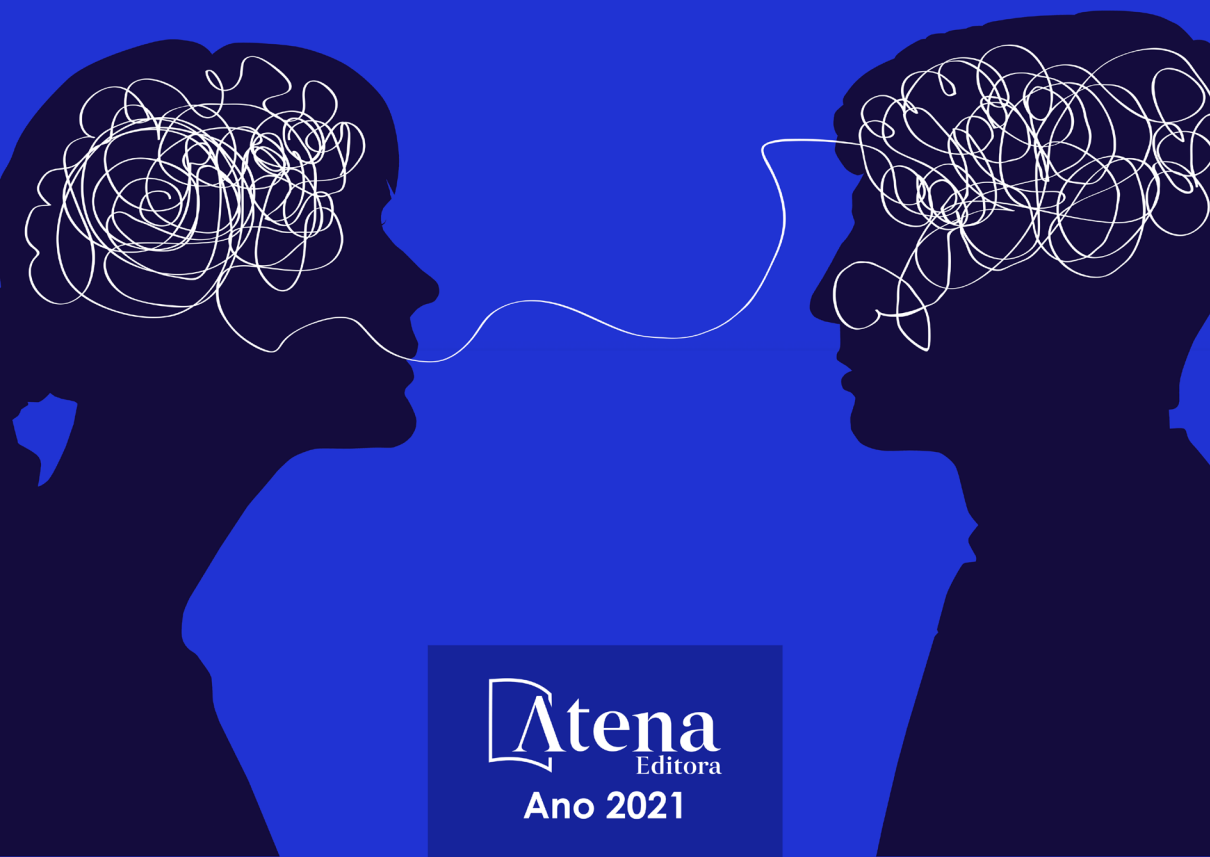


# LINGUÍSTICA, LETRAS E ARTES: CULTURAS E IDENTIDADES 3

Fernanda Tonelli  
Lilian de Souza  
(Organizadoras)

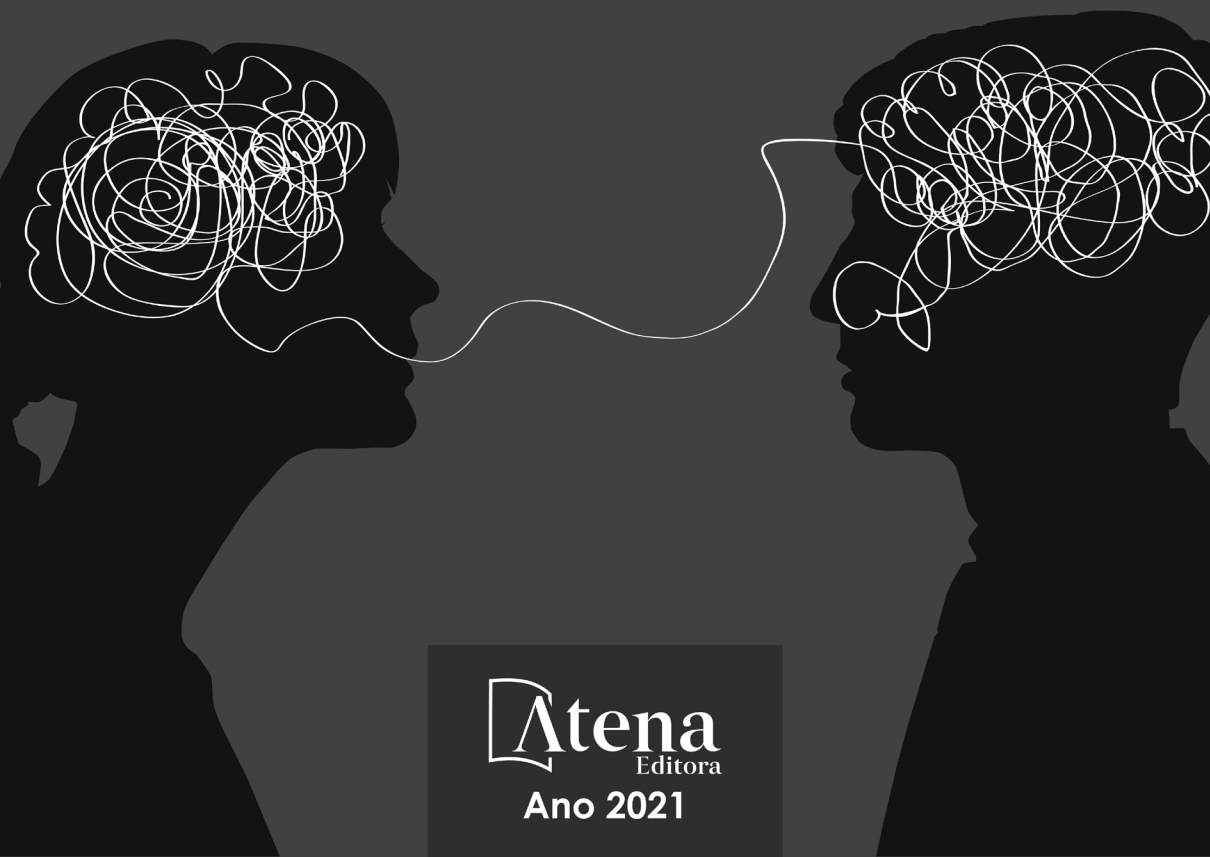


**Atena**  
Editora

Ano 2021

# LINGUÍSTICA, LETRAS E ARTES: CULTURAS E IDENTIDADES 3

Fernanda Tonelli  
Lilian de Souza  
(Organizadoras)



**Atena**  
Editora

Ano 2021

**Editora Chefe**

Profª Drª Antonella Carvalho de Oliveira

**Assistentes Editoriais**

Natalia Oliveira

Bruno Oliveira

Flávia Roberta Barão

**Bibliotecária**

Janaina Ramos

**Projeto Gráfico e Diagramação**

Natália Sandrini de Azevedo

Camila Alves de Cremo

Luiza Alves Batista

Maria Alice Pinheiro

**Imagens da Capa**

Shutterstock

**Edição de Arte**

Luiza Alves Batista

**Revisão**

Os Autores

2021 by Atena Editora

Copyright © Atena Editora

Copyright do Texto © 2021 Os autores

Copyright da Edição © 2021 Atena Editora

Direitos para esta edição cedidos à Atena Editora pelos autores.



Todo o conteúdo deste livro está licenciado sob uma Licença de Atribuição *Creative Commons*. Atribuição-Não-Comercial-NãoDerivativos 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0).

O conteúdo dos artigos e seus dados em sua forma, correção e confiabilidade são de responsabilidade exclusiva dos autores, inclusive não representam necessariamente a posição oficial da Atena Editora. Permitido o *download* da obra e o compartilhamento desde que sejam atribuídos créditos aos autores, mas sem a possibilidade de alterá-la de nenhuma forma ou utilizá-la para fins comerciais.

Todos os manuscritos foram previamente submetidos à avaliação cega pelos pares, membros do Conselho Editorial desta Editora, tendo sido aprovados para a publicação com base em critérios de neutralidade e imparcialidade acadêmica.

A Atena Editora é comprometida em garantir a integridade editorial em todas as etapas do processo de publicação, evitando plágio, dados ou resultados fraudulentos e impedindo que interesses financeiros comprometam os padrões éticos da publicação. Situações suspeitas de má conduta científica serão investigadas sob o mais alto padrão de rigor acadêmico e ético.

**Conselho Editorial****Ciências Humanas e Sociais Aplicadas**

Prof. Dr. Alexandre Jose Schumacher – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Paraná

Prof. Dr. Américo Junior Nunes da Silva – Universidade do Estado da Bahia

Prof. Dr. Antonio Carlos Frasson – Universidade Tecnológica Federal do Paraná

Prof. Dr. Antonio Gasparetto Júnior – Instituto Federal do Sudeste de Minas Gerais  
Prof. Dr. Antonio Isidro-Filho – Universidade de Brasília  
Prof. Dr. Carlos Antonio de Souza Moraes – Universidade Federal Fluminense  
Prof. Dr. Crisóstomo Lima do Nascimento – Universidade Federal Fluminense  
Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Cristina Gaio – Universidade de Lisboa  
Prof. Dr. Daniel Richard Sant’Ana – Universidade de Brasília  
Prof. Dr. Deyvison de Lima Oliveira – Universidade Federal de Rondônia  
Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Dilma Antunes Silva – Universidade Federal de São Paulo  
Prof. Dr. Edvaldo Antunes de Farias – Universidade Estácio de Sá  
Prof. Dr. Elson Ferreira Costa – Universidade do Estado do Pará  
Prof. Dr. Eloi Martins Senhora – Universidade Federal de Roraima  
Prof. Dr. Gustavo Henrique Cepolini Ferreira – Universidade Estadual de Montes Claros  
Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Ivone Goulart Lopes – Instituto Internazionele delle Figlie de Maria Ausiliatrice  
Prof. Dr. Jadson Correia de Oliveira – Universidade Católica do Salvador  
Prof. Dr. Julio Candido de Meirelles Junior – Universidade Federal Fluminense  
Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Lina Maria Gonçalves – Universidade Federal do Tocantins  
Prof. Dr. Luis Ricardo Fernandes da Costa – Universidade Estadual de Montes Claros  
Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Natiéli Piovesan – Instituto Federal do Rio Grande do Norte  
Prof. Dr. Marcelo Pereira da Silva – Pontifícia Universidade Católica de Campinas  
Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Maria Luzia da Silva Santana – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul  
Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Paola Andressa Scortegagna – Universidade Estadual de Ponta Grossa  
Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Rita de Cássia da Silva Oliveira – Universidade Estadual de Ponta Grossa  
Prof. Dr. Rui Maia Diamantino – Universidade Salvador  
Prof. Dr. Urandi João Rodrigues Junior – Universidade Federal do Oeste do Pará  
Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Vanessa Bordin Viera – Universidade Federal de Campina Grande  
Prof. Dr. William Cleber Domingues Silva – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro  
Prof. Dr. Willian Douglas Guilherme – Universidade Federal do Tocantins

