes, o que demonstra que se pode fazer qualquer coisa quando se é psicótico. De maneira paradoxal, Zelig é salvo dos nazistas devido à sua doença.

Agora heróis, e após incontáveis detalhes jurídicos, Zelig e a Dra. Eudora Fletcher têm uma cerimônia de casamento simples, que só foi registrada em filmes caseiros.

Por fim, o filme narra que o casal viveu feliz durante muitos anos. Ela seguiu com a psicanálise, enquanto ele dava palestras sobre suas

---

<sup>7</sup> O filme não faz referência oficial, mas o evento se assemelha às imagens de Leni Riefenstahl filmadas por ocasião do sexto congresso do partido nacional socialista no ano de 1934.

experiências. As mudanças de Zelig diminuíram, e acabaram por desaparecer. No leito de morte, Zelig disse que teve uma boa vida, e seu único lamento era o fato de que, embora tenha começado a leitura de Moby Dick, não teria tempo suficiente para terminar o livro, e saber como qual seria o seu final.

### **Mary P. Nichols e os comentários dos intelectuais**

Como já foi dito, no filme Zelig há inúmeros comentários de intelectuais reais a respeito da história vivida pelo personagem fictício que dá nome ao documentário. O próprio filme começa com um comentário de Susan Sontag, dizendo que Zelig “foi um fenômeno dos 20”. Em seguida, Irving Howe, diz que “toda a nossa cultura (a cultura estadunidense) estava lá (o heroísmo, a determinação), mas era um único homem”.

Quando Zelig estava prestes a começar o seu tratamento no campo, Bruno Bettelheim admite que via Zelig como “um extremo conformista”. Depois que Zelig obtém sucesso no tratamento, John Morton Blum assinala que diversos grupos apreendiam a história do homem- camaleão de formas diferentes, sendo que:

Para os marxistas ele era uma coisa, a igreja católica nunca lhe perdoou pelo incidente no vaticano; para os americanos, derrubados pela depressão, encontraram nele um símbolo de possibilidades de melhora e satisfação; já os freudianos se divertiam, pois podiam interpretá-lo como bem quisessem, era tudo simbolismo.( Blum)

Depois do depoimento dado por John Morton Blum, Irving Howe afirma que “Zelig refletia a história dos judeus na América, com a ânsia de encontrar e assimilar a cultura americana”. Já Sontag considera que “a cura do Zelig foi a vitória do estético, pois as técnicas não eram comuns na psiquiatria contemporânea”.

No momento em que Zelig aparece no meio do partido nazista, Saul Below diz:

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

Irving Howe faz o seu último comentário quando o filme mostra Zelig e Eudora sendo recebidos como heróis nos Estados Unidos, depois de fugirem dos nazistas: “as pessoas o amavam, pararam, e depois da proeza aérea, voltaram a amá-lo, e os anos 20 foram assim, a América mudou? Eu acho que não. ”

Por fim, no momento em que mostram as imagens do casamento de Zelig com Eudora, o filme cita Scott Fitzgerald:

Querendo somente ser aceito, ele se distorceu, quem sabe o que teria acontecido se ele tivesse falado o que pensava, e não fingisse. No final, acabou sendo não a aprovação de muitos, mas o amor de uma mulher que mudou a sua vida. (Scott Fitzgerald)

Os comentários destes intelectuais não são mero enfeite, de fato, como Mary P. Nichols nos mostra, o filme se estrutura sobre interpretações do fenômeno Zelig. Assim, quando estes intelectuais fazem suas interpretações, eles também se tornam narradores de uma história fictícia do homem camaleão, se igualam a personagens fictícios que relatam terem vivido com Zelig. No final de contas, Zelig é um filme construído a partir de interpretações de uma história fictícia. Feitas por personagens reais.

Como o próprio Allen, eles contam a história de Zelig. Nós estamos habilitados a comparar o que eles contam com o que Allen conta. Pois eles narram a versão deles da história de Zelig, e, com a narrativa de Allen, se tornam parte da história. Porque cada autoridade oferece uma interpretação de Zelig. O filme de Allen sobre Zelig é também um filme de interpretação. ( NICHOLS, 2000, p.107, tradução nossa).<sup>8</sup>

De maneira irônica, o homem, Zelig, que tinha como característica refletir os outros, é o centro de reflexões sobre ele. Nichols também vê um antagonismo na posição de paciente comparada à posição de intelectual. Assim, a autora conclui que, se Zelig teve que descobrir-se a si mesmo para se sentir livre dos outros, os intelectuais devem descobrir os outros para se libertarem de si mesmos. (ver NICHOLS, 2000, p.112). De certo modo, a solução para Zelig era a de parar de refletir o mundo, enquanto que os intelectuais devem refletir mais sobre o mundo.

A maneira como Nichols analisa a história de Zelig, como uma história feita de interpretações, além de fascinante, nos convida a interpretar esta história de maneira particular. Para isto, pretendo analisar as reações de grupos da sociedade americana e suas influências em vários momentos da história, inspirado na análise de Roberto Schwarz sobre os personagens secundários da obra *Senhora*, de José de Alencar.

### **Zelig e seus personagens secundários.**

Schwarz (2000) aponta uma contradição existente entre a forma do romance, ideologicamente burguesa, e a sociedade brasileira, fundada em esferas arcaicas de “favor”. Para o autor, esta contradição impossibilita que o romance *Senhora*, de José de Alencar, seja uma grande obra literária, apesar de possuir todos os aspectos técnicos de um bom romance.

---

<sup>8</sup> Tradução nossa do original em inglês: “Like Allen himself, they tell Zelig’s story. We are therefore able to compare their telling with Allen’s telling. Because they tell their version of Zelig’s story within Allen’s story, telling the story becomes part of the story. Because each of the authorities offers an interpretation of Zelig, Allen’s movie about Zelig is also a movie about interpretation”

Não faltavam os grandes modelos, e mais que esse ou aquele havia o prestígio do molde geral, e o desejo patriótico de dotar o país de mais um melhoramento do espírito moderno. No entanto, a imigração do romance, particularmente de seu veio realista, iria por dificuldades. A ninguém constringia frequentar em pensamento salões e barricadas de Paris. Mas trazer às nossas ruas e salas o cortejo de sublimes viscondessas, arrivistas fulminantes, ladrões ilustrados, ministros epigramáticos, príncipes imbecis, cientistas visionários, ainda que nos chegassem apenas os seus problemas e o seu tom, não combinava bem. Contudo, haveria romance na sua ausência? (SCHWARZ, 2000, p. 37)

