

A MINHA É O QUE A SUA DEVE SER: O DISCURSO DA FAMÍLIA EM *DO MUNDO NADA SE LEVA*

Pedro Felipe Martins Pone (UFERSA)

RESUMO: Considerando os mecanismos de exclusão listados por Michel Foucault em *A Ordem do Discurso*, destaco a ‘organização das disciplinas’, algo que não seria a reunião de todos os saberes sobre um assunto, pois devemos pensar, antes disso, que “cada disciplina reconhece proposições verdadeiras e falsas; mas ela repele, para fora de suas margens, toda uma teratologia do saber.” (FOUCAULT, 2014, p. 31). Propomos, aqui, uma ampliação do que pode ser definido como uma disciplina, que não se restringe somente à organização do conhecimento acadêmico, mas também ao conhecimento de mundo mais abrangente. Ao pegarmos o conceito de família, podemos perceber que quanto mais categorias internas são expostas, como, por exemplo, os membros (pai, mãe, filhos) ou os papéis (sustento, cuidado, obediência), mais podemos definir o que é ou não socialmente aceitável e maior é a nossa noção dos valores que devem ou não ser passados adiante. É esta disciplina família que nos será importante, pois o objetivo é entender o conceito de relações familiares construído pelo cineasta Frank Capra em *Do Mundo Nada Se Leva* (1938). Nossos argumentos, pensando na análise do filme e do tema supracitados, terão, ainda, o suporte teórico de Orlandi (2007), ao se pensar no silêncio como o mecanismo de valoração discursiva utilizado por Frank Capra, além de René Girard, cujas ideias de desejo mimético (2009) e contágio mimético (2010) expõem as relações pelas quais o silêncio ocorre no universo da narrativa fílmica.

Palavras-chave: discurso. ideologia. cultura estadunidense. Grande Depressão.

Em *A Ordem do Discurso*, texto de sua aula inaugural no *Collège de France*, em 1970, o filósofo Michel Foucault enumerou algumas formas de organização da produção de discursos, a partir de mecanismos de exclusão, pelos quais, segundo o estudioso,

em toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que tem por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade.” (FOUCAULT, 2014, p. 8-9)

Das formas de exclusão listadas por Foucault – interdição, separação, rejeição, oposição entre verdadeiro e falso, etc. – destaco o que o autor alcunha de “organização das disciplinas” (p. 28).

Para Foucault, não podemos dizer que uma disciplina é a reunião de todos os saberes sobre algo, uma vez que “cada disciplina reconhece proposições verdadeiras e falsas; mas ela repele, para fora de suas margens, toda uma **teratologia do saber.**” (FOUCAULT, 2014, p. 31, grifo meu). Sendo assim, o saber deformado, aquele que não se enquadra, aquele que não pode ser categorizado, não deve ser incluído, com vistas a evitar, como colocado acima, uma aleatoriedade no que é dito, por consequência, uma materialidade pesada e incontrolável.

Proponho aqui, uma ampliação do que pode ser definido como uma disciplina que, a meu ver, não se restringe somente à organização do conhecimento acadêmico, mas também, a uma organização de um conhecimento de mundo mais abrangente.

Ao pegarmos o conceito de **família** como ilustração, podemos perceber que quanto mais categorias são expostas, como, por exemplo, os membros (pai, mãe, filhos) ou os papéis (sustento, cuidado, obediência), mais podemos definir o que é ou não socialmente aceitável e maior é a nossa noção dos valores que devem ou não ser passados adiante.

Nesse sentido, por mais que não seja botânica ou medicina (exemplos de disciplina dados por Foucault), família seguiria o mesmo princípio de controle da produção discursiva que uma disciplina acadêmica teria, isto é, um controle discursivo que “fixa os limites pelo jogo de uma identidade que tem a forma de uma reatualização permanente das regras.” (FOUCAULT, 2014, p. 34), fazendo, portanto, com que o que se entende por família não se perca com o passar dos tempos, mas que se adapte às diferentes regras do jogo social.

É esta **disciplina família** que nos será importante, pois o objetivo, aqui, é entender o conceito de família construído pelo cineasta Frank Capra em *Do Mundo Nada Se Leva* (1938). Pretendo não só mapear o que fica do lado de dentro da família capresca, mas, também, o que ele exclui ou o que ele aborda superficialmente nas relações familiares, por concordar com o fato de “o novo não está no que é dito, mas no acontecimento de sua volta.” (FOUCAULT, 2014, p. 25).