#### **Ciências Agrárias e Multidisciplinar**

Prof. Dr. Alexandre Igor Azevedo Pereira – Instituto Federal Goiano  
Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Carla Cristina Bauermann Brasil – Universidade Federal de Santa Maria  
Prof. Dr. Antonio Pasqualetto – Pontifícia Universidade Católica de Goiás  
Prof. Dr. Cleberton Correia Santos – Universidade Federal da Grande Dourados  
Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Daiane Garabeli Trojan – Universidade Norte do Paraná  
Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Diocléa Almeida Seabra Silva – Universidade Federal Rural da Amazônia  
Prof. Dr. Écio Souza Diniz – Universidade Federal de Viçosa  
Prof. Dr. Fábio Steiner – Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul  
Prof. Dr. Fágner Cavalcante Patrocínio dos Santos – Universidade Federal do Ceará  
Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Girlene Santos de Souza – Universidade Federal do Recôncavo da Bahia  
Prof. Dr. Jael Soares Batista – Universidade Federal Rural do Semi-Árido  
Prof. Dr. Júlio César Ribeiro – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro  
Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Lina Raquel Santos Araújo – Universidade Estadual do Ceará  
Prof. Dr. Pedro Manuel Villa – Universidade Federal de Viçosa  
Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Raissa Rachel Salustriano da Silva Matos – Universidade Federal do Maranhão  
Prof. Dr. Ronilson Freitas de Souza – Universidade do Estado do Pará  
Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Talita de Santos Matos – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro  
Prof. Dr. Tiago da Silva Teófilo – Universidade Federal Rural do Semi-Árido

Prof. Dr. Valdemar Antonio Paffaro Junior – Universidade Federal de Alfnas

### **Ciências Biológicas e da Saúde**

Prof. Dr. André Ribeiro da Silva – Universidade de Brasília

Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Anelise Levay Murari – Universidade Federal de Pelotas

Prof. Dr. Benedito Rodrigues da Silva Neto – Universidade Federal de Goiás

Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Débora Luana Ribeiro Pessoa – Universidade Federal do Maranhão

Prof. Dr. Douglas Siqueira de Almeida Chaves – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro

Prof. Dr. Edson da Silva – Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri

Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Elizabeth Cordeiro Fernandes – Faculdade Integrada Medicina

Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Eleuza Rodrigues Machado – Faculdade Anhanguera de Brasília

Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Elane Schwinden Prudêncio – Universidade Federal de Santa Catarina

Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Eysler Gonçalves Maia Brasil – Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira

Prof. Dr. Ferlando Lima Santos – Universidade Federal do Recôncavo da Bahia

Prof. Dr. Fernando Mendes – Instituto Politécnico de Coimbra – Escola Superior de Saúde de Coimbra

Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Gabriela Vieira do Amaral – Universidade de Vassouras

Prof. Dr. Gianfábio Pimentel Franco – Universidade Federal de Santa Maria

Prof. Dr. Helio Franklin Rodrigues de Almeida – Universidade Federal de Rondônia

Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Iara Lúcia Tescarollo – Universidade São Francisco

Prof. Dr. Igor Luiz Vieira de Lima Santos – Universidade Federal de Campina Grande

Prof. Dr. Jefferson Thiago Souza – Universidade Estadual do Ceará

Prof. Dr. Jesus Rodrigues Lemos – Universidade Federal do Piauí

Prof. Dr. Jônatas de França Barros – Universidade Federal do Rio Grande do Norte

Prof. Dr. José Max Barbosa de Oliveira Junior – Universidade Federal do Oeste do Pará

Prof. Dr. Luís Paulo Souza e Souza – Universidade Federal do Amazonas

Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Magnólia de Araújo Campos – Universidade Federal de Campina Grande

Prof. Dr. Marcus Fernando da Silva Praxedes – Universidade Federal do Recôncavo da Bahia

Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Maria Tatiane Gonçalves Sá – Universidade do Estado do Pará

Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Mylena Andréa Oliveira Torres – Universidade Ceuma

Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Natiéli Piovesan – Instituto Federaci do Rio Grande do Norte

Prof. Dr. Paulo Inada – Universidade Estadual de Maringá

Prof. Dr. Rafael Henrique Silva – Hospital Universitário da Universidade Federal da Grande Dourados

Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Regiane Luz Carvalho – Centro Universitário das Faculdades Associadas de Ensino

Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Renata Mendes de Freitas – Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Vanessa Lima Gonçalves – Universidade Estadual de Ponta Grossa

Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Vanessa Bordin Viera – Universidade Federal de Campina Grande

### **Ciências Exatas e da Terra e Engenharias**

Prof. Dr. Adélio Alcino Sampaio Castro Machado – Universidade do Porto

Prof. Dr. Carlos Eduardo Sanches de Andrade – Universidade Federal de Goiás

Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Carmen Lúcia Voigt – Universidade Norte do Paraná

Prof. Dr. Cleiseano Emanuel da Silva Paniagua – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás

Prof. Dr. Douglas Gonçalves da Silva – Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia

Prof. Dr. Eloi Rufato Junior – Universidade Tecnológica Federal do Paraná  
Profª Drª Érica de Melo Azevedo – Instituto Federal do Rio de Janeiro  
Prof. Dr. Fabrício Menezes Ramos – Instituto Federal do Pará  
Profª Dra. Jéssica Verger Nardeli – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho  
Prof. Dr. Juliano Carlo Rufino de Freitas – Universidade Federal de Campina Grande  
Profª Drª Luciana do Nascimento Mendes – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Norte  
Prof. Dr. Marcelo Marques – Universidade Estadual de Maringá  
Prof. Dr. Marco Aurélio Kistemann Junior – Universidade Federal de Juiz de Fora  
Profª Drª Neiva Maria de Almeida – Universidade Federal da Paraíba  
Profª Drª Natiéli Piovesan – Instituto Federal do Rio Grande do Norte  
Profª Drª Priscila Tessmer Scaglioni – Universidade Federal de Pelotas  
Prof. Dr. Takeshy Tachizawa – Faculdade de Campo Limpo Paulista

### **Linguística, Letras e Artes**

Profª Drª Adriana Demite Stephani – Universidade Federal do Tocantins  
Profª Drª Angeli Rose do Nascimento – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro  
Profª Drª Carolina Fernandes da Silva Mandaji – Universidade Tecnológica Federal do Paraná  
Profª Drª Denise Rocha – Universidade Federal do Ceará  
Prof. Dr. Fabiano Tadeu Grazioli – Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões  
Prof. Dr. Gilmei Fleck – Universidade Estadual do Oeste do Paraná  
Profª Drª Keyla Christina Almeida Portela – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Paraná  
Profª Drª Miranilde Oliveira Neves – Instituto de Educação, Ciência e Tecnologia do Pará  
Profª Drª Sandra Regina Gardacho Pietrobon – Universidade Estadual do Centro-Oeste  
Profª Drª Sheila Marta Carregosa Rocha – Universidade do Estado da Bahia

### **Conselho Técnico Científico**

Prof. Me. Abrãao Carvalho Nogueira – Universidade Federal do Espírito Santo  
Prof. Me. Adalberto Zorzo – Centro Estadual de Educação Tecnológica Paula Souza  
Prof. Dr. Adaylson Wagner Sousa de Vasconcelos – Ordem dos Advogados do Brasil/Seccional Paraíba  
Prof. Dr. Adilson Tadeu Basquerote Silva – Universidade para o Desenvolvimento do Alto Vale do Itajaí  
Prof. Dr. Alex Luis dos Santos – Universidade Federal de Minas Gerais  
Prof. Me. Alexandro Teixeira Ribeiro – Centro Universitário Internacional  
Profª Ma. Aline Ferreira Antunes – Universidade Federal de Goiás  
Prof. Me. André Flávio Gonçalves Silva – Universidade Federal do Maranhão  
Profª Ma. Andréa Cristina Marques de Araújo – Universidade Fernando Pessoa  
Profª Drª Andreza Lopes – Instituto de Pesquisa e Desenvolvimento Acadêmico  
Profª Drª Andrezza Miguel da Silva – Faculdade da Amazônia  
Profª Ma. Anelisa Mota Gregoleti – Universidade Estadual de Maringá  
Profª Ma. Anne Karynne da Silva Barbosa – Universidade Federal do Maranhão  
Prof. Dr. Antonio Hot Pereira de Faria – Polícia Militar de Minas Gerais  
Prof. Me. Armando Dias Duarte – Universidade Federal de Pernambuco  
Profª Ma. Bianca Camargo Martins – UniCesumar