Para Schwarz, a tentativa de Alencar de usar o molde europeu no cenário brasileiro alcançou certo êxito nas personagens centrais. No caso de *Senhora*, a personagem central é Aurélia, porém, a obra entra em contradição ao demonstrar a localidade da história no que diz respeito aos personagens secundários. Ou seja, são personagens, vidas, estilos que implicam uma ordem inteiramente antagônica ao romance burguês. Sobre isso, diz Schwarz:

“Mas voltemos atrás, para corrigir a distinção do princípio, entre o tom das personagens periféricas e das centrais. A questão não é gradual, é qualitativa. No caso das primeiras, trata-se de aproveitar as evidências do consenso, localista e muitas vezes burlesco, tais como a tradição, o hábito, o afeto, em toda a sua irregularidade, as haviam consolidado. Seu mundo é o que é, não aponta para outro, diferente dele, no qual se devesse transformar, ou por outra ainda, não é problemático: exclui a intenção universalista e normativa, própria da prosa romântico-liberal da faixa de Aurélia.” (SCHWARZ, 2000, pp. 43-44)

Schwarz alega que se tirássemos os personagens secundários estaria eliminada uma dissonância entre o romance e o local da história, restando um romance europeu. Esta inconsistência da obra de Alencar, para Schwarz, reitera a dificuldade essencial da vida ideológica brasileira. Ou seja, a obra *Senhora* configura uma cópia brasileira de ideologias europeias, que nos parece como de primeiro grau, mas na verdade é de segundo.

Porém, o que pode ser considerado uma fraqueza literária possui grande força sociológica, pois estes personagens secundários fazem aparecer dentro da forma da obra as condições históricas originais, mesmo não sendo a intenção do autor que, pelo contrário, queria nacionalizar o gênero romance ( SCHWARZ, 2000, p. 50)

Schwarz nos mostra como o romance, assim como a ideologia burguesa, é uma ideia fora do lugar na realidade brasileira. O autor consegue formular o argumento por meio do método de análise das personagens secundários da obra, personagens que dão o tom nacional da obra. Como elucida o próprio autor:

Noutras palavras digamos que forma europeia e sociabilidade local são tomadas tais e quais, com talento e sem reelaboração. Frente a frente, no espaço estreito e lógico de um romance, contradizem-se em princípio, ao passo que a sua contradição não é levada adiante por... senso de realidade. Nem conciliadas, nem em guerra, não dão a referência, uma à outra, de que precisariam para desmanchar a sua imagem convencional e ganhar integridade artística; a primeira fica sem verossimilhança, a segunda fica sem importância, e o todo é peço e desequilibrado. ( SCHWARZ, 2000, pp. 71-72)

A partir daí nos resta verificar que tom os personagens secundários dão à obra *Zelig*, e no caso, o personagem periférico de todo o documentário é a sociedade americana, e as suas reações no decorrer da história do homem-camaleão.

Durante a história de *Zelig*, a sociedade americana o transforma de herói, atração, produto, a um vilão, dependendo do contexto em que a trajetória do homem camaleão se apresenta. A mídia, uma das representantes da sociedade americana, de maneira geral espetaculariza a busca do diagnóstico de *Zelig*, pois, para os jornalistas, a história de *Zelig* possuía tudo, desde romance até suspense.

Neste processo a Klu Klux Klan e o partido comunista tratam *Zelig* como uma grande ameaça. Ao mesmo tempo, ao ser usado como atração por sua irmã, a sociedade americana transforma *Zelig* em um grande produto, incluindo músicas referentes às suas transformações.

A volta de Zelig ao tratamento, se dá após um incidente público do homem camaleão no Vaticano, e, no momento em que não surgem outras polêmicas na sociedade americana, o tratamento de Zelig avança. Ao ser considerado curado, a mídia transforma Zelig e a doutora Eudora Fletcher em heróis, ganhando homenagens da cidade e dos cientistas. Ou seja, o auge da cura de Zelig expressa-se no reconhecimento dado pela sociedade.

Porém, na véspera do casamento entre Zelig e Eudora Fletcher surgem escândalos a respeito de atitudes condenáveis de Zelig em suas transformações. Assim, algumas instituições americanas o condenam, como a associação cristã, e outras o abandonam, como Hollywood. Com isso, o quadro de Zelig piora e este desaparece, mostrando que a melhora de Zelig está fortemente atrelada ao seu reconhecimento pela sociedade, ao ponto em que, ao ser considerado vilão pela sociedade, Zelig recai na doença.

Buscando ser amado, Zelig surge na Alemanha nazista, e após realizar uma fuga de avião junto com a doutora Eudora Fletcher, Zelig é novamente considerado um herói pela sociedade americana, e, com isso, tem o seu quadro estabilizado e suas transformações desaparecem.

Podemos perceber que, apesar de Scott Fitzgerald escrever no final do filme que não foi a aprovação de muitos (a sociedade americana), mas o amor de uma mulher que o salvou, a história de Zelig está fortemente ligada à maneira como a sociedade americana reagiu às suas transformações e ao seu tratamento. Ao contrário de Cecilia que lutava contra as instituições Zumbis, Zelig é moldado pelas instituições estadunidenses.

Parte destas instituições que moldam Zelig, se organizam como associações. Tal característica está fortemente ligada à cultura estadunidense, conforme foi observada por Alexis de Tocqueville, em sua obra *A democracia na América* (1998). Para Tocqueville a América é o país do mundo em que se tirou maior partido da Associação, e no qual se aplicou a uma diversidade maior de objetos.

Para o autor, nos Estados Unidos da América, as pessoas se associam buscando segurança pública, questões ligadas ao comércio e à indústria, à moral e à religião. Em especial, a história de Zelig desperta julgamentos morais que indignam ou impressionam positivamente a sociedade estadunidense, dependendo da situação.

É importante lembrar que, para o autor, as associações políticas nos EUA são, pois, pacíficas em seu objetivo e legais em seus meios, obtendo como objetivo final, disporem do poder, como diz Tocqueville:

Na América, os cidadãos que constituem a minoria se associam primeiramente para constatar seu número e debilitar assim o império moral da maioria; O segundo objetivo dos associados é reunir e, assim, descobrir os argumentos mais propícios a impressionar a maioria; pois eles sempre têm a esperança de atrair para si esta última e dispor em seguida, em nome dela, do poder.( TOCQUEVILLE, 1998, p. 225)

Assim, quando pretendem triunfar por meios das leis, e, em geral, é esta a pretensão, as associações políticas nos Estados Unidos da América são pacíficas em seus objetivos, e legais em seus meios.

Por fim, podemos perceber que uma característica social, ou seja, externa à obra, aparece internalizada dentro do filme Zelig, mostrando o quanto as associações estão enraizadas na sociedade americana.