Esse entorno do novo, circunvizinhança da produção de discursos, pode ser entendido como **silêncio** e para sistematizar tal silêncio, isto é, o que não se transforma em material de disciplina, me valho um pouco do que diz a análise de discursos de

filiação francesa e, mais especificamente, do texto da teórica brasileira Eni Orlandi (2007), quando a mesma afirma que: “a política do silêncio se define pelo fato de que ao dizer algo apagamos necessariamente outros sentidos possíveis” (ORLANDI, 2007, p. 73).

O que fica de fora diz muito sobre o que é dito e a opção pela exclusão é um ato de marcação ideológica. Portanto, ao fazer a contraposição entre essas duas partes (a dita e a silenciada), é possível de se ter uma melhor abordagem sobre o objeto de análise já mencionado, não como parte isolada, mas como documento histórico sobre a década de 1930 nos Estados Unidos, pois o que Capra produzia diz muito sobre a forma como o cineasta lidava com as influências da Grande Depressão na população do país.

Cabe, neste momento, uma pequena explanação sobre acontecimentos importantes das décadas de 1920 e 1930 nos Estados Unidos. O cinema de Capra dialoga com esses momentos e passar por eles traz a este texto um interessante esclarecimento e marcação de ponto de vista, pois, uma vez que mencionei que trato a filmografia capresca como um documento histórico, é necessário que se tenha entendimento sobre os outros aspectos históricos com os quais ela dialoga ou, melhor, com quais convenções e práticas sociais a arte de Capra negocia, pois se penso em **silêncio como política** consciente, esse silêncio terá um referencial, será um silêncio em relação a algo.

Volto, portanto, à Quebra da Bolsa de Valores de Nova Iorque em outubro de 1929. Este evento jogou os Estados Unidos da América do patamar de nação forjada pelo consumo para nação marcada pela falência. Não só inúmeras empresas tiveram seu funcionamento comprometido, com as ações da bolsa despencando vertiginosamente, como, também, inúmeros cidadãos tiveram freada a ascensão social, marcada pela aquisição de bens.

Na nação do capitalismo, os anos de 1930 viram uma tímida crescente do pensamento de esquerda, com o Trotskista *Socialist Workers Party* (SWP, Partido Socialista dos Trabalhadores) passando a figurar nos movimentos sindicais na época. Se houve um momento no qual a nação mais poderosa do mundo esboçou algum pensamento coletivo, este momento foi o do turbilhão confuso dos anos seguintes ao da explosão da crise em 1929. Durante a depressão, segundo Bradbury e Temperley:

Uma das emoções dominantes era o medo – medo dos outros e medo de perder coisas, este último encorajando um desejo por aquisições e

por segurança. Ambos os medos estão por detrás da importância dada ao lar e à vida privada. (...) Também bastante presente era o medo da culpa e da vergonha pessoais, normalmente trazidas pela humilhação do desemprego. (BRADBURY & TEMPERLEY, 1981, p. 241, tradução minha)

Numa época de fracassos individuais, a saída coletiva colocava-se cada vez mais no horizonte. Seria exagerado falar de um clamor popular pelo socialismo nos Estados Unidos ou coisa semelhante, mas quando há crises, há inquietações, e a saída pela esquerda, nesses momentos, pode ganhar voz.

Quem seria prejudicado por uma coletividade exacerbada? A resposta para tal pergunta, neste trabalho, tem início com um movimento polêmico de análise, uma vez que será necessário pensar de forma mais detalhada o que pensava Frank Capra e o que tinha o cineasta como projeto de vida. Já deixo muito claro que não pretendo fazer uma análise biográfica vista como curiosidade sobre a vida do diretor e que os dados pessoais de Capra são apenas um ponto de partida para entender seu trabalho.

Se trato o cinema como parte da história da época, posso, também, quebrar a hierarquia entre a obra do cineasta e o que o cineasta pensa, com o objetivo de deixar mais clara a importância do tema da família para a produção capresca, assim como a maneira que os filmes de Capra ecoaram na sociedade da época. Façamos, portanto, um exercício de análise do seguinte fragmento:

Eu odiava ser pobre. Odiava ser um camponês. Odiava ser o entregador de jornais oportunista encarcerado no imoral gueto siciliano de Los Angeles. Minha família não sabia ler ou escrever. Eu queria cair fora. Rapidamente. Eu procurei por um instrumento, uma barra, uma alavanca pra me catapultar através das trilhas do meu habitat escorbútico dos ninguéns para o mundo enriquecido dos alguéns. (CAPRA, 1971, p. xi, tradução minha)

Por mais que faça na passagem acima uma crítica a sua família analfabeta, Capra não tenta destruir o conceito de família. Ele tenta ressignificar aquela família, a que lhe dá perspectivas de ser apenas um camponês pobre e habitante do gueto; o que deve ser destacado aí é a intenção de escapar da insignificância.