Profª Ma. Carolina Shimomura Nanya – Universidade Federal de São Carlos  
Prof. Me. Carlos Antônio dos Santos – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro  
Prof. Me. Christopher Smith Bignardi Neves – Universidade Federal do Paraná  
Prof. Ma. Cláudia de Araújo Marques – Faculdade de Música do Espírito Santo  
Profª Drª Cláudia Taís Siqueira Cagliari – Centro Universitário Dinâmica das Cataratas  
Prof. Me. Clécio Danilo Dias da Silva – Universidade Federal do Rio Grande do Norte  
Prof. Me. Daniel da Silva Miranda – Universidade Federal do Pará  
Profª Ma. Daniela da Silva Rodrigues – Universidade de Brasília  
Profª Ma. Daniela Remião de Macedo – Universidade de Lisboa  
Profª Ma. Dayane de Melo Barros – Universidade Federal de Pernambuco  
Prof. Me. Douglas Santos Mezacas – Universidade Estadual de Goiás  
Prof. Me. Edevaldo de Castro Monteiro – Embrapa Agrobiologia  
Prof. Me. Eduardo Gomes de Oliveira – Faculdades Unificadas Doctum de Cataguases  
Prof. Me. Eduardo Henrique Ferreira – Faculdade Pitágoras de Londrina  
Prof. Dr. Edwaldo Costa – Marinha do Brasil  
Prof. Me. Eliel Constantino da Silva – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita  
Prof. Me. Ernane Rosa Martins – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás  
Prof. Me. Euvaldo de Sousa Costa Junior – Prefeitura Municipal de São João do Piauí  
Prof. Dr. Everaldo dos Santos Mendes – Instituto Edith Theresa Hedwing Stein  
Prof. Me. Ezequiel Martins Ferreira – Universidade Federal de Goiás  
Profª Ma. Fabiana Coelho Couto Rocha Corrêa – Centro Universitário Estácio Juiz de Fora  
Prof. Me. Fabiano Eloy Atilio Batista – Universidade Federal de Viçosa  
Prof. Me. Felipe da Costa Negrão – Universidade Federal do Amazonas  
Prof. Me. Francisco Odécio Sales – Instituto Federal do Ceará  
Profª Drª Germana Ponce de Leon Ramírez – Centro Universitário Adventista de São Paulo  
Prof. Me. Gevair Campos – Instituto Mineiro de Agropecuária  
Prof. Me. Givanildo de Oliveira Santos – Secretaria da Educação de Goiás  
Prof. Dr. Guilherme Renato Gomes – Universidade Norte do Paraná  
Prof. Me. Gustavo Krahl – Universidade do Oeste de Santa Catarina  
Prof. Me. Helton Rangel Coutinho Junior – Tribunal de Justiça do Estado do Rio de Janeiro  
Profª Ma. Isabelle Cerqueira Sousa – Universidade de Fortaleza  
Profª Ma. Jaqueline Oliveira Rezende – Universidade Federal de Uberlândia  
Prof. Me. Javier Antonio Albornoz – University of Miami and Miami Dade College  
Prof. Me. Jhonatan da Silva Lima – Universidade Federal do Pará  
Prof. Dr. José Carlos da Silva Mendes – Instituto de Psicologia Cognitiva, Desenvolvimento Humano e Social  
Prof. Me. Jose Elyton Batista dos Santos – Universidade Federal de Sergipe  
Prof. Me. José Luiz Leonardo de Araujo Pimenta – Instituto Nacional de Investigación Agropecuaria Uruguay  
Prof. Me. José Messias Ribeiro Júnior – Instituto Federal de Educação Tecnológica de Pernambuco  
Profª Drª Juliana Santana de Curcio – Universidade Federal de Goiás  
Profª Ma. Juliana Thaisa Rodrigues Pacheco – Universidade Estadual de Ponta Grossa  
Profª Drª Kamilly Souza do Vale – Núcleo de Pesquisas Fenomenológicas/UFPA  
Prof. Dr. Kárpio Márcio de Siqueira – Universidade do Estado da Bahia  
Profª Drª Karina de Araújo Dias – Prefeitura Municipal de Florianópolis  
Prof. Dr. Lázaro Castro Silva Nascimento – Laboratório de Fenomenologia & Subjetividade/UFPR

Prof. Me. Leonardo Tullio – Universidade Estadual de Ponta Grossa  
Prof<sup>ª</sup> Ma. Lillian Coelho de Freitas – Instituto Federal do Pará  
Prof<sup>ª</sup> Ma. Liliani Aparecida Sereno Fontes de Medeiros – Consórcio CEDERJ  
Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Lívia do Carmo Silva – Universidade Federal de Goiás  
Prof. Dr. Lucio Marques Vieira Souza – Secretaria de Estado da Educação, do Esporte e da Cultura de Sergipe  
Prof. Dr. Luan Vinicius Bernardelli – Universidade Estadual do Paraná  
Prof<sup>ª</sup> Ma. Luana Ferreira dos Santos – Universidade Estadual de Santa Cruz  
Prof<sup>ª</sup> Ma. Luana Vieira Toledo – Universidade Federal de Viçosa  
Prof. Me. Luis Henrique Almeida Castro – Universidade Federal da Grande Dourados  
Prof<sup>ª</sup> Ma. Luma Sarai de Oliveira – Universidade Estadual de Campinas  
Prof. Dr. Michel da Costa – Universidade Metropolitana de Santos  
Prof. Me. Marcelo da Fonseca Ferreira da Silva – Governo do Estado do Espírito Santo  
Prof. Dr. Marcelo Máximo Purificação – Fundação Integrada Municipal de Ensino Superior  
Prof. Me. Marcos Aurelio Alves e Silva – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de São Paulo  
Prof<sup>ª</sup> Ma. Maria Elanny Damasceno Silva – Universidade Federal do Ceará  
Prof<sup>ª</sup> Ma. Marileila Marques Toledo – Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri  
Prof. Me. Pedro Panhoca da Silva – Universidade Presbiteriana Mackenzie  
Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Poliana Arruda Fajardo – Universidade Federal de São Carlos  
Prof. Me. Ricardo Sérgio da Silva – Universidade Federal de Pernambuco  
Prof. Me. Renato Faria da Gama – Instituto Gama – Medicina Personalizada e Integrativa  
Prof<sup>ª</sup> Ma. Renata Luciane Polsaque Young Blood – UniSecal  
Prof. Me. Robson Lucas Soares da Silva – Universidade Federal da Paraíba  
Prof. Me. Sebastião André Barbosa Junior – Universidade Federal Rural de Pernambuco  
Prof<sup>ª</sup> Ma. Silene Ribeiro Miranda Barbosa – Consultoria Brasileira de Ensino, Pesquisa e Extensão  
Prof<sup>ª</sup> Ma. Solange Aparecida de Souza Monteiro – Instituto Federal de São Paulo  
Prof<sup>ª</sup> Ma. Taiane Aparecida Ribeiro Nepomoceno – Universidade Estadual do Oeste do Paraná  
Prof. Me. Tallys Newton Fernandes de Matos – Faculdade Regional Jaguaribana  
Prof<sup>ª</sup> Ma. Thatianny Jasmine Castro Martins de Carvalho – Universidade Federal do Piauí  
Prof. Me. Tiago Silvio Dedoné – Colégio ECEL Positivo  
Prof. Dr. Welleson Feitosa Gazel – Universidade Paulista



## Linguística, letras e artes: culturas e identidades 3

**Editora Chefe:** Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Antonella Carvalho de Oliveira  
**Bibliotecária:** Janaina Ramos  
**Diagramação:** Camila Alves de Cremona  
**Correção:** Flávia Roberta Barão  
**Edição de Arte:** Luiza Alves Batista  
**Revisão:** Os Autores  
**Organizadoras:** Fernanda Tonelli  
Lilian de Souza

### Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

L755 Linguística, letras e artes: culturas e identidades 3 / Organizadoras Fernanda Tonelli, Lilian de Souza. – Ponta Grossa - PR: Atena, 2021.

Formato: PDF

Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader

Modo de acesso: World Wide Web

Inclui bibliografia

ISBN 978-65-5706-946-2

DOI 10.22533/at.ed.462213003

1. Linguística. 2. Arte. 3. Literatura. 4. Educação. I. Tonelli, Fernanda (Organizadora). II. Souza, Lilian de (Organizadora). III. Título.

CDD 410

Elaborado por Bibliotecária Janaina Ramos – CRB-8/9166

**Atena Editora**

Ponta Grossa – Paraná – Brasil

Telefone: +55 (42) 3323-5493

[www.atenaeditora.com.br](http://www.atenaeditora.com.br)

contato@atenaeditora.com.br

## DECLARAÇÃO DOS AUTORES

Os autores desta obra: 1. Atestam não possuir qualquer interesse comercial que constitua um conflito de interesses em relação ao artigo científico publicado; 2. Declaram que participaram ativamente da construção dos respectivos manuscritos, preferencialmente na: a) Concepção do estudo, e/ou aquisição de dados, e/ou análise e interpretação de dados; b) Elaboração do artigo ou revisão com vistas a tornar o material intelectualmente relevante; c) Aprovação final do manuscrito para submissão.; 3. Certificam que os artigos científicos publicados estão completamente isentos de dados e/ou resultados fraudulentos; 4. Confirmam a citação e a referência correta de todos os dados e de interpretações de dados de outras pesquisas; 5. Reconhecem terem informado todas as fontes de financiamento recebidas para a consecução da pesquisa.

## APRESENTAÇÃO

Esta obra concentra discussões sobre práticas e saberes pertencentes às áreas de Arte, de Literatura e de Educação. É composta de vinte e seis capítulos, com discussões (sendo muitas delas interdisciplinares) que perpassam diferentes linguagens do campo artístico, tais como literatura, cinema, música, pintura, performance, quadrinhos, entre outras. A diversidade também está inscrita nas temáticas abordadas por suas autoras e seus autores, que alinham com maestria questões relacionadas à educação, à sociedade e ao sujeito, ao mesmo tempo em que olham para elementos constitutivos da própria linguagem artística.

As discussões suscitadas nesta obra contemplam aspectos de ordem individual e coletiva e nos convidam a refletir sobre o papel da arte e da literatura como proposição, representação e resistência. Diante do quadro de pandemia que nos assola, nos enche de alento ver que arte e literatura continuam a denunciar problemas sociais, como nas discussões aqui apresentadas sobre política, a tríade racismo, machismo e patriarcado e a (des)construção das identidades, o papel dos (anti)monumentos, os embates entre tradição e modernidade e a crítica cultural.

Outrossim, os capítulos que seguem nos mostram ações possíveis ao tratar de ativismo, da presença de cotistas negros na formação docente, do combate à ansiedade na performance musical e da criação de Instaurações Cênicas para o desenvolvimento da saúde mental no período de pandemia. São temáticas tratadas tanto no âmbito educacional quanto vivenciadas no entorno social e que urgem por serem invisibilizadas em uma sociedade cujo silêncio conveniente está disseminado.

Por isso, agradecemos à Atena Editora, por propor a publicação desta obra e às autoras e autores que contribuíram aqui com seus trabalhos.

Assim, este livro é um convite às/aos estudantes, docentes, artistas e demais representantes da sociedade civil que se interessam em construir coletivamente esses diálogos plurais.

Boa leitura!