## **Modernidade, individualidade e busca da felicidade.**

Nas análises de *A rosa púrpura do Cairo* e de *Zelig*, as questões da busca pela felicidade e identidade se apresentam como fundamentais para a leitura da obra. Assim, é importante desenvolver como estas questões aparecem dentro do contexto moderno, e como a modernidade propiciou o aparecimento destas questões. Assim, pretendo fazer um breve esboço de como Marshall Berman analisa a modernidade, de maneira a contextualizar os temas que apareceram na análise dos dois filmes de Woody Allen.

Na obra – Tudo que é sólido desmancha no ar- A aventura da modernidade (1986), Marshall Berman faz um caminho por grandes pensadores do mundo moderno, para expor a modernidade em suas diferentes fases.

Antes de tudo, Berman explicita que embora a modernidade tenha sido experimentada como uma ameaça radical a toda história e tradição, ela também desenvolveu ricas histórias e tradições.

A primeira fase se dá no início do século XVI até o fim do século XVIII, as pessoas estão começando a experimentar a vida moderna.

A segunda fase começa com a grande onda revolucionária de 1790, com os acontecimentos da revolução francesa e suas reverberações, ganha vida, de maneira abrupta e dramática, um público moderno. Entretanto, até o século XIX, temos um público moderno que ainda se lembra do que é viver, materialmente e espiritualmente, em um mundo que não chega a ser moderno por inteiro.

No século XX, o processo de modernização se expande ao ponto de abarcar o mundo todo. Por outro lado, o público moderno se multiplica em uma multidão de fragmentos, que falam linguagens incomensuravelmente confidenciais, a ideia de modernidade perde muito de sua nitidez, ressonância e profundidade, perdendo sua oportunidade de organizar e dar sentido à vida das pessoas.

Segundo Berman, na primeira fase da modernidade a voz mais importante é de Jean-Jacques Rousseau. Berman analisa a novela romântica de Rousseau *A nova Heloisa*, em especial o herói Saint-Preux, que faz um movimento exploratório do campo para cidade. Dentro da narrativa do herói na cidade, Rousseau explicita a atmosfera que dá origem a vida moderna. Onde o herói sonha desesperadamente com algo sólido para se apegar, mas apenas vê fantasmas que rondam seus olhos e desaparecem assim que ele tenta os agarrar.

Na modernidade do século XIX, temos uma nova paisagem, altamente desenvolvida, diferenciada e dinâmica, na qual tem lugar a experiência moderna. Todos os grandes modernistas do século XIX atacam esse ambiente com paixão e se esforçam para fazê-lo ruir ou explorar a partir do seu interior.

Na tentativa de se ter uma ideia da complexidade e riqueza do modernismo do século XIX, Berman expõe duas vozes distintas, Nietzsche e Marx.

Para Marx, a atmosfera sob a qual vivemos pesa várias toneladas sobre cada um de nós, apesar de nós não sentirmos. O grande propósito de Marx é fazermos sentir este peso.

O fato básico da vida moderna, conforme Marx, é que essa vida é radicalmente contraditória na sua base, na sua produção. E para se obter um bom resultado dentro dessa contradição, as forças de vanguarda da sociedade devem ser governadas pelos homens de vanguarda, estes são os operários, que são a invenção dos tempos modernos, tanto quanto o próprio maquinário.

Assim, o impulso dialético da modernidade se volta contra seus primitivos agentes, a burguesia. A dinâmica revolucionária destinada a destronar a burguesia brota dos mais profundos anelos e necessidades da mesma burguesia, que tem que revolucionar constantemente os seus meios de produção e com eles as relações de produção e as relações sociais.

Todas as novas relações se tornam antiquadas antes que chegar a ossificar. Tudo o que é sólido se desmancha no ar.

Para Nietzsche, assim como para Marx, as correntes da história moderna eram irônicas e dialéticas, analisando que os ideais cristãos da integridade da alma e a aspiração a verdade levaram a implodir o próprio cristianismo. O resultado seria “ A morte de Deus” e o advento do niilismo.

A moderna humanidade se vê em meio a uma enorme ausência e vazio de valores, mas, ao mesmo tempo, em meio a uma desconcertante abundância de possibilidades.

Segundo Berman, Nietzsche deposita sua fé em uma nova espécie de homem, que seria o homem do amanhã e do dia depois do amanhã, que se colocando em oposição ao homem de hoje, terá coragem e imaginação para criar novos valores, de que o homem e a mulher modernos necessitam para abrir seus caminhos através dos perigos infinitos que vivem.

Quanto ao modernismo do século XX, Berman possui uma visão bastante crítica. Segundo o autor, o século XX fomentou uma espetacular arte moderna, porém, parece que esqueceu de como apreender a vida moderna de que essa arte brota. Assim, Berman enxerga que a modernidade parece ter estagnado e regredido

A modernidade ou é vista com um entusiasmo cego e acrítico ou é condenada segundo uma atitude de distanciamento e indiferença neo-olímpica; em qualquer caso, é sempre concebida como um monolítico fechado, que não pode ser moldado ou transformado pelo homem moderno. Visões abertas da vida moderna foram suplantadas por visões fechadas; Isto e aquilo, substituídas por isto ou aquilo.” (BERMAN, 1986, p. 24)

No primeiro polo apontado por Berman, a do entusiasmo cego, o autor cita os futuristas italianos como exemplo. Defensores apaixonados da modernidade acreditando nas transformações da sociedade no triunfante progresso da ciência, que geraria um abismo entre os escravos da tradição e os homens livres modernos.

No polo oposto, Berman aponta Max Weber em *A ética protestante e o espírito do capitalismo*, onde o sociólogo alemão afirma que todo o poderoso cosmo da moderna ordem econômica é como um cárcere de ferro. Essa ordem inexorável, capitalista, legalista e burocrática determina a vida dos indivíduos que nasceram dentro desse mecanismo com uma força irresistível.

Como os grandes críticos do século XIX, há, nos críticos do século XX, a compreensão de como a tecnologia moderna e organização social condicionaram o destino do homem. Porém, ao contrário dos críticos do século XIX que acreditavam que os homens modernos tinham a capacidade não só de compreender o destino, mas também de combater, os críticos do século XX, carecem dessa empatia com os homens modernos. Berman aponta que Weber enxergava seus contemporâneos como especialistas sem espírito, sensualistas sem coração.

Chegando na segunda metade do século XX, em especial a década de 1970, Berman aponta que ninguém parece interessado em estabelecer as amplas conexões humanas que ideia de modernidade implica. O eclipse do problema da modernidade na década de 1970, significou a destruição de uma forma vital de espaço público. Acelerou a desintegração do nosso mundo em um aglomerado de interesse privado, material e espiritual, vivendo em monadas sem janelas ainda mais isoladas do que precisamos ser.