A mudança de nome do cineasta (de Francesco Rosario Capra para Frank Russel Capra) é relevante, pois se o ato de se catapultar do nada era valorizado, o primeiro passo desse lançamento foi a ‘americanização’. Não havia nada que poderia fazer do

pequeno entregador de jornais um homem de sucesso se ele não comprasse ideologicamente as regras do país onde estava.

Criar e inventar a si mesmo, ser um *self-made man*: essa era a chave do se tornar alguém. E a era do empreendedor foi a década de 1920, movida pela ascensão pelo consumismo, época na qual Capra começou sua carreira. Com a chegada da crise, é, chegada, também a necessidade de adaptação e, desde *Aconteceu Naquela Noite*, em 1934, que o diretor tem como temática marcante o fechamento do indivíduo em seu próprio mundo, resolvendo seus pequenos problemas e estando praticamente isolado das questões sociais.

Do Mundo Nada Se Leva, lançado em 1938, pode ser lido como um resumo do que Capra pensou para o país durante a década de 1930, sendo as atitudes dos Vanderhof/Sycamore o modelo de comportamento para o cidadão comum. A passividade e o pacifismo da família protagonista, cuja regra interna era a obtenção de um doce lar no qual cada um faz o que quer fazer para ser feliz são essenciais para entendermos o Capra que não quer voltar a ser um mero desconhecido.

Não devemos nos enganar com a coletividade familiar apresentada neste filme, que dá brechas para uma leitura superficial de apologia ao comunismo, pelo fato de os fogos produzidos no porão da casa dos Vanderhof/Sycamore serem batizados de ‘Revolução Russa’. O anti-capitalismo de Capra não está numa leitura socialista de mundo, mas numa tentativa de quebra com as dinâmicas de mercado, minando, nas telas, os grandes empresários e consolidando, na vida real, aproveitando-se do potencial mimético do cinema, a noção de uma casta, na qual apenas os detentores da palavra, a partir de um meio de divulgação popular na época, o cinema, seriam os maiores beneficiados.

É dessa forma que o diretor põe sua produção como forma de driblar o ambiente hostil que foi apresentado aos Estados Unidos após a Quebra da Bolsa e dos eventos que a seguiram. Os personagens que buscam saídas individualizantes para problemas sociais são um reflexo do Capra que fez o mesmo, pois já que economia freada mostrava-se restrita à livre competição, o caminho tomado deveria ser o da manutenção, pois quanto menos adversários, mais fácil a escalada social.

É por isso que os grandes empresários e banqueiros são absorvidos ou pouco tem voz no cinema capresco a partir da segunda metade da década de 1930, a partir de uma coletividade que não se dá pelas pautas da esquerda, mas por um individualismo de autopromoção. Ao deslocar a referência do ‘nós’ dos sindicatos e associações e jogá-la

para a família, Capra opõe-se, ao mesmo tempo, ao capitalismo e ao socialismo, uma vez que esteriliza as mudanças que visavam ao bem comum, assim como qualquer tipo de competição mercadológica, o que faz com que ele reinvente o conceito de *self-made man* inventando a si próprio como gênio. Wakeman, em seu livro sobre grandes diretores do cinema cita a seguinte colocação do cineasta:

Meus filmes devem fazer com que cada homem, mulher e criança saibam que Deus os ama, que eu os amo, e que a paz e a salvação se tornarão realidade apenas quando eles aprenderem a amar uns aos outros. (CAPRA apud WAKEMAN, 1987, p. 99, tradução minha)

A mensagem de Capra, com um tom cristão, nos faz perceber o direcionamento que ele dá ao público que recebe seus filmes. Ao amar uns aos outros, qualquer tipo de competição entre os personagens é encerrada; ao fazer com que as figuras de destaque econômico passem a amar o próximo, como faz a família Kirby em *Do Mundo Nada Se Leva*, Capra acaba com o diferente que poderia servir de modelo para a identificação com um instinto mais predador por parte do cidadão médio.