Fernanda Tonelli  
Lilian de Souza

## SUMÁRIO

### DIFERENTES LINGUAGENS DA ARTE

#### **CAPÍTULO 1..... 1**

JAZZ, UM ESTRANHO NO NINHO DO SAMBA? (BRASIL, ANOS 1910-1960)

Adalberto Paranhos

**DOI 10.22533/at.ed.4622130031**

#### **CAPÍTULO 2..... 17**

MUSICOLOGIA, RACIALIZAÇÃO E RENATO ALMEIDA

Jonatha Maximiniano do Carmo

**DOI 10.22533/at.ed.4622130032**

#### **CAPÍTULO 3..... 25**

O MELODRAMA E A METAFICÇÃO NA NARRATIVA FÍLMICA *A ROSA PÚRPURA DO CAIRO* (1985), DE WOODY ALLEN

Mariana Alice de Souza Miranda

**DOI 10.22533/at.ed.4622130033**

#### **CAPÍTULO 4..... 44**

DAS TRIPAS CORAÇÃO: UM GOZO SUPLEMENTAR

Elisangela Miras

**DOI 10.22533/at.ed.4622130034**

#### **CAPÍTULO 5..... 50**

ARTE E IDEOLOGIA NO CEMITÉRIO DE SANTO AMARO: O JAZIGO-CAPELA DE JOAQUIM NABUCO EM FOCO

Davi Kiermes Tavares

José Paulo Seifert Brahm

Diego Lemos Ribeiro

**DOI 10.22533/at.ed.4622130035**

#### **CAPÍTULO 6..... 66**

AS ORIGENS DO *SMASH*: O PODER DAS ILUSTRAÇÕES QUE DÃO VIDA AO INCRÍVEL HULK

Alyssa Carolina Barbosa Marques Gedo

**DOI 10.22533/at.ed.4622130036**

#### **CAPÍTULO 7..... 78**

A FIGURAÇÃO DO GROTESCO EM FRANCISCO DE GOYA

Marianna Bernartt Silva

Jorge Antonio Berndt

Valdeci Batista de Melo Oliveira

**DOI 10.22533/at.ed.4622130037**

<b>CAPÍTULO 8</b> .....	<b>91</b>
“MEU NOME É_” - VIDEOINSTALAÇÃO, PERFORMANCE E ESCRITA SOBRE O CORPO EM TRÂNSITO NA CIDADE DE SÃO PAULO	
Talita Caselato	
DOI 10.22533/at.ed.4622130038	
<b>CAPÍTULO 9</b> .....	<b>101</b>
A CULTURA DAS DESTALADEIRAS DE FUMO DE ARAPIRACA	
Wilma Lima Maciel	
DOI 10.22533/at.ed.4622130039	
<b>FACES DA LITERATURA</b>	
<b>CAPÍTULO 10</b> .....	<b>116</b>
TEMPORALIDADE COMO PROBLEMA HISTÓRICO EM <i>A MONTANHA MÁGICA</i> , DE THOMAS MANN	
Gong Li Cheng	
DOI 10.22533/at.ed.46221300310	
<b>CAPÍTULO 11</b> .....	<b>133</b>
O LUGAR DA TRADIÇÃO EM UNGULANI BA KA KHOSA	
Carina Marques Duarte	
Renata Domingos Opimi	
DOI 10.22533/at.ed.46221300311	
<b>CAPÍTULO 12</b> .....	<b>142</b>
AS TRÊS IRMÃS, DE MIA COUTO: ANÁLISE LITERÁRIA	
Wagner Lopes da Silva	
DOI 10.22533/at.ed.46221300312	
<b>CAPÍTULO 13</b> .....	<b>154</b>
ENTRE O CONTINGENTE E O TRANSCENDENTE: UM BREVE ESTUDO DAS OBRAS <i>APARIÇÃO E ALEGRIA BREVE</i> , DE VERGÍLIO FERREIRA	
Maria José Pinto de Carvalho	
Daniele dos Santos Rosa	
DOI 10.22533/at.ed.46221300313	
<b>CAPÍTULO 14</b> .....	<b>173</b>
O GUARANI – UM OLHAR PARA O PASSADO PARA A COMPREENSÃO DO PRESENTE	
Monique Berwanger	
Maristella Letícia Selli	
DOI 10.22533/at.ed.46221300314	
<b>CAPÍTULO 15</b> .....	<b>185</b>
A IRONIA E O SUICÍDIO COMO FIGURAS DE LINGUAGEM NA LITERATURA E NA POÉTICA DE ANA CRISTINA CESAR	
André Luís de Araújo	
DOI 10.22533/at.ed.46221300315	

<b>CAPÍTULO 16.....</b>	<b>201</b>
O SENTIMENTO DE PERTENCIMENTO NA CONSTRUÇÃO DA SUBJETIVIDADE FEMININA NEGRA NAS PERSONAGENS PECOLA DE “O OLHO MAIS AZUL” E IFEMELU EM “AMERICANAH”	
Bianca de Carvalho Lopes Barros	
<b>DOI 10.22533/at.ed.46221300316</b>	
<b>CAPÍTULO 17.....</b>	<b>208</b>
A EMANCIPAÇÃO DA MULHER NA OBRA “A DIVORCIADA”, DE FRANCISCA CLOTILDE	
Erika Maria Albuquerque Sousa	
Solange Santana Guimarães Morais	
<b>DOI 10.22533/at.ed.46221300317</b>	
<b>CAPÍTULO 18.....</b>	<b>215</b>
O JOGO FICCIONAL E A CONSTRUÇÃO DA CULPA EM <i>O ALIENISTA</i> E <i>A HORA DA ESTRELA</i>	
Angeli Rose do Nascimento	
<b>DOI 10.22533/at.ed.46221300318</b>	
<b>EDUCAÇÃO E RESISTÊNCIA</b>	
<b>CAPÍTULO 19.....</b>	<b>229</b>
A EDUCAÇÃO CONTEXTUALIZADA COMO FORMA DE MANTER A CULTURA DAS DESTALADEIRAS DE FUMO DE ARAPIRACA	
Wilma Lima Maciel	
<b>DOI 10.22533/at.ed.46221300319</b>	
<b>CAPÍTULO 20.....</b>	<b>240</b>
A ARTE COMO FORMA DE EXISTIR, RESISTIR E REEXISTIR	
Lucas Bezerra Furtado	
Nara Graça Salles	
<b>DOI 10.22533/at.ed.46221300320</b>	
<b>CAPÍTULO 21.....</b>	<b>247</b>
PSICOLOGIA DA PERFORMANCE – CONTRIBUTOS PARA A SUA INTRODUÇÃO NO CURRÍCULO DO ENSINO ARTÍSTICO ESPECIALIZADO DE MÚSICA EM PORTUGAL	
Catarina de Andrade Silva	
Helena Maria da Silva Santana	
Anabela Pereira	
<b>DOI 10.22533/at.ed.46221300321</b>	
<b>CAPÍTULO 22.....</b>	<b>261</b>
RACISMO NA MÚSICA: UMA PESQUISA SOBRE O RACISMO NA TRAJETÓRIA ACADÊMICA DE COTISTAS NEGROS EM UM CURSO DE GRADUAÇÃO EM MÚSICA	
Luiz Carlos Vieira Junior	
Rayssa Karoline Rodrigues Pereira	
<b>DOI 10.22533/at.ed.46221300322</b>	

<b>CAPÍTULO 23</b> .....	<b>272</b>
IDENTIDADES SOCIAIS FEMININAS EM LETRAS DE FUNK: FRAGMENTAÇÃO E NATURALIZAÇÃO	
Francisca Cordelia Oliveira da Silva	
Milena Fernandes da Rocha	
<b>DOI 10.22533/at.ed.46221300323</b>	
<b>CAPÍTULO 24</b> .....	<b>291</b>
MATERIAIS EDUCATIVOS E O CONTEXTO PANDÊMICO	
Renan Silva do Espirito Santo	
Ursula Rosa da Silva	
<b>DOI 10.22533/at.ed.46221300324</b>	
<b>CAPÍTULO 25</b> .....	<b>296</b>
MEMÓRIAS, APAGAMENTOS E RESISTÊNCIAS: COLETIVO APARECIDOS POLÍTICOS	
Maria Giovanna Walerko Moreira	
Felipe Bernardes Caldas	
<b>DOI 10.22533/at.ed.46221300325</b>	
<b>CAPÍTULO 26</b> .....	<b>300</b>
UMA COLCHA PARA O LEITO DOS AUSENTES: MONUMENTOS DE PANO COBREM AS PEDRAS DA CAPITAL AMERICANA	
Victor Santos	
<b>DOI 10.22533/at.ed.46221300326</b>	
<b>SOBRE AS ORGANIZADORAS</b> .....	<b>311</b>
<b>ÍNDICE REMISSIVO</b> .....	<b>312</b>

# CAPÍTULO 3

## O MELODRAMA E A METAFICÇÃO NA NARRATIVA FÍLMICA *A ROSA PÚRPURA DO CAIRO* (1985), DE WOODY ALLEN

Data de aceite: 30/03/2021

Data de submissão: 11/01/2021

**Mariana Alice de Souza Miranda**

Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens (PPGEL)  
Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UFMS)  
Campo Grande/MS  
<http://lattes.cnpq.br/4703810780694966>

**RESUMO:** Este trabalho tem como objetivo realizar uma análise crítico-histórica da narrativa fílmica *A Rosa Púrpura do Cairo* (1985), de Woody Allen, a partir da crítica cultural materialista, tendo como base a teoria literária marxista de Terry Eagleton (2011) e a teoria da cultura de Fredric Jameson (1985; 1995). Retomamos as compreensões teóricas do melodrama e da metaficção na literatura através de Jean-Marie Thomasseau (2012) e Linda Hutcheon (2013), respectivamente, e para as teorias do cinema, utilizaremos os estudos de David Bordwell (1985; 2006), Ismail Xavier (2003; 2012) e Robert Stam (2013). Deste modo, verificamos que, a partir dos elementos melodramáticos e metaficcionalizados elaborados, a narrativa em questão critica a ideologia dominante que o cinema plasma e controla, ao mesmo tempo em que confere um sentido para a realidade humana.

**PALAVRAS-CHAVE:** *A Rosa Púrpura do Cairo*; crítica cultural materialista; melodrama; metaficção; Woody Allen.

### MELODRAMA AND METAFICTION IN THE FILM NARRATIVE *THE PURPLE ROSE OF CAIRO* (1985), BY WOODY ALLEN

**ABSTRACT:** This work aims to perform a critical-historical analysis of the film narrative *The Purple Rose of Cairo* (1985), by Woody Allen, based on a materialist cultural critique, found on Terry Eagleton's (2011) Marxist literary theory and the Fredric Jameson's theory of culture (1985; 1995). We return to the theoretical understandings of melodrama and metafiction in the literature through Jean-Marie Thomasseau (2012) and Linda Hutcheon (2013) respectively, and for the theories of cinema, we will use the studies of David Bordwell (1985; 2006), Ismail Xavier (2003; 2012) and Robert Stam (2013). In this way, we find that, based on the melodramatic and metafictional elements elaborated, the narrative in question criticizes the dominant ideology that the cinema shapes and controls, while at the same time giving a meaning to the human reality.