Não é nosso intuito explorar mais profundamente a análise que Berman faz das três fases da modernidade, e sim, termos uma maior noção do pano de fundo em que se apresenta as concepções de busca da felicidade e identidade. Sobre esse pano de fundo, Berman traz a seguinte definição de ser moderno.

Ser moderno é encontra-se em um ambiente que promete aventura, poder, alegria, crescimento, autotransformação e transformação das coisas em redor- mas ao mesmo tempo ameaça destruir tudo que temos, tudo que sabemos, tudo que somos.” (BERMAN, 1986, p. 15)

Seria nessa promessa de aventura, alegria e crescimento, que estaria a motivação de Cecilia em buscar a sua felicidade, seja se entregando

ao seu amor fictício, Tom, seja se entregando ao seu amor real, Gil. Por outro lado, a resposta que Zelig nos dá a ameaça da possível destruição das coisas, é a adaptação plena ao mundo, inclusive fisicamente, se tornando o homem camaleão. E por mais curioso que seja, Zelig acaba tendo um final feliz, enquanto a Cecília só lhe resta sorrir ao voltar a ir no cinema, nos mostrando o quanto o mundo moderno é complexo e surpreendente.

A tese que estamos defendendo, é que Woody Allen trata nos dois filmes analisados as questões da modernidade americana. Assim, como o pintor anônimo analisado por Baudelaire, em o *Pintor da vida moderna* (2010), Woody Allen se torna um perfeito flâneur, um grande observador da vida moderna.

Para Baudelaire esse pintor, que ele denomina de sr. G, consegue liberar no histórico da moda o que ela pode conter de poético, consegue extrair o eterno do que é transitório, no caso a modernidade, que sendo fugida ocupa a outra metade da arte, sendo que a outra metade é o eterno e imutável.

O argumento de Baudelaire tem como sentido a defesa de que toda modernidade possa ser digna de um dia se tornar antiguidade. E é essa a tarefa que o sr. G se dedica, e que acredito que Woody Allen trouxe como contribuição para o cinema.

De certo modo Woody Allen, como outros, conseguiu extrair aspectos íntimos seja da grande depressão, seja do período em que seus filmes foram produzidos. Assim, as tensões de identidade, busca pela felicidade, liberalismo, heroísmo, entre outras trabalhadas nos seus filmes e que figuram tão bem o período moderno, ganham o direito de se tornarem antiguidade, para não dizer clássicas. Assim, talvez podemos fazer um comentário a Woody Allen parecido com que Baudelaire cita sobre o sr.G no seguinte trecho:

O sr.G tem um mérito profundo e que é muito próprio dele: ele cumpriu, deliberadamente, uma função que outros artistas desprezaram e que cabia sobretudo a um homem do mundo cumprir, ele buscou por toda parte a beleza passageira, da vida presente, o

caráter daquilo que o leitor nos permitiu chamar de modernidade. (BAUDELAIRE, 2010, p. 87)

Deste modo, neste ambiente extremamente fértil, mas em que tudo que é sólido se desmancha no ar, onde as coisas são passageiras, fugidas, é que podemos analisar as questões que figuraram tão forte nas análises dos filmes de Woody Allen. Independente se nos filmes analisados figuram um caráter combativo como os filósofos apresentados por Berman do século XIX, ou um caráter resignado que o autor aponta em Weber, o fato é que devemos levar em consideração a existência de todas essas correntes conflituosas ao analisar os temas que serviram de base para a análise dos filmes, ou seja, a busca pela felicidade e a identidade.

Primeiramente, vamos começar com a questão da busca pela felicidade. O historiador Darian M. Mchon em seu livro *Felicidade: Uma história* (2006) trata como surgiu o rito da felicidade na era moderna. Dando o foco nos Jacobinos e sua proclamação da felicidade em plena revolução francesa.

Na sua proclamação da felicidade, a felicidade no futuro aparecia como um grande conceito legitimador dos governos nacionais e da vida dos indivíduos. De certo modo, a felicidade transformou-se no horizonte exclusivo das democracias modernas.

Se para a maioria dos homens e das mulheres dos primórdios da era moderna Deus era a felicidade, desde então a felicidade transformou-se em nosso deus” ( MCMAHON, 2006, p. 278)

Nesta felicidade Jacobina, a grande influência era Rousseau, e se tinha como ideia de que só em sociedade o homem pode realmente ser feliz. Com isso, os Jacobinos defendiam a ideia de uma nova sociedade, destruindo a aristocracia, e com isso um novo homem, que fosse independente e úteis aos outros homens. Ou seja, seria necessária uma revolução moral.

Podemos perceber que este novo homem encontraria a felicidade numa vida totalmente dedicada ao outro, e nisto haveria um legado de esperança universal nas sociedades modernas. Para o autor, podemos visualizar nessas características uma influência cristã, que claramente foi desvirtuada, na ideia de felicidade.

Porém, para este trabalho onde o foco são os filmes de Woody Allen e os Estados Unidos da América, ver como a ideia de busca pela felicidade foi implementada e influenciadora na sociedade americana é o principal. Sendo, que segundo o autor, em nenhum outro país se vinculou tão intimamente o sonho de buscar a felicidade e a fortuna como nos Estados Unidos.

Com esse vínculo em mente, McMahon se pergunta se seriam felicidade e o capitalismo- e felicidade e a democracia- tão profundamente compatíveis quanto estavam propensos a pensar muitos que se sentiram seduzidos pela promessa americana. Para responder essa pergunta, o autor propões uma revisita ao iluminismo.

Para muitos americanos- inclusive para Thomas Jefferson que inseriu o direito a buscar a felicidade na constituição americana- a propriedade no século XVIII era um valor associado com a busca da felicidade, ocupando seu lugar ao lado da vida, liberdade e segurança como direitos básicos merecedores de atenção do governo. Porém, isso é diferente de dizer que felicidade e propriedade são a mesma coisa.

Em *A rosa purpura do Cairo* a associação de propriedade com felicidade não é feita. Dos elementos postos por Thomas Jefferson, podemos extrair da nossa análise do filme que a ideia mais forte seria a de liberdade, no caso a liberdade do poder de escolha.

Assim, deve-se buscar a origem que levaria ser colocada o direito a busca pela felicidade na declaração americana, e a influência na sociedade americana. Se a origem for em Locke, a busca pela felicidade estaria mais associada a busca pelo prazer, que para Locke, era uma descrição empírica de uma verdade sobre a natureza humana, desse modo, outras coisas poderiam surtir efeito além da propriedade.