Se há uma disciplina da família, devemos constatar que a família boa é aquela que absorve a ruim e que se Frank Capra molda uma disciplina em seus filmes, não há como não enxergá-lo como o professor...

Construindo a disciplina pelo programa

Ao retomarmos, mais uma vez, o conceito foucaultiano de disciplina como categorização, isto, é como a organização de saberes sobre uma determinada área, perceberemos como a montagem de uma disciplina segue critérios formais. Para se discutir o conteúdo de uma disciplina, é necessário se discutir, antes, a forma de uma disciplina.

Nesse sentido, proponho analisarmos a família no cinema capresco a partir da determinação de uma ementa, de um programa e de um docente. Uma vez feita a exposição do porquê de Frank Capra assumir para si a figura central, delimitadora e determinadora dos discursos que perdurarão, sendo, portanto, o professor, faremos o exercício de traçar o que seria o norte do conceito de família que este professor quer deixar como legado a seus espectadores/alunos.

Entendo as complicações de se determinar uma ementa sem ser o professor, uma vez que já fiz a afirmação de que é Capra que ocupa esta posição. Se foi ele, o cineasta, que escolheu o que ficou de dentro e o que ficou de fora, não seria correto falar por ele. Sendo assim, o caminho mais acertado seria reconstruir a ementa a partir do programa, isto é, das ações dos personagens e do enredo do filme. Fazendo esta opção, evito tecer uma análise já com um comando ou palavras-chaves pré-determinadas e construo a oportunidade, como crítico, de, a partir do material cinematográfico, encaixar as peças no quebra-cabeça do jogo interpretativo.

Dois momentos do filme *Do Mundo Nada Se Leva* são marcantes. Introduzo-os a partir das seguintes situações:



(Fig. 1: atividades dos Vanderhof/Sycamore)



(Fig. 2: Martin Vanderhof e Anthony Kirby)

A primeira figura ilustra o comportamento familiar dócil, importante para que se concretize a noção de como Capra lidou com a realidade a sua volta. Aproveitando-se do potencial do diálogo mimético entre ficção e realidade, a família Vanderhof/Sycamore iria das salas de cinema para as salas de estar das pessoas que voltavam do cinema.

A história comovente sobre como a vizinhança foi salva da demolição tem interessantes protagonistas: a mãe aspirante a dramaturga; seu marido fabricante de fogos de artifício; os agregados que ajudam o marido; a filha bailarina acima do peso; o patriarca colecionador de selos. A única pessoa dessa família que se desvia do padrão de atividades diletantes é Alice, mas não por convicção em um trabalho remunerado e explorado, mas para introduzir os grandes capitalistas da família Kirby, a partir de seu afeto e namoro com Tony, herdeiro deste clã.

O primeiro ponto do programa da disciplina família seria: **cada um faz o que lhe traz felicidade**. O ócio é o combate ao trabalho, que é libertador e não alienante para o socialismo e necessário para mover a engrenagem capitalista. Ao impedir que as relações trabalhistas, tão importantes para os dois modos de produção, tomem centralidade no filme, Capra não estimula a competição entre os seres humanos, ao mesmo tempo em que não dá voz aos trabalhadores. Impede o desenvolvimento da direita e um potencial levante da esquerda.

Para sair do habitat dos ninguéns, isto é, para ganhar os holofotes do mundo, Capra não pode permitir a penetração e circulação dos discursos que fazem de todos alguéns, pois se todos tem destaque, há nivelamento e este nivelamento é o que o moveu a querer sair de sua infância no gueto de imigrantes em Los Angeles.

Acrescento que o nivelamento a ser combatido é um nivelamento de caráter revolucionário, pois a docilização dos personagens e a consequente lição de docilização para o público tem por finalidade a criação de uma harmonia. No entanto, é importante ressaltar que o único que não participa dessa harmonia é a classe dos detentores da palavra pelo cinema, a qual Capra pertence, ou seja, ao criar normas para os outros, ele garante o seu destaque, como figura da qual essas regras emanam.