**KEYWORDS:** *The Purple Rose of Cairo*; materialist cultural critique; melodrama; metafiction; Woody Allen.

### 1 | INTRODUÇÃO

A extensa carreira cinematográfica de Woody Allen pode nos conduzir a inúmeros tópicos de pesquisa, tanto na literatura quanto no cinema, visto que, além de cineasta, Allen também é escritor desde sua juventude quando, aos 18 anos, inicia sua carreira escrevendo esquetes cômicos para comediantes e nos anos seguintes, final dos anos 1950 e toda a década



de 1960, simultaneamente à sua profissão de comediante de *stand-up*, escreve roteiros para programas de comédia da televisão, peças de teatro, contos e roteiros de cinema.

Portanto, é inegável que seus filmes tenham elementos narrativos que dialogam com a literatura e com o próprio cinema, como por exemplo, a tragédia grega em *O sonho de Cassandra* (2007) e *Poderosa Afrodite* (1995), a comédia versus tragédia em *Melinda e Melinda* (2004), o teatro em *Tiros na Broadway* (1994), a literatura russa em *A última noite de Boris Grushenko* (1975), o expressionismo alemão em *Neblina e Sombras* (1991) e o *noir* em *O escorpião de Jade* (2001).

Em nosso trabalho, a partir da crítica cultural materialista, desenvolvemos uma análise crítico-histórica, no contexto da pós-modernidade, dos principais elementos constituintes da obra: o melodrama e a metaficção. Para isso, utilizar-se-á como base a teoria literária marxista de Terry Eagleton (2011) e a teoria da cultura de Fredric Jameson (1985; 1995), os estudos da metaficção de Linda Hutcheon (2013), enquanto para o cinema, temos os estudos de David Bordwell (1985; 2006), Robert Stam (2013) e Ismail Xavier (2003; 2012). É importante destacar que a teoria da narrativa e da literatura aliadas aos estudos específicos da linguagem cinematográfica produzem bons resultados sobre as análises de obras contemporâneas, uma vez que elas estão cada vez mais hibridizadas, além de sabermos que desde sua origem, o cinema se apropria de recursos literários.

Nossa hipótese é de que, apesar de Woody Allen valer-se de recursos narrativos já reificados da cultura de massa, como o melodrama e a metaficção, ele os atualiza de forma crítica e criativa, transformando-os em produtos da cultura contemporânea com alta relevância estética, diferenciando-os da maioria dos filmes comerciais da indústria hollywoodiana, além de ajudar a compreender a metaficção como uma estratégia narrativa característica do pós-modernismo. Por fim, a ambiguidade da narrativa nos leva a uma leitura crítica e reflexiva da instituição cinematográfica enquanto força alienadora sobre o imaginário do espectador.

A princípio de elaboração, o crítico marxista inglês Terry Eagleton, propõe que a análise crítica de uma obra tem por objetivo “compreender as formas, estilos e significados como produto de uma História específica” (2011, p. 15). Deve-se entender que a organização social é condicionada pela produção da vida material, ou seja, pelo conjunto das relações de produção de uma determinada sociedade cuja definição corresponde ao conceito de base econômica ou infraestrutura. A partir da infraestrutura, ergue-se a superestrutura que corresponde a “certas formas jurídicas e políticas, um certo tipo de Estado, cuja função é legitimar o poder da classe social que possui os meios de produção econômica” (2011, p. 18). Em outras palavras, a política, as manifestações artísticas, a filosofia, a ciência dependem da base material, de modo que se desenvolvem em função dos interesses das classes dominantes. Portanto, a arte faz parte da ideologia de uma sociedade cujas ideias dominantes são as ideias da sua classe dominante.

À vista de que nosso objeto de análise é uma narrativa fílmica, podemos considerar

que o cinema faz parte da superestrutura da sociedade, visto, assim, como uma instituição ideológica, ou seja, como possuidor de formas definidas de consciência social cuja função é legitimar o poder e as ideias da classe dominante que detém os meios de produção econômico. Deste modo, as ideias dominantes de uma determinada sociedade são percebidas de forma naturalizada ou podem até nem serem percebidas. Portanto, como afirma Eagleton, compreender a arte:

significa, antes de tudo, compreender as relações complexas e indiretas entre essas obras e os mundos ideológicos que elas habitam – relações que surgem não apenas em 'temas' e 'questões', mas no estilo, ritmo, na imagem, qualidade e forma. Mas também não entenderemos a ideologia a não ser que compreendamos o papel que ela desempenha na sociedade como um todo – como ela consiste em uma estrutura de percepção definida e historicamente relativa que sustenta o poder de uma classe social específica (2011, p. 20).

A fim de situarmos o contexto cultural no qual nosso objeto de análise foi produzido, levaremos em consideração o pensamento de Fredric Jameson sobre a pós-modernidade, período no qual ocorreu a transformação da cultura em economia e da economia em cultura. A produção cultural foi absorvida pela produção de mercadorias em geral, cujas inovações estéticas passaram a ter uma função essencial ante a necessidade da produção de novos bens culturais. De acordo com Jameson (1985, p. 17), “novos traços formais na vida cultural correlacionam-se com um novo tipo de vida social e uma nova ordem econômica” – a sociedade de consumo. Assim, novos estilos de filmes comerciais “merecem ser citados como variedades do que se pode chamar pós-modernismo” (ibid., p. 16), cujos autores pós-modernos se apropriam de produtos da indústria cultural, já reificados, de modo que os limites entre a alta cultura e a cultura de massa se dissolveram.

Para Jameson (1995, p. 14), deve-se abordar esses fenômenos de forma histórica e dialética, uma vez que essa “aproximação exige que se leia a alta cultura e a cultura de massa como fenômenos objetivamente relacionados e dialeticamente interdependentes, como formas gêmeas e inseparáveis da fissão da produção estética sob o capitalismo”.

Ao buscar compreender as estratégias narrativas utilizadas por Woody Allen em *A Rosa Púrpura do Cairo*, poderemos entender melhor a metaficção como característica do pós-modernismo, ao mesmo tempo em que o melodrama pode ser lido de modo crítico e criativo, mesmo que seja um gênero solidificado no imaginário cinematográfico.

## 2 | O MELODRAMA COMO GÊNERO CLÁSSICO HOLLYWOODIANO

De modo geral, o melodrama clássico tem como característica principal três personagens: o vilão, o herói e a vítima. Durante toda a diegese, a vítima é enfraquecida por diversos obstáculos que a impedem de triunfar, até que um milagre divino se manifesta a seu favor e que aniquila e/ou castiga o culpado. Assim afirma Thomasseau:

Com efeito, a imaginação e as variações do imaginário melodramático, entre os mais ricos da literatura, estão inteiramente a serviço do tema da perseguição, tema de ressonâncias fáusticas que representa a luta das forças do bem e do mal no teatro do mundo e no palco do melodrama. No último ato, a justiça imanente acaba sempre por ter a última palavra, no sentido estrito e no figurado, já que a maior parte dos melodramas termina com uma máxima moral. Tudo é acaso no melodrama, mas acaso enquanto 'contingência radical' como dizem os filósofos (Lefebvre), dirigido por uma potência metafísica que age na maior parte do tempo sob o nome de Providência e que alguns personagens chamam Deus (2012, p. 36).

As personagens no melodrama têm características específicas pré-determinadas, portam valores morais particulares, de modo que a aparência física do ator pode, também, ajudar na identificação da sua função dramática. Conforme Thomasseau (2012, p. 39)., “os personagens do melodrama são *personae*, máscaras de comportamento e linguagens fortemente codificadas e imediatamente identificáveis”. Ademais, ao ocasionar uma ruptura com a escrita tradicional do teatro, o melodrama elegeu uma linguagem puramente cênica, o que aumentou a preocupação com a representação espetacular das tramas, exigindo maiores referências locais e históricas.

À luz dos estudos do teórico de cinema David Bordwell (1985) sobre o cinema clássico hollywoodiano, é a partir da segunda década do século XX que o cinema começa a se organizar de forma industrial ao estipular a divisão do trabalho e a especialização de funções como diretores, produtores, roteiristas, figurinistas, etc. É nessa mesma época que a narrativa hollywoodiana dita clássica começa a tomar forma, na qual a principal mudança ocorreu na relação entre o espectador e o filme, da forma fílmica com seu estilo.

Conforme o ensaísta italiano e historiador de cinema Antonio Costa (1987, p. 65), essa supremacia de Hollywood dentro da economia cinematográfica é consequência do êxito dos Estados Unidos na Primeira Guerra Mundial e da política de produção, que atuava sob uma forte concentração monopolista de poucas sociedades individuais que tinham o controle dos três setores que estruturam a indústria cinematográfica: produção, distribuição e exibição – o *studio system*. Nas palavras de Antonio Costa:

Naturalmente, o *studio system* não é apenas uma particular forma de integração entre diversos setores da indústria, mas representa também um método preciso de organização do trabalho destinado à maximização dos lucros através de uma exploração optimal dos recursos. Isso comporta uma rígida divisão do trabalho e uma total subordinação de todos os componentes da produção (diretores, atores, roteiristas, etc.) à figura do produtor (1987, p. 66).

Intimamente integrado a esse sistema, encontrava-se o *star system* e o sistema de gêneros, no qual aquele valia-se do estrelismo dos atores como forma de impulsionar a publicidade do produto fílmico, enquanto este era um instrumento eficiente na diferenciação dos produtos, o que facilitava a escolha do filme a ser consumido pelo público. Desta forma,

as estrelas do cinema fixavam seus papéis a um determinado gênero – como os exemplos de Fred Astaire e Ginger Rogers nos musicais dos anos 1930, Humphrey Bogart nos filmes de *gangsters* dos anos 1940, Audrey Hepburn e Marilyn Monroe nas comédias românticas dos anos 1950 e 1960 e James Stewart nos filmes policiais de Alfred Hitchcock.

Já nas décadas de 1930 e 1940, com o advento do cinema sonoro, o cinema hollywoodiano vive a sua “era de ouro”, época em que o melodrama encontra nas formas dos musicais e das comédias românticas o alicerce para a sua sobrevivência dentro das narrativas cinematográficas, tornando-se o gênero clássico hollywoodiano. O público foi atraído pelo cenário glamourizado, pelas atuações e figurinos dos atores, pela temática do amor e pelo sentimentalismo enfatizado através da música que acompanha e antecipa as ações das personagens, propiciando um terreno para a consolidação do melodrama dentro da narrativa hollywoodiana. Em geral, o público foi motivado pelo espetáculo.

David Bordwell (1985, p. 12) analisa estruturalmente a narrativa clássica, denominando-a como um “cinema excessivamente óbvio”, pois, é composta, historicamente, a partir de certas normas que podem operar em diferentes níveis. Em primeiro lugar, ela deve ser lógica, ou seja, deve haver a definição dos acontecimentos, o paralelismo entre esses acontecimentos e suas relações causais, além da representação do tempo e do espaço.