Não devemos entender essa busca pelo prazer como uma entrega completa aos prazeres terrenos. Vale lembrar que o cristianismo harmonizava os sentimentos daquele tempo, restringindo a busca pelos prazeres.

Porém, ao analisar a trajetória da busca pela felicidade dos personagens de *A rosa púrpura do Cairo*, acredito ser difícil extrair uma busca por um prazer que não seja terreno. Seja Cecília e Tom Baxter em suas trajetórias por um amor verdadeiro, seja em Gil no seu esforço para salvar a sua carreira, ou até mesmo em Monk, que tenta manter o seu casamento por motivos de exploração da sua mulher, e não por uma crença no caráter divino da instituição casamento.

Da mesma forma que o cristianismo, o republicanismo clássico era outro elemento importante na época. Essa corrente, entendia a liberdade como uma devoção ao bem público. Ao contrário de Locke, que entendia a liberdade como uma defesa a instituições e indivíduos que buscavam impedir o que era legitimamente devido aos cidadãos, os republicanos clássicos entendiam que o prazer privado corrompe a virtude cívica, e, conseqüentemente, a felicidade dos indivíduos e da sociedade como um todo.

A este respeito, acredito que a análise que apresentamos de Bauman em que as grandes instituições não estão sendo mais postas em questão, e sim, somente as instituições “zumbis” são enfrentadas pela liquidez dos indivíduos, acaba afirmando que a busca pela felicidade apontadas pelos republicanos clássicos, acaba não aparecendo em *A rosa púrpura do Cairo*, por sinal, o que resta aos personagens do filme, e dos indivíduos na modernidade líquida( segundo Bauman), é a busca pela sua felicidade individual, dentro de um contexto social onde o destino do jogo já está definido.

Outra corrente intelectual importante na sociedade americana era o iluminismo escocês. Frances Hutcheson citava que o caminho mais seguro para promover o prazer privado e fazer as coisas publicamente úteis, era conceber os interesses dos indivíduos como relacionados aos interesses da sociedade como um todo.

Talvez esta seja a corrente em que o filme mais se distancia na maneira em que as personagens buscaram a felicidade. Em *A rosa púrpura do Cairo*,

nenhum personagem levanta a possibilidade de um interesse público no meio de uma trama em que envolve um fato único, o fato de um personagem sair da tela. Pelo contrário, todos estão dispostos a resolver a suas vidas pelos seus interesses privados e os interesses sociais não são postos em questão em nenhum momento do filme.

Podemos perceber que temos várias correntes que devem ser levadas em conta ao pensarmos a frase da declaração da independência. Assim, uma mera interpretação Lockiana da frase seria limitada, como diz MacMahon:

De todas essas formas, portanto, uma pura interpretação Lockiana da felicidade, como busca do prazer, era limitada e qualificada. Como teóricos do senso moral ou pessoas razoavelmente religiosas, fossem cristãos ou republicanos clássicos, os homens de então teriam entendido a busca da felicidade como mais do que a busca do prazer pessoal ou o acúmulo de bens privados. ” ( MCMAHOM, 2006, p. 340)

Assim, a busca da felicidade foi um movimento deflagrado em direções divergentes e potencialmente conflitantes desde o começo, contendo a coexistência do prazer privado e do bem público na mesma frase. Porém é importante lembrar que na análise da busca pela felicidade em *A rosa Púrpura do Cairo*, concluímos que esta busca pela felicidade foi extremamente individualizada pelos personagens, apesar de apresentarem algumas pretensões em conjunto, como viverem uma história de amor, não havia um projeto público.

Além disso, o autor nos remete a busca da felicidade na frase da declaração de independência dos Estados Unidos, justificou uma busca pela igualdade e liberdades, ou seja, uma extensão do direito de que todos têm de buscar a felicidade. Também é importante ressaltar que gerou uma inquietude e uma insatisfação em uma cultura inteira, que estava sempre disposta a procurar um bem maior, ou seja, a felicidade.

Tal inquietude pode ser vista na nossa análise em *A rosa púrpura do Cairo*, em especial nos momentos que antecedem a escolha de Cecília entre o real e o fictício (Tom ou Gil), que a faz terminar escolhendo a opção que classificamos a mais irreal das possíveis. O que gera um fim em que talvez podemos concluir que a insatisfação fica presente em todos os personagens, exceto em Gil, que salvou a sua carreira.

Assim, podemos observar que na história americana uma interpretação meramente Lockiana do termo da busca pela felicidade na constituição seria limitada, não levando em consideração outras correntes de pensamento importantes nos Estados Unidos. Porém, em *A rosa púrpura do Cairo*, a ideia Lockiana de busca pelo prazer talvez seja a corrente que mais se aproxima da análise das personagens que realizamos. Com um adendo, uma busca pela felicidade mais terrena, sem o fator transcendente que Locke tinha aberto a possibilidade.

Outro tema que foi de fundamental importância para analisarmos os filmes de Woody Allen foi o tema da identidade. Stuart Hall, em sua obra *A identidade cultural na pós-modernidade* (2005), cita que a era moderna fez surgir uma nova e decisiva forma de individualismo, pois libertou os indivíduos de seus apoios nas tradições e estruturas. Mas, indo além disso, o autor analisa que há um tipo diferente de mudança estrutural que teria transformado as sociedades modernas no final do século XX, fragmentando as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, constituindo uma crise de identidade. O autor deixa claro que seu objetivo é traçar sobre os mecanismos que se deram essa transformação, o autor diz:

Meu objetivo é traçar os estágios através dos quais uma versão particular do “sujeito humano”- com certas capacidades humanas fixas e um sentimento estável de sua própria identidade e lugar na ordem das coisas- emergiu pela primeira vez na idade moderna: como ele se tornou centrado, nos discursos e práticas que moldaram as sociedades modernas; como adquiriu uma definição mais sociológica e interativa; e como ele está sendo “descentrado” na modernidade tardia. ( HALL, 2005, p. 23)

As velhas identidades que estabilizaram o mundo social estariam em declínio, surgindo novas identidades e fragmentos no indivíduo moderno, visto até esse período, final do século XX, como unificado. Para o autor, esse processo se deu na história moderna em três concepções de identidade.

A primeira concepção seria do sujeito do iluminismo. Sendo um sujeito centrado, unificado, dotado das capacidades de razão, de consciência e de ação. O centro essencial do eu era identidade da pessoa, mostrando uma visão muito individualista e independente do sujeito e da sua identidade.

Segundo o autor, ainda era possível, no século XVIII, imaginar os grandes processos da vida moderna como estando centrado no indivíduo “sujeito da razão”, mas à medida que as sociedades modernas se tornaram mais complexas, os sujeitos adquiriram uma forma mais coletiva e social.