Os trabalhadores com presença constante no núcleo familiar, além de Alice, são a empregada doméstica da casa, Rheba e o professor de dança, Boris, e ambos são fundamentais para a manutenção da organização da casa dos Vanderhof/Sycamore. Curioso notar que nenhum dos dois representa a imagem clássica do trabalhador socialista, que livrará o mundo dos grilhões do capitalismo, o que nos leva a concluir que ao não retratar uma dinâmica fabril com sindicalismo fervilhante, Capra dá voz a pessoas que seriam felizes por desempenhar suas funções e sem a intenção de criar qualquer conflito. Se incluirmos nessa lista de trabalhadores o Sr. Poppins, último dos agregados o ambiente, veremos que, por mais que ele tenha optado por sair da empresa de Kirby, ele o fez para começar a ser parte de uma estrutura familiar na qual o utilitarismo do trabalho é questionado, não para criticar estruturalmente o capitalismo pensando em seu fim, mas mostrar ao público uma possibilidade de maior empatia ao ser humano que não vence a partir do próprio esforço, uma visão mais humanizada destinada a um dos grandes medos da sociedade estadunidense, o *loser*.

A **vitória do loser** é o segundo ponto da disciplina família e é consequência da liberdade de diletantismo do primeiro. Essa vitória, em *Do Mundo Nada Se Leva*, dá-se não só pelo protagonismo da inutilidade, mas por uma coletivização desse protagonismo

pelas representações familiares e pela capacidade de absorção que essa coletividade possui.

Tal assimilação não ocorre apenas com trabalhadores burocráticos do menor escalão, assim como o Sr. Poppins. O grande símbolo do comportamento burguês na trama, a família Kirby, é também cooptada, numa espécie de fagocitose, cuja expressão maior é a segunda figura.

Os Vanderhof/Sycamore sabem que estão longe do padrão de família, tanto que, para apresentar sua família à de Tony, Alice quer ter certeza do dia da visita, para tentar diminuir ao máximo o impacto das diferenças. No entanto, o próprio Tony faz questão de trocar o dia deste encontro entre famílias, para que cada clã conheça a verdadeira identidade do outro. É importante dar destaque ao papel de mediação do casal Tony/Alice para a absorção da família mais rica pela mais pobre.

Quando digo mediação, faço uma referência clara à obra de René Girard (2009 e 2010) e ao seu trabalho sobre desejo mimético. O mediador é uma figura central para o que Girard chama de desejo triangulado, isto é, o desejo que se tem pelo que quer um terceiro. Apesar dos bons sentimentos que tem por sua família, Tony Kirby possui uma identificação com o desapego às normas sociais prescritas que os Vanderhof/Sycamore têm; da mesma forma, Alice é o elemento de sua casa que é mais próximo aos padrões do que se tinha por normalidade. A ponte entre as duas famílias é feita pela dupla.

É notório que Alice e Tony desejam-se amorosamente, mas a concretização deste sentimento não poderá ocorrer de maneira harmônica enquanto seus panos de fundo familiares não estiverem em sintonia. É perceptível, também, o quanto Tony se sente atraído pela desordem dos Vanderhof/Sycamore, para a qual não foi preparado durante a sua vida, que é pautada em um dia assumir os negócios da família. Alice, por sua vez, é magnetizada pela estabilidade que não existe em sua casa, o que fica claro em sua tentativa de fazer a apresentação entre as duas pontas da maneira mais convencional possível, com sua família tendo um comportamento mais próximo do comum e esperado.

Para os Vanderhof/Sycamore deglutirem e transformarem o modo de vida dos Kirby, é preciso que a atração de Tony pelo lado mais caótico ganhe destaque, pois, ao ver a paixão de seu filho por Alice, o velho Anthony abre espaço para uma aproximação com o que é diferente de si.

A engenhosidade do mecanismo do desejo mimético, aqui, está no fato de ser Capra, como diretor, uma figura centralizadora em sua obra. É ele que impede a

aplicação do contrário do percurso anterior, isto é, da família ao mediador e do mediador a outra família. Os Vanderhof/Sycamore não são absorvidos pelos Kirby, pois isso significaria uma vitória da engrenagem capitalista. A assimilação dos Kirby, portanto, serve a um propósito de coletividade socialmente infrutífera e não revolucionária. Os dois patriarcas tocando música ao fim da trama significam uma vitória do imobilismo estético capresco, que prima pela suspensão do individualismo do cidadão comum, assim como de qualquer outra pauta que se oponha à manutenção dos detentores da palavra pelo cinema como maiores beneficiados.