Os traços psicológicos dos personagens são claramente identificados e consistentes, afirmados pelo discurso da personagem e/ou por sua característica física (daí a importância do *star-system* em selecionar um ator cuja aparência ajude nessa identificação), pois eles servem como uma motivação para que a personagem ultrapasse seus obstáculos e atinja seu objetivo. Característica esta emprestada do melodrama teatral do século XIX (BORDWELL, 1985, p. 15-16).

Geralmente, usa-se poucos personagens e duas linhas de ação distintas, porém interdependentes, cujo evento central é o romance heterossexual e o segundo um outro tipo de atividade que fornece um objetivo para o personagem principal, o que dá continuidade à corrente de causa-e-efeito e para que o clímax da história se aproxime. A linearidade da narração clássica pode ser explicada desta maneira:

Cada cena apresenta etapas distintas. Inicialmente temos a exposição que especifica o tempo, o lugar e os personagens relevantes – suas posições espaciais e seus estados mentais atuais (geralmente resultado de cenas anteriores). No meio da cena, os personagens agem no sentido de alcançar seus objetivos: lutam, fazem escolhas, marcam encontros, determinam prazos, planejam eventos futuros. No curso de sua ação, a cena clássica prossegue, ou conclui, os desenvolvimentos de causa e efeito deixados pendentes em cenas anteriores, abrindo, ao mesmo tempo, novas linhas causais para desenvolvimento futuro. Uma linha de ação, ao menos, deve ser deixada em suspenso para servir de motivação à próxima cena, que retoma a linha deixada pendente (frequentemente por meio de um ‘gancho de diálogo’) (BORDWELL, 2005, p. 281).

O acompanhamento musical extradieгético é outro fator importante para a narração clássica. Desde os melodramas do século XVIII, a música assume um papel fundamental, intensificando as ações dramáticas no palco. No cinema, ela é usada para esse mesmo propósito, além de reforçar a própria autoconsciência da narrativa, pois a música só serve em benefício ao espectador. Anatol Rosenfeld confere um caráter poético à função da música em relação às personagens: “Ela [a música] munia-os [os personagens] da terceira dimensão, dava-lhes fundo e plástica, humanizava-os e transmitia-lhes o sopro divino, a alma de que careciam” (2013, p. 124).

A sucessão de planos feita pela montagem pode passar despercebida pelo espectador, pois ela corresponde aos movimentos normais da atenção fornecendo, assim, ao espectador a ilusão da percepção real (MARTIN, 2007, p. 137) cuja impressão de realidade é uma parte constituinte da ideologia produzida pelo dispositivo cinematográfico e o que chamamos de “transparência”, isto é, um apagamento dos traços da construção filmica. De acordo com Ismail Xavier: “Cada imagem em particular foi impressa na película, como consequência de um processo físico ‘objetivo’, mas a justaposição de duas imagens é fruto de uma intervenção inegavelmente humana e, em princípio, não indica nada senão o ato de manipulação” (2012, p. 24).

Podemos enxergar o melodrama, então, como um gênero facilmente orientado para a reprodução devido às suas regras de composição e por sua aceitação pelo grande público, desde as suas origens no teatro até a sua apropriação pelo cinema, relacionando-se diretamente com o sistema de gêneros da indústria hollywoodiana e tornando-se um aspecto fundamental da indústria cinematográfica. O historiador de cinema Antonio Costa confirma:

No caso dos filmes hollywoodianos, ao contrário, a pura e simples etiqueta de gêneros como western, musical, gangster, etc., não só funciona muitas vezes como indicador de nacionalidade, mas orienta claramente o espectador quanto à ambientação, estilo e, dentro de certos limites, ideologia; e isso independentemente do fato de que as assinaturas sejam de John Ford, Vincente Minnelli ou Nicholas Ray. Mesmo que se trate de filmes produzidos depois do fim da ‘idade de ouro’ de Hollywood, eles farão sempre referência à tipologia dos gêneros estabelecida naquela época, para reproduzi-la em seus mecanismos básicos, apesar de vistosas modernizações tecnológicas, ou para transgredi-la com intenções de desmistificação ou para visita-la com nostalgia (1987, p. 94).

### 3 | A METAFICÇÃO NA PÓS-MODERNIDADE

O prefixo meta-, de acordo com o dicionário Priberam<sup>1</sup>, tem origem na palavra grega *metá*, que significa “no meio de, entre, com”. Na língua portuguesa, dois de seus possíveis significados recaem na reflexão sobre si mesma (metalinguagem) e na transcendência do

<sup>1</sup> Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/meta>. Acesso em: 30 set. 2018

objeto físico (metafísica). Portanto, pode-se considerar que a metaficção transcende o seu próprio espaço diegético e reflete sobre si mesma.

É certo que desde *Dom Quixote de La Mancha* (1605-1615), de Miguel de Cervantes, a metaficção é reconhecida e utilizada como estratégia narrativa na literatura como em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), de Machado de Assis; *Seis personagens à procura de um autor* (1921), de Luigi Pirandello e o recente e laureado com o prêmio Goncourt *Baseado em fatos reais* (2015), de Delphine de Vigan, e, também, no cinema como em *Cidadão Kane* (1941), de Orson Welles; *A Doce Vida* (1960), de Federico Fellini e *A Noite Americana* (1973), de François Truffaut, só para que lembremos de alguns.

Desta feita, é na pós-modernidade que a metaficção ganha forte notoriedade pela sua recorrência. Apesar de receber, na sua maioria, críticas negativas nos anos 1970, devido às teorias sobre a morte do romance, nos anos 1980 ela já era aceita e institucionalizada, fazendo parte do processo de reificação dos objetos culturais, tornando-se uma mercadoria bem assimilada pela indústria cultural (JAMESON, 1995).

Para a crítica literária canadense Linda Hutcheon (2013), a metaficção é a forma de narrativas autoconscientes recorrentes após os anos 1960. Hutcheon propõe que a narrativa metafictional é narcisística e paradoxal, pois o foco incide sobre a própria narrativa e sobre o leitor, isto é, ela reflete, narcisisticamente, sobre si mesma e orienta-se para o leitor:

Em toda ficção, a linguagem é representacional, mas de um 'outro' mundo ficcional, um completo e coerente 'heterocosmo' criado pelos referentes fictícios dos signos. Na metaficção, no entanto, este fato torna-se explícito e, enquanto o leitor lê, ele vive num mundo no qual é forçado a reconhecer como ficcional. Por outro lado, paradoxalmente o texto também exige que ele participe, que ele se empenhe intelectualmente, imaginativamente e afetivamente em sua co-criação. Esta atração bidirecional é o paradoxo do leitor. O paradoxo do texto é que ele é narcisisticamente autorreflexivo e ainda focado para fora, orientado para o leitor (HUTCHEON, 2013, p. 7, tradução nossa).<sup>2</sup>

Para Hutcheon (2013, p.1, tradução nossa)<sup>3</sup> a metaficção é uma “ficção sobre ficção, isto é, uma ficção que inclui em si mesma um comentário sobre sua própria narrativa e/ou identidade linguística” e comenta que o gênero romance, desde o Romantismo (com o romance de formação – *Bildungsroman* e o romance de artista – *Künstlerroman*), foi se alterando gradualmente ao colocar o autor e o romance como conteúdo da obra até chegar no romance psicológico cuja unidade de ação foi substituída pela unidade de personalidade artística, na qual o narrador reflete sobre o significado da sua própria experiência criativa.

2 “In all fiction, language is representational, but of a fictional “other” world, a complete and coherent “heterocosm” created by the fictive referents of the signs. In metafiction, however, this fact is made explicit and, while he reads, the reader lives in a world which he is forced to acknowledge as fictional. However, paradoxically the text also demands that he participate, that he engage himself intellectually, imaginatively, and affectively in its co-creation. This two-way pull is the paradox of the reader. The text’s own paradox is that is both narcissistically self-reflexive and yet focused outward, oriented toward the reader”.

3 “[...] is fiction about fiction-that is, fiction that includes within itself a commentary on its own narrative and/or linguistic identity”.

Esta mudança proporcionou a transformação da forma em conteúdo e este processo de reflexão começou a solapar o realismo tradicional em favor de uma *mimesis* literária num nível mais introvertido. Hutcheon (2013, p.12, tradução nossa) afirma: “o escritor chama a atenção de seu leitor para a atividade de escrever como um acontecimento dentro do romance, como um acontecimento de igual importância em relação aos eventos da história que ele deveria estar contando”.<sup>4</sup> O que importa agora é como a arte é criada e não somente o que ela cria.

Desta maneira, Hutcheon sugere que a metaficção é uma *mimesis* do processo, cuja importância se dá no processo imaginativo da criação artística. Baseando-se nas observações de que alguns textos são diegeticamente autoconscientes, os quais se apresentam como narrativa, e de que outros demonstram uma consciência de suas constituições linguísticas, mostrando-se como linguagem, Hutcheon (2013, p. 7) estipula duas formas para esses dois modos: o explícito e o implícito, no qual aquele “revela sua autoconsciência em tematizações explícitas ou alegorizações de sua identidade diegética ou linguística dentro dos próprios textos”<sup>5</sup>, enquanto neste “esse processo é internalizado, atualizado. Tal texto é autorreflexivo, mas não necessariamente autoconsciente”<sup>6</sup>. Em vista do nosso objeto de análise, nos atentaremos em elucidar como funcionam os textos diegeticamente autoconscientes explícitos.

A autoconsciência e a autorreflexão na narrativa narcisista explícita devem ficar claramente evidentes através das alegorizações ou tematizações criadas dentro da própria narrativa, ou seja, a narrativa é consciente da sua condição como artefato narrativo, da sua construção de um mundo ficcional completo com ações e personagens e, também, exige que o leitor se empenhe na leitura do texto, que ele reconheça os códigos literários e que participe na criação desse universo ficcional.

A paródia possui um papel essencial na metaficção, pois ela desmascara velhas formas de textos que se tornaram óbvios demais e cria uma nova forma de ficção a partir da (re)escritura. Importante sublinhar que, para Hutcheon, a paródia é um modelo sério e válido, recusando a sua função ridicularizadora. Com o desnudamento dos sistemas ficcionais, o leitor identifica os elementos formais que constituem a narrativa e que outrora passavam despercebidos, pois já estava acostumado com o modelo convencional. Assim, novas demandas são feitas para que haja um envolvimento ativo do leitor para com o texto. O leitor, então, no ato de leitura, torna-se consciente do fato de que ele, além do escritor, também cria um universo ficcional e o código narrativo de fundo que fora parodiado ajuda na consciência deste fato. Para Hutcheon, o modelo paródico pode ser caracterizado como uma forma frequentemente explícita de narcisismo, tanto autoconsciente quanto

4 “The writer calls his reader’s attention to the activity of writing as an event within the novel, as an event of equally great significance to that of the events of the story which he is supposed to be telling”.