Com a emergência de maquinarias burocráticas e administrativas na sociedade, surge uma nova concepção de sujeito, um sujeito sociológico. Nesta concepção, o núcleo interior do sujeito não é autônomo e autossuficiente, mas é formado na relação com outras pessoas importantes para ele. Ou seja, temos uma visão interativa da identidade e do eu, na interação entre o eu e a sociedade. O indivíduo passou a ser visto como mais localizado e definido no interior das grandes estruturas e formações sustentadoras da sociedade.

O sujeito ainda tem um eu real (um núcleo, ou uma essência interior), mas é formado e modificado num diálogo contínuo com os mundos culturais “exteriores” e as identidades que esses mundos oferecem. Nesse jogo, não só se estabiliza o sujeito, como também o mundo cultural que os sujeitos habitam, ocorrendo uma “internalização” do exterior do sujeito, e uma “externalização” do interior.

O que estaria mudando a partir do final do século XX, é que o sujeito que teria uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado, composto por várias identidades, algumas vezes contraditórias e não resolvidas.

A ideia de uma identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente seria uma fantasia nesse sujeito pós-moderno. O sujeito moderno não teria uma identidade fixa, essencial ou permanente. Isto se deveria ao fato que as sociedades na modernidade tardia são caracterizadas pela diferença. Constituindo diferentes divisões e antagonismo sociais que produzem uma variedade de identidades para o indivíduo.

De certo modo, as transformações de *Zelig* figuram este indivíduo do século XX, gerando identidades diversas e contraditórias. Por outro lado, essas transformações eram enxergadas como doença pois os doutores buscavam um indivíduo com um núcleo, uma essência interior. Com *Zelig*, Woody Allen conseguiu materializar de maneira alegórica as tensões que a ideia de indivíduo vem sofrendo na modernidade.

Stuart Hall enxerga que ocorreram cinco grandes “descentramentos” na era moderna que corroboraram para que o sujeito moderno apresentasse uma identidade aberta, contraditória, inacabada e fragmentada. Para o autor, o primeiro grande descentramento foi o marxismo.

Para Hall, o marxismo apresenta um deslocamento de qualquer ação da agência individual, ao entender que os homens fazem a história, mas apenas sob as condições que lhes são dadas. Deixaria de existir uma essência universal do homem, uma essência que seria o atributo de cada indivíduo singular.

É interessante enxergar que em *Zelig* a possibilidade dos personagens fazerem uma história autêntica se apresenta extremamente limitada, até mesmo mais do que em *A rosa púrpura do Cairo*, pois Cecília, como vimos, ainda enfrentou as instituições “zumbis”, mas *Zelig*, se comportou como um conformista seja em seus períodos de transformação, seja em seu momento de cura. O indivíduo foi descentralizado, se tornando mais fluido, ao passo que a grande história do ocidente se apresenta cada vez mais definida.

O segundo descentramento estaria em Freud e a ideia de um indivíduo dividido. Hall apresenta que segundo Freud a identidade tem uma origem contraditória, pois, embora os sujeitos estejam sempre partido ou dividido, o sujeito vivencia sua própria identidade como se ela estivesse

reunida ou unificada, como resultado de uma fantasia de si mesmo que se formou na fase do espelho.

As transformações de Zelig são como referência a essa fantasia em que os sujeitos vivem de forma unificada, como se as transformações de Zelig apontassem para a superficialidade dessa fantasia. No momento em que a doutora Eudora Fletcher coloca em questão para o “psiquiatra” Zelig, as próprias questões que Zelig viveu, mas apresentadas por um outro, a transformação de Zelig perde sua força, como se o homem camaleão não pudesse da conta dos fragmentos que formam o indivíduo, que se apresenta unificado, mas como apontou Hall, de maneira fantasiosa.

O terceiro descentramento estaria relacionado ao trabalho do linguista estrutural Ferdinand de Saussure. Hall, faz uma analogia com a teoria de Saussure, de que os significados das palavras não são fixos, e sim surge nas relações de similaridade e diferença que as palavras tem com outras palavras, com a questão da identidade. Pois, segundo Hall, eu sei quem “eu” sou em relação com o outro, que “eu” não posso ser.

Talvez a teoria de Saussure reforce o caráter doentio nas transformações de Zelig, pois na sua fase “camaleão”, Zelig sabia quem ele era, ao ver no outro o que ele poderia ser. Justamente o contrário de que a teoria de Saussure aponta.

O quarto descentramento estaria na teoria do poder disciplinar de Foucault, onde existiria o paradoxo de que quanto mais coletiva e organizada a natureza das instituições da modernidade tardia, mais ocorre o isolamento, a vigilância e individualização do sujeito.

Quanto a este descentramento, é difícil fazer uma analogia clara ao filme pois as grandes questões de Estado aparecem em Zelig de forma bastante sutil. É fato que Zelig viveu todos estes fatores apontados por Foucault (o isolamento, a vigilância e a individualização), mas a analogia que este processo surge de instituições americanas mais coletivas e organizadas não é tão direta. Na verdade, em Zelig, as instituições aparecem extremamente moldáveis a interesses de grupos, chegando a colocar Zelig em uma situação

de perder todos os seus direitos, a uma situação de ser considerado herói nacional.

O quinto, e último descentramento citado por Hall, seria os movimentos sociais, mas em especial o feminismo. Cada movimento apelava para a identidade social dos seus sustentadores, isso constituiu o nascimento histórico das políticas de identidade. Mas o feminismo em especial, transformando o pessoal em político, questionou distinções como privado e público, abrindo novas arenas da vida social para a contestação política, como família, sexualidade e cuidado com as crianças. Além disso, politizou a subjetividade, a identidade e o processo de identificação.

As transformações e a história de Zelig fazem inúmeras analogias com essas novas arenas que surgiram para o debate político. Como nas citações de agressões que Zelig sofria no bairro e na família, os problemas que as transformações de Zelig traz não estão somente em antagonismos clássico como o de Estado com propriedade privada, mas também em processos mais singelos como na identidade destes vários grupos que Zelig se transformou. Ao mesmo tempo, percebemos o limite do personagem de Woody Allen naquilo que Stuart Hall enxergou como o movimento mais especial para o processo de abrir novas arenas para o debate, o feminismo. As transformações de Zelig em nenhum momento colocam em questão os problemas das mulheres ou de posicionamentos de gênero, ficando mais no plano das profissões, classes, etnia, e etc.

É interessante pontuar que talvez a criação de um personagem como Zelig só se torna possível em uma sociedade que passou pelos descentramentos apontados por Hall. E o diagnóstico de que as transformações de Zelig constituem uma doença, seja uma figuração de que a sociedade ainda teme as consequências desses descentramentos, e almeje o indivíduo mais próximo do iluminismo, apontado por Hall.