O eu instável, que necessita do outro como disparador de seus desejos, ou seja, o eu que deseja por inveja e acaba por se tornar o outro (cf. GIRARD, 2010) apenas engatinha na forma como os Vanderhof/Sycamore enxergam os Kirby mediados por Alice, mas a solução de Capra é não deixar que esse filhote de contágio mimético cresça. A mão capresca é ditadora ao por fim no conflito invejoso, fazendo com que os Vanderhof/Sycamore percebam o desejo dos Kirby mediados por Tony e não façam nada e apenas aceitem esse momento como forma de **exterminar as diferenças**, terceiro ponto do programa da disciplina família, que tem como base o silêncio do socialmente assinalado como vencedor a partir da vitória do que seria, no mundo real, assinalado como perdedor.

A recepção como vitória capresca

Finalizo pensando na recepção, palavra que, quando utilizada, nos remete a todo um quadro teórico que se debruça sobre este conceito com vistas a interpretar a literatura. Nossa intenção, aqui, é utilizar, como material para reflexão, as teses de Jauss, mais especificamente a segunda, que creio ser adaptável ao trabalho com outras obras que não sejam literárias:

A análise da experiência literária do leitor escapa ao psicologismo que a ameaça quando descreve a recepção e o efeito de uma obra a partir do sistema de referências que se pode construir em função das expectativas que, no momento histórico do aparecimento de cada obra, resultam do conhecimento prévio do gênero, da forma e da temática de obras mais conhecidas, bem como da oposição entre a linguagem poética e a linguagem prática. (JAUSS, 1997, p. 27)

A figura de Frank Capra como o professor da disciplina família, ou seja, como o responsável por capitanear os saberes sobre este conceito como marcação ideológica, tem sua consolidação na relação do público e da crítica com o material fílmico. Não custa lembrar os números da época, que destacam o alcance que o filme teve, relativos a *Do Mundo Nada Se Leva*, reconhecimento que não pode ser roubado de Capra, com um total de US\$ 7,433,101 arrecadados em bilheteria, 7 indicações ao Oscar e duas estatuetas ganhas (melhor filme e melhor diretor).

Quanto à relação com o público, ela se dá numa repetição da dinâmica das relações internas. O novo de Capra é legível no diálogo com o saber prévio dos espectadores que é não só um saber histórico (a dureza dos anos de crise em contraposição à leveza dos filmes de Capra), mas, também, um saber sobre o diretor, que despontou de grande promessa no início da década e que ganhou, com *Do Mundo Nada Se Leva*, seu terceiro Oscar em três anos.

A partir do momento em que a predadora família Kirby aproxima-se dos Vanderhof/Sycamore, é esta noção de unidade que é passada aos espectadores. Se as relações de imitação entre arte e vida são válidas, como creio que sejam, uma vez que o cinema possui a capacidade de alcançar milhões de olhos em diferentes lugares, é possível dizer que a harmonia capresca coloca-se como estranha ao turbilhão da crise que assolou os Estados Unidos durante a década de 1930 e é com este estranhamento que o público se identifica e é o ato de se esquivar do peso que é legado didático do filme de Capra.

É a promessa de um final feliz nas telas, de uma família que não é só sangue, mas interesses em comum, que aponta o grande vitorioso no jogo ideológico, Frank Capra, que conseguiu passar a disciplina família adiante, de maneira quase autoficcional, como forma de reforçar o que ele diz de si próprio, *the name above the title*, tendo a intenção, em algum grau, de ser maior que a obra de arte, entendimento dado pelo movimento de personalização, mas que, para um crítico atento serve apenas como material para uma melhor compreensão das forças históricas e discursivas da época.

Referências

BRADBURY, Malcolm; TEMPERLEY, Howard. War and Cold War In:_____ (eds.). **Introduction to American Studies**. New York, Longman, 1981.

CAPRA, Frank. **The Name Above the Title: an autobiography.** New York: The Macmillan Company, 1971.

FOUCAULT, Michel. **A Ordem do discurso.** São Paulo: Edições Loyola, 2014.

GIRARD, René. **Mentira romântica e verdade romanesca.** Tradução de Lilian Ledon da Silva. São Paulo: É Realizações, 2009.

_____. **Shakespeare: Teatro da Inveja.** Tradução de Pedro Sette-Câmara. São Paulo: É Realizações, 2010.

JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação à teoria literária.** São Paulo: Ática, 1997.

MUNDO NADA SE LEVA, DO. Frank Capra (Dir.). Estados Unidos: Columbia Pictures, 1938. 1 filme (126 minutos). Título original: *You Can't Take It With You*.

ORLANDI, Eni P. **As formas do silêncio no movimento dos sentidos.** Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

WAKEMAN, John (ed.). *World Film Directors: Volume One, 1890–1945.* New York: H.W. Wilson Co., 1987.