5 “Overtly narcissistic texts reveal their self-awareness in explicit thematizations or allegorizations of their diegetic or linguistic identity within the texts themselves”.

6 “In the covert form, this process is internalized, actualized; such a text is self-reflective but not necessarily self-conscious”.

autorreflexivo. Diante do que foi mencionado, há um espelhamento do processo de criação sobre o processo de leitura. Assim afirma Hutcheon sobre as duas formas de narrativas narcisistas:

O leitor é explicitamente ou implicitamente forçado a encarar sua responsabilidade em relação ao texto, isto é, em direção ao mundo romanesco que ele está criando através da acumulação dos referentes fictícios da linguagem literária. À medida que os romancistas atualizam o mundo de sua imaginação por meio das palavras, também o leitor – a partir dessas mesmas palavras – fabrica, de modo reverso, um universo literário que é tanto sua criação quanto a do romancista. Essa quase equação dos atos de ler e escrever é uma das preocupações que diferencia a metaficção moderna dos romances autoconscientes precedentes (HUTCHEON, 2013, p. 27).<sup>7</sup>

## 4 | O CINEMA DE WOODY ALLEN SOB A TÔNICA MELODRAMÁTICA E METAFICCIONAL

Antes de desvelar a inserção do melodrama e da metaficção na poética de Woody Allen, devemos entender o contexto histórico no qual seu cinema se insere. É na década de 1970 que seu trabalho ganha maior prestígio com as comédias românticas: o premiado filme *Noivo neurótico, noiva nervosa* (1977) e *Manhattan* (1979). Desde os seus primeiros filmes como em *Sonhos de um sedutor* (1972), *O dorminhoco* (1973) e *A última noite de Boris Grushenko* (1975), pode-se notar referências ao culto de celebridades (Humphrey Bogart), a gêneros cinematográficos (a ficção científica) e à literatura russa, respectivamente. Diante disso, ampliar-se-á o panorama cinematográfico americano pós-1960 e, para isso, usar-se-á o estudo de David Bordwell (2006), no qual o autor propõe que as narrativas comerciais hollywoodianas pós-1960 ainda se beneficiam das premissas da narrativa clássica elaborada nas primeiras décadas do século XX.

No final dos anos 1960, uma nova cultura americana emergia: o público universitário começava a se interessar pelos filmes estrangeiros, por filmes *underground* – aqueles que fogem dos padrões comerciais – e pelo autorismo (ou teoria do autor), movimento estipulado pelos críticos franceses da revista *Cahiers du Cinema*, tendo como um de seus criadores o crítico André Bazin e colaboradores como Jean-Luc Godard, François Truffaut, Claude Chabrol, Éric Rohmer, entre outros, a qual estimulou a realização de filmes com estilos e temas reconhecíveis, com estética própria do diretor mesmo que alguns deles fossem subordinados pelos estúdios hollywoodianos, com principais destaques para os diretores Alfred Hitchcock e Fritz Lang (STAM, 2013, p. 103).

Temos, então, com base na influência do cinema europeu moderno, os *art films* da

---

7 “The reader is explicitly or implicitly forced to face his responsibility toward the text, that is, toward the novelistic world he is creating through the accumulated fictive referents of literary language. As the novelists actualizes the world of his imagination through words, so the reader-from those same words-manufactures in reverse a literary universe that is much his creation as it is the novelist’s. This near equation of the acts of reading and writing is one of the concerns that sets modern metafiction apart from previous novelistic self-consciousness”.



chamada Nova Hollywood, um cinema que concilia os métodos clássico e moderno através de uma perspectiva crítica sobre as temáticas americanas, no qual o filme *Bonnie & Clyde* (1967), de Arthur Penn, marca a inauguração desta produção cujo auge adveio com os filmes de Stanley Kubrick, Francis Ford Coppola e Martin Scorsese dos anos 1970. Apesar disso, os *art films* entraram em declínio econômico com o apogeu dos filmes *blockbusters* (MASCARELLO, 2012, p. 346).

Deste modo, surgiu uma nova geração de cineastas dispostos a trabalhar com gêneros já consagrados para o público de massa e estimulados a usufruir dos efeitos visuais. Ocorreu, então, nos anos 1970, a remodelação da indústria hollywoodiana com a explosão dos filmes *blockbusters* sobretudo *Loucuras de verão* (1973) e *Guerra nas estrelas* (1977), de George Lucas e *Tubarão* (1975), de Steven Spielberg. Diante de uma geração de jovens influenciados por histórias em quadrinhos e pela televisão, observa-se a ascensão de gêneros como o horror, a fantasia e a ficção científica. As produtoras independentes também prosperaram como a Orion Pictures (1978-1997), produtora e distribuidora da maioria dos filmes de Woody Allen.

A reformulação do cinema hollywoodiano no período pós-moderno encontrou apoio no surgimento de novos cineastas da Nova Hollywood que, influenciados pela tradição da narrativa clássica e pelo cinema de arte europeu, reciclaram as convenções da era clássica e, posteriormente, nos *blockbusters* com as narrativas repletas de misturas de gêneros e com citações sobre a cultura *pop* e midiática, refletindo o novo tipo de vida social da sociedade de consumo.

A partir disso, percebe-se que o cinema de Woody Allen se insere no período pós-moderno cujos autores se apropriaram de produtos da indústria cultural, mesclando-os com formas tradicionais de arte do período moderno. Portanto, como mencionado acima, desde seus primeiros filmes até os mais recentes como *Match Point* (2005), *Meia noite em Paris* (2011) e *Roda gigante* (2017), o diretor, através principalmente da paródia e ironia, vale-se frequentemente de intertextualidade explícita com obras literárias, gêneros, autores, diretores e outros tipos de arte, o que potencializa a ocorrência da metaficção, além de, muitas vezes, compor as narrativas com base na estética melodramática das comédias românticas.

## 5 | A ROSA PÚRPURA DO CAIRO

A narrativa fílmica *A Rosa Púrpura do Cairo* (1985) se passa em uma pequena cidade de Nova Jersey e com ambientação no período da Grande Depressão dos Estados Unidos, em meados da década de 1930. O enredo se desenvolve em torno da vida de Cecília (Mia Farrow), uma garçonete obcecada pelos filmes e celebridades da era de ouro de Hollywood e que vive uma vida financeira e doméstica difícil. Seu marido, Monk (Danny Aiello), desempregado e alcóolatra, suga a fragilidade de Cecília, mostrando-se agressivo,

além de a trair constantemente de forma explícita e gastar o dinheiro ganho por Cecília com jogos de azar. Por conseguinte, para fugir da sua árdua realidade, Cecília comparece ao cinema todos os dias para assistir ao filme “A Rosa Púrpura do Cairo”, um melodrama bem ao estilo firmado naquele período. A partir disso, algo inusitado acontece: Tom Baxter (Jeff Daniels), o herói do filme, consegue sair da tela de cinema, declara seu amor à Cecília e passa a viver no mundo real, não mais querendo retornar à tela, enquanto a trama do filme fica suspensa com os personagens esperando a volta de Tom Baxter para que, assim, eles possam continuar a narrativa.

*A Rosa Púrpura do Cairo* é um filme curto, com apenas 1h20min de duração. Nos primeiros 15 minutos, temos a apresentação das personagens. Sabemos que Cecília é obcecada pelos musicais, pelas vidas pessoais das celebridades, através dos diálogos com a sua irmã na lanchonete em que ambas trabalham. Bem como que seu marido é desempregado e alócolatra, que a agride e que usurpa seu dinheiro para jogar com os amigos. E também que Cecília comparece ao cinema constantemente, pois ela conhece o dono e os funcionários do cinema e vice-versa, além de, muitas vezes, se distrair no trabalho por conta da sua fascinação pelo romantismo e pelo glamour hollywoodiano e, por fim, sabemos da sua vontade e dificuldade em ir embora de casa e abandonar seu marido. Aqui já podemos perceber certas características da narrativa clássica e do melodrama como a identificação dos personagens principais: o herói (Tom/Gil), a vítima (Cecília) e o vilão (Monk) cujos atributos físicos também ajudam nessa identificação e por meio da comunicabilidade da narrativa a partir dos diálogos entre os personagens; e a motivação psicológica da protagonista, o que afirma sua disposição para que ela alcance seus objetivos no decorrer da trama.

Depois que Cecília é demitida do emprego, ela frequenta o cinema todos os dias para assistir ao filme “A Rosa Púrpura do Cairo” (ARPC). Nessa cena, há a intercalação de planos entre Cecília assistindo ao filme (em cores) e do filme em tela cheia (em preto e branco), de modo que impele ao espectador para que distinga o mundo real do mundo fictício. Para que saibamos que Cecília assiste ao filme por vários dias seguidos, ocorre uma repetição de cenas da narrativa de ARPC, nos auxiliando na compreensão temporal da narrativa, outra característica fundamental da narrativa clássica hollywoodiana. É nesse momento que a estratégia metaficcional se evidencia, quando Tom Baxter, dentro da tela, olha para Cecília e inicia uma conversa com ela, maravilhado por ela sempre assistir ao filme no qual ele atua:



Fonte: The Purple Rose of Cairo, 2010, 18:09min

Após, Tom consegue sair da tela, se declara à Cecilia e diz estar finalmente “livre de interpretar a mesma coisa duas mil vezes”, enquanto a trama de ARPC se suspende, com os personagens presos à tela, sem poderem continuar a narrativa até a volta de Tom. Desta maneira, há um ruptura dos limites entre realidade e ficção. À medida em que a trama de ARPC é interrompida, várias situações cômicas se desenrolam e, por consequência, desnudam o sistema narrativo e que são expostas ao espectador pela própria fala dos personagens: os personagens entram no tempo errado nas cenas, o possível desaparecimento/aniquilamento dos personagens caso desliguem o projetor do filme, a estabilidade do caráter do personagem e a crença de todos os personagens de que são eles próprios os protagonistas da história. Enquanto isso, Tom vive um *affair* com Cecilia, aprendendo a “ser real” e conhecendo o mundo. Desta forma, Tom presencia situações de conflito: o dinheiro que ele tem não corresponde ao dinheiro “real”; ele não sabe que para dirigir um carro precisa-se da chave; quando Cecilia o leva à uma igreja e pergunta se ele acredita em Deus, ela diz que Deus significa “a razão de tudo, do mundo, do Universo”, Tom remete aos roteiristas de ARPC; quando Tom e Monk brigam, Tom não se machuca; quando Cecilia e Tom se beijam e ele espera que a cena se escureça, ou seja, que ocorra uma *fade out* para que eles possam “fazer amor num lugar perfeito e reservado”.