Todos esses descentramentos apontados por Hall já podem ser figurados no conto de Edgar Allan Poe, O homem da multidão (2010). Evidente que o final do século XX potencializou essas questões, mas em Poe já se apresenta a diversidade de identidades dos indivíduos no mundo social. E são

essas identidades, descentradas, que Woody Allen deve ter captado, como um grande flâneur, para elaborar as transformações de Zelig.

O conto de Poe, tem como personagem central um observador que se encontra numa cafetaria e caracteriza os transeuntes que passam na frente a vitrine do café.

Este observador caracteriza os gestos dos Dandis, dos militares, dos batedores de carteira, dos vendedores de rua judeus, pedintes profissionais, inválidos, mulheres da vida, bêbados. Até que um home lhe chama a atenção, por causa da peculiaridade de sua expressão. O observador de Poe segue este homem até ao anoitecer, e ele concluiu que ele é um homem que não se deixa ler, sendo o homem da multidão.

Infelizmente, Zelig não encontrou um homem que não se deixasse ler. Suas transformações entram em crise quando a doutora Eudora Fletcher descaracteriza a sua própria identidade de médica, confundindo a transformação de Zelig. Mas, assim como o observador de Poe, e o próprio Baudelaire, em o pintor da vida moderna, que cita as características de profissões e outras identidades representadas pelo pintor sr.G, Woody Allen retratou perfis de identidade da vida moderna, que confundiram e causaram sofrimento para Zelig, e talvez para todo homem moderno.

## Considerações finais.

Nestas considerações finais é importante lembrar de uma consideração feita por Aumont e Marie (2004) a respeito do caráter interpretativo da análise do filme, sendo a interpretação o “ motor” imaginativo e inventivo da análise. Porém, os autores realçam que a análise bem-sucedida é aquela que mesmo ao usar essa singularidade interpretativa, mantém um quadro tão estritamente verificável quanto o possível.

Acredito que as considerações que foram levantadas neste trabalho sobre os filmes analisados possuem um quadro verificável extremamente alto, e os ajustes e as diferenças teóricas que foram aplicadas para cada filme, e trechos de filmes, permitiram extrair temas extremamente relevantes para as ciências sociais, em especial as considerações gerais sobre como a modernidade figura nos filmes. Como já foi explícito na introdução, não existe um método universal para a análise de filmes.

Aumont e Marie também lembram que uma análise de filme é um exercício interminável, pois seja qual for a extensão que alcancemos, em um filme sempre sobra algo de analisável. Assim, temas tão importantes e que poderiam ser explorados na análise podem ter ficado ausentes, independente da centralidade, ou não, desses temas que um possível observador pode ter sentido falta.

Além disso, os autores consideram que um filme pode conter uma análise textual, uma análise narratológica, uma análise dos dados visuais e sonoros e até mesmo uma análise psicanalítica na recepção do espectador.

Este trabalho procurou analisar fazendo-se valer desses aspectos apontados por Aumont e Marie, em momentos diferentes de cada filme. Como as considerações sobre o uso da trilha sonora, ao expor o uso da música na relação com os personagens em *A rosa Púrpura do Cairo*, sobre construção de cenas, ao tentar expor as construções de ambientes onde ocorre as transformações de Zelig, a exposição do roteiro, ao tentar fazer uma síntese da história dos filmes, apresentando os resumos de suas histórias, e reflexões, e

até mesmo hipóteses sobre possíveis desfechos da narrativa, como deixar em aberto os sentimentos de Cecília no final de *A rosa púrpura do Cairo*, e o heroísmo, construído e desconstruído em *Zelig*, além de outros exemplos que o leitor pode observar no decorrer do trabalho.

De fato, das categorias de análise levantadas por Aumont e Marie, falta-nos uma análise psicanalítica da recepção do espectador, mas, como salientamos na introdução, o objeto deste estudo foi análise interna da obra, e não da recepção ou do processo de produção destas.

De maneira geral, no primeiro capítulo, A busca pela felicidade em *A rosa púrpura do Cairo*, concluímos que só resta a Cecília buscar a sua felicidade enfrentando as instituições zumbis apontadas por Bauman. O jogo entre o real e o fictício apresentado pelo filme é explorado em nossa análise, sendo apresentado que a opção de Cecília pelo real, acabou sendo a opção mais fantasiosa a ser feita. Por fim, concluímos que apesar de não podermos encontrar um caráter revolucionário ao analisar a busca da felicidade em *A rosa púrpura do Cairo*, como era a ideia de Prokop ao analisar a obra de Griffith, conseguimos enxergar e projetar uma figuração da modernidade na obra de Woody Allen.

No segundo capítulo, *Zelig*, em busca da identidade perdida, analisamos a trajetória de Zelig em busca de sua cura por dois prismas, pelos comentários dos intelectuais que aparecem no decorrer do filme, e pelas associações americanas que foram analisadas como personagens secundários no decorrer do filme. Pelos comentários dos intelectuais, podemos abrir inúmeras portas de análises do filme *Zelig*, mas em especial, de enxergar o filme como completamente interpretativo em si. Por outro lado, com a análise dos personagens secundários, conseguimos observar a força da sociedade americana na busca pela identidade de Zelig, o que nos permitiu fazer uma referência direta à análise que Tocqueville fez das associações americanas.

No terceiro capítulo, modernidade, individualidade e busca da felicidade procuramos fazer um aprofundamento das análises de filmes dentro da história da modernidade, que foi contextualizada por Berman. Analisamos que uma visão meramente Lockiana da ideia de busca da felicidade na

constituição americana seria limitada, porém coube muito bem em nossa análise a respeito da trajetória de Cecília. Associamos os descentramentos da identidade apontados por Hall com as transformações de Zelig, e que a maneira que Woody Allen enxergou essa crise da identidade nos gera a possibilidade de aproximar o diretor com o pintor que Baudelaire analisa, sr. G, e o próprio Edgar Allen Poe, em seu conto, o homem da multidão. Assim, apontamos Woody Allen como um flâneur da vida moderna

Como podemos observar, destas análises a respeito dos filmes de Woody Allen, podemos extrair da estrutura interna das obras elementos do mundo moderno. Permitti- mos dialogar com autores como Baudelaire (autor, do século XIX, mas considerado o primeiro grande intérprete as modernidade, Bauman, Bergman, Sontag, Hall, entre outros). Apesar destes autores serem de períodos cronológicos diferentes, todos estão pensando de alguma forma a modernidade, nos ajudando a refletir sobre os filmes e a modernidade nos Estados Unidos.

Com o foco na modernidade nos Estados Unidos, apresentamos com MacMahom que ocorreu uma extensão do direito de que todos têm de buscar a felicidade com as ideias de igualdade e liberdade, como diz Tocqueville na introdução de *A democracia na América*, ao levantar questões sobre o nivelamento universal dos indivíduos. Os Estados Unidos vivem os resultados da revolução democrática, sem ter que ter passado pela mesma revolução. Como afirma o autor:

Entre os novos objetos que me chamaram a atenção durante minha permanência nos Estados Unidos nenhum me impressionou mais do que a igualdade das condições. Descobri sem custo a influência prodigiosa que exerce esse primeiro fato sobre o andamento da sociedade; ele proporciona ao espírito público certa direção, certo aspecto às leis; aos governantes, novas máximas e hábitos particulares aos governados. ( TOCQUEVILLE, 1998, p. 7)

Nestes novos hábitos apontados por Tocqueville, podemos perceber a possibilidade de buscar a felicidade, que foi o cerne da análise feita em *A rosa*

*púrpura do Cairo*. Onde se apresenta a igualdade e liberdade apontada por MacMahom, e que foi desenvolvida na análise das identidades feitas por Hall.

Em Zelig porém, apesar de também acompanharmos o desenvolvimento e a importância da individualidade, se apresenta a importância e força das associações, e podemos dizer de coletivos, nos Estados Unidos, estas associações lutam para que o seu discurso se torne hegemônico conquistando a maioria de adeptos na sociedade. Como foi analisado, estas associações possuíam tal força dentro do filme que dinamizaram o caráter de Zelig como herói ou vilão.

Acerca deste assunto, é interessante lembrar as considerações que Tocqueville fez sobre uma possível tirania da maioria nos Estado Unidos da América. Para o autor, é da essência dos governos democráticos o fato de o império da maioria ser absoluto, assim, os interesses da maioria têm preferência sobre os interesses da minoria. O problema, para Tocqueville, é que não haveria obstáculos para uma possível tirania da maioria, como fica claro na seguinte citação:

A maioria tem, pois, nos Estados Unidos, um imenso poder de fato e um poder de opinião quase tão grande; e, uma vez que ela é estabelecida sobre uma questão, não há, por assim dizer, obstáculos que possam, não vou dizer deter, mas nem mesmo retardar sua marcha e dar tempo de ouvir as queixas dos que ela esmaga em sua passagem. ( TOCQUEVILLE, 1998, p. 291)

Assim, a preocupação de Tocqueville a respeito dos Estados Unidos da América não estaria na extrema liberdade que lá reina, mas na pouca garantia que se encontra contra a tirania.

E de fato, o que resta para Zelig quando a maioria o condena devido aos escândalos apresentados no período de suas transformações é a fuga, mesmo que seja para um regime nazista, onde por mais que a sua individualidade não estava desenvolvida, havia a possibilidade de estar inserido numa comunidade,

e até mesmo amado, como explicitamos na citação de Saul Below apresentada dentro do filme.

Assim podemos concluir que dentro da nossa análise de *Zelig* e *A rosa purpura do Cairo* aparece uma tensão entre o desenvolvimento da individualidade e identidade com a força das instituições coletivas e uma possível tirania da maioria.

Estas tensões podem ser consideradas como os limites da modernidade nos Estados Unidos, assim como os limites da modernidade em todo o mundo ocidental. Ao mesmo tempo, podem-se levantar considerações sobre uma possível dialética entre o indivíduo e o coletivo no contexto americano, que nos faz refletir até onde podemos considerar os Estados Unidos como a terra da liberdade, como é explicitada no hino nacional americano.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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

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

BERMAN, Marshall. Introdução: Modernidade - ontem, hoje e amanhã. In.: **Tudo que é sólido desmancha no ar- A aventura da modernidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 1986. p. 15-37.

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.

CANDIDO, Antônio. Crítica e sociologia. In: **Literatura e Sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul. 2014. pp. 13-27.

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 jul/1776**. Disponível em:

<http://www.historianet.com.br/conteudo/default.aspx?codigo=214>. Acessado em: 28/07/2014.

HALL, Stuart. A identidade em questão. In: **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro. DPeA editora, 2005. p. 7-23.

HALL, Stuart. Nascimento e morte do sujeito moderno. In: **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro. DPeA editora, 2005. p. 23-47.

HOUAISS. **Grande Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Disponível em: <http://Houaiss.uol.com.br/busca?palavra=felicidade>. Acessado em: 03/06/2015.

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.

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

MCMAHON, 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 Little field Publishers, 2000. pp. 1-18

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

\_\_\_\_\_. The actor and the character ( The purple rose of Cairo). In.; **Reconstructing Woody**. Boston: Rowman and Little field Publishers, 2000. pp. 115-130

OXFORD. Dictionaries language matters. Disponível em: <http://oxforddictionaries.com/us/definition/americanenglish/happiness>.

Acessado em: 03/06/2015

POE, Edgar Allan. O homem da multidão. In: **Histórias Extraordinárias**. São Paulo; Companhia das letras, 2017: pp. 377-395.

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.

RANCIÈRE, Jacques. Se é preciso concluir que a história é ficção. Dos modos da ficção. In; **A partilha do sensível**. São Paulo. Editora 34, 2009. pp. 52-62

SONTAG, Susan. Fascinante Fascismo. In: **Sob o signo de saturno**. São Paulo: Editora Lpm, 1986. pp. 59-84.

SCHWARZ, Roberto. A importação do romance e as suas contradições em Alencar. In: **Ao vencedor as batatas**. São Paulo: Editora 34, 2000. p. 33-83.

TOCQUEVILLE, Alexis de. Da associação política nos Estados Unidos. In; **A democracia na América leis e costumes**. São Paulo; Martins Fontes, 1998. pp. 219-229

\_\_\_\_\_. Introdução. In ; **A democracia na América leis e costumes**. São Paulo; Martins Fontes, 1998, pp. 7-25

\_\_\_\_\_. Da onipotência da maioria nos Estados Unidos e de seus efeitos. In: **A democracia na América leis e costumes**. São Paulo; Martins Fontes, 1998, pp. 289-307

VINCENT, Andrew. Conservadorismo. In; **Ideologias Políticas Modernas**. Rio de Janeiro; Jorge Zahar Editor, 1995. pp. 65-93

## REFERÊNCIAS FILMICAS

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: Wood Allen. Produção: EUA: Orion Pictures Corporation, 1985. DVD (81 min), colorido.

ZELIG. Direção: Woody Allen. Produção: EUA: Orion, 1983. DVD (79 min), p&b, col.