Em relação ao público do cinema, alguns continuam a assistir ao filme normalmente mesmo sem a ação dramática e outros se revoltam com a paralização da história. Diante dessa confusão, a imprensa fica sedenta de novas manchetes, e o produtor do filme, que está em Hollywood, é acionado através do dono do cinema da cidade interiorana. Com medo de que esse problema traga prejuízos à produtora, o produtor ordena que Gil Shepard (Jeff Daniels), o ator que interpretou Tom, vá à pequena cidade e resolva a

situação convencendo Tom a voltar para o filme. Preocupado com sua reputação, Gil não consegue convencer Tom e, assim, procura ter um vínculo com Cecília. Mais tarde, Gil confessa seu amor por Cecília e pede para que ela fuja com ele para Hollywood. Cecília, então, fica dividida, pois deve escolher entre o real, que possui características humanas e, portanto, instáveis, ou o ficcional, estável e perfeito. Durante o tempo dessa indecisão, Tom leva Cecília para dentro de ARPC e ela experencia um pouco do glamour hollywoodiano. A participação de Cecília na narrativa faz com que aconteçam mudanças que ao mesmo tempo confundem e libertam os personagens, principalmente quando Tom resolve sair do enredo e levar Cecília para se divertir em Nova York (um dos locais onde se passa a narrativa de ARPC). Nessa cena, podemos perceber uma sucessão de planos típicos das narrativas clássicas cujas sobreposições de imagens indicam vários lugares pelos quais os personagens frequentaram, funcionando como representação espaço-temporal:



Fonte: The Purple Rose of Cairo, 2010, 1h07min48s



Fonte: The Purple Rose of Cairo, 2010, 1h07min57s

Após essa excursão de Cecília por Nova York, Gil aparece no cinema e ele e Tom argumentam sobre quem Cecília deverá escolher. Enfim, Cecília decide ficar com Gil, pois, por mais que ela “se sinta tentada, ela deve sempre escolher o real” e, afinal, assim ela poderia viver onde sempre sonhou. Cecília vai para casa, arruma suas coisas e volta para se encontrar com Gil na frente do cinema, porém o dono do cinema avisa-a que Gil já foi embora para Hollywood, que “logo que Tom Baxter retornou à tela, ele mal podia esperar para dar o fora e que foi quase o fim da carreira dele”. Há um corte que nos mostra uma cena de Gil no avião cuja expressão sugere que ele talvez possa ter se arrependido do que fez à Cecília. No final da cena de Gil, começa a tocar a música *Cheek to Cheek* na voz de Fred Astaire e um corte nos leva para um plano em tela cheia de Ginger Rogers e Fred Astaire no filme *O picolino* (1935), famoso musical clássico. Cecília, desiludida, se vê novamente em frente à tela do cinema, assistindo ao filme.

Para finalizar, a última cena de Cecília sozinha no cinema é de extrema relevância para nossa análise. A cena dura mais ou menos 2 minutos e intercala planos entre o primeiro plano de Cecília e planos de *O picolino*. Percebemos que a expressão de Cecília

diante da tela muda gradativamente de uma fisionomia triste e decepcionada para uma esperançosa cujos olhos “brilham”:



Fonte: The Purple Rose of Cairo, 2010, 1h17min31s



Fonte: The Purple Rose of Cairo, 2010, 1h17min50s



Fonte: The Purple Rose of Cairo, 2010, 1h18min57s

Com esta última cena, podemos perceber uma espécie de ciclo que as narrativas clássicas possuem, uma vez que na primeira cena do filme também escutamos, mas extradiegeticamente, a música *Cheek to Cheek* que acompanha Cecília observando, sob uma espécie de “transe”, o cartaz do filme de ARPC. Interessante observar que a letra dessa música corresponde ao estado mental de Cecília, é um tema melódico que a caracteriza: “Céu, eu estou no céu, e o meu coração bate tão rápido que eu mal posso falar, parece que eu achei a felicidade que eu procurava, quando estamos dançando juntos de rosto colado; céu, eu estou no céu, e as preocupações que pairavam sobre mim durante a semana parecem ter desaparecido como a sorte de um jogador, quando estamos juntos dançando

de rosto colado”<sup>8</sup>. A trilha sonora do filme foi composta pelo pianista de jazz Dick Hyman<sup>9</sup> que trabalhou em diversos outros filmes de Woody Allen. Pelas músicas serem compostas especialmente para o filme, notamos que há um acompanhamento musical gradual sob a história e que, às vezes, quase imperceptivelmente embala o espectador ao intensificar as ações dramáticas da narrativa, desde um jazz de ritmo rápido para as cenas mais cômicas e um jazz suave para as cenas românticas.

De modo geral, as cenas de *A Rosa Púrpura do Cairo* têm duração média de 2 a 4 minutos, o que corresponde com a média de duração das cenas dos filmes da era clássica hollywoodiana (BORDWELL, 2006, p. 57). A variação de planos confere ritmo à montagem cujos enquadramentos dos personagens, sempre colocando-os no centro do plano, variam entre os planos americano, médio e primeiro. Planos de conjunto e planos geral são utilizados com o propósito de o espectador situar os personagens em relação ao espaço. Devemos destacar a grande recorrência de planos médios e primeiros planos dos personagens que, como mencionado no começo deste artigo, enfatiza a expressão do personagem, atributo fundamental que Griffith desenvolveu para a emancipação do cinema em relação ao teatro e que o melodrama soube aproveitar tão bem.

Através de uma representação naturalista, a câmera narra de maneira onisciente e linear as situações, o que confirma as características essenciais da narrativa clássica: a corrente de causa-e-efeito e as representações do tempo e do espaço. Em relação à representação naturalista do filme hollywoodiano, Xavier discorre:

Tudo nesse cinema caminha em direção ao controle total da realidade criadas pelas imagens – tudo composto, cronometrado e previsto. Ao mesmo tempo, tudo aponta para a invisibilidade dos meios de produção desta realidade. Em todos os níveis, a palavra de ordem é ‘parecer verdadeira’; montar um sistema de representação que procura anular a sua presença como trabalho de representação (XAVIER, 2012, p. 41).

Temos, também, duas linhas de ação: a tentativa de consagração do amor ideal e/ou impossível, principal marca do melodrama, e a fuga da dura realidade que Cecilia vive. A característica psicológica de Cecilia em abandonar seu marido e ir para Hollywood aparece do começo ao fim, servindo de motivo para o desenvolvimento de novos conflitos que devem ser resolvidos.

Em relação à metaficção, podemos classificar nosso objeto de análise como uma narrativa diegeticamente autoconsciente explícita, visto que os personagens assumem seus papéis e limites ficcionais explicitamente. Eles sabem que são criações ficcionais, que suas ações só acontecem desde que a narrativa se desenrole e de forma padronizada e repetitiva, ou seja, eles são conscientes das suas condições de identidade diegética

---

8 “Heaven, I’m in heaven, and my hearts beats so that I can hardly speak, and I seem to find the happiness I seek, when we’re out together dancing cheek to cheek. Heaven, I’m in heaven, and the cares that hung around me through the week seem to vanish like a gambler’s lucky streak, when we’re out together dancing cheek to cheek”.

9 Disponível em: <http://www.dickhyman.com/>. Acesso em: 09.out 2018.

e autorreflexivos, pois, diante dessa autoconsciência, eles refletem sobre si mesmos, sobre o próprio processo narrativo, a partir da tematização do melodrama parodiado. Nós, espectadores, somos então instigados, pelo desnudamento do sistema ficcional, a identificar o código de fundo – o melodrama embutido na estrutura da narrativa clássica hollywoodiana –, função essencial da paródia, a qual desvela sistemas convencionais. No entanto, o espectador só consegue tal empreendimento se ele é familiarizado com os procedimentos formais das artes literária e cinematográfica. Fato positivo dos filmes de Woody Allen é que se o espectador não reconhecer as referências artísticas presentes nos filmes, ainda assim se diverte com as situações do filme. Deste modo, Woody Allen consegue alcançar um público conhecedor da alta cultura, ao mesmo tempo em que atinge o público de massa.

A metaficção no filme também pode nos fazer refletir sobre a estética brechtiana no cinema, de modo que funciona como quebra da “quarta parede”, ou seja, uma rejeição ao *voyeurismo* e cria um espectador ativo que assiste à uma ficção de forma diferente, estimulando-o a perceber a arte através de uma perspectiva crítica. A metaficção serve, então, como ruptura da narrativa de caráter ilusionista e naturalista ao expor os efeitos de alienação dos dispositivos que produzem cultura, revelando sua condição não “natural” (STAM, 2013, p. 170). Como afirma Robert Stam:

Mesmo assumindo os prazeres da narrativa convencional, o cinema também poderia estimular o espectador a questioná-los, fazendo desse próprio questionamento algo prazeroso. Os filmes podem jogar com a ficção em lugar de descartá-las por completo; contar histórias mas também colocá-las em questão; articular o jogo do desejo e o princípio do prazer e os obstáculos à sua realização. [...] O inimigo não era jamais a ficção em si, mas as ilusões socialmente produzidas; não as histórias, mas os sonhos alienados (STAM, 2013, p. 173).

*A Rosa Púrpura do Cairo* foi um filme produzido e distribuído pela produtora independente, Orion Pictures, no ano de 1985, década em que os *blockbusters* e filmes-franquia dominavam o cenário hollywoodiano como *Star Wars: o império contra-ataca* (1980), *Indiana Jones e os caçadores da arca perdida* (1981), *E.T. – O extraterrestre* (1982), *Os Caça-fantasmas* (1984), *O exterminador do futuro* (1984), *De volta para o futuro* (1985). Diante dessa renovação de gêneros que não eram tão comuns na era dos estúdios, como a ficção científica, a fantasia, o horror e os filmes de ação (BORDWELL, 2006, p. 52), a produção de Woody Allen se afasta dessas tendências, pois, normalmente, ele renova o melodrama – gênero que os artistas evitavam retomar devido à competição com outros gêneros mais aceitos (ibid., 2006, p. 56), parodiando-o e intelectualizando-o com referências literárias, cinematográficas, filosóficas, psicanalíticas, etc. Apesar de o diretor utilizar técnicas e recursos comuns dentre os campeões de bilheteria, como os efeitos visuais, ele os subverte, valendo-se deles para criticar a própria indústria cinematográfica: a sua força alienadora, que cabe tanto para o público da década de 1930 quanto para o

público da década de 1980 que voltaram em peso aos cinemas.

Podemos pensar *A Rosa Púrpura do Cairo* em relação com o indivíduo pós-moderno. Frente a uma sociedade em que a imagem é o ápice do processo de reificação gerado pelo sistema capitalista e o espetáculo como modelo da vida dominante (DEBORD, 2017, p. 38), Cecília aceita o ilógico como a ordem natural das coisas, ela prefere a tela do cinema e a considera mais real que sua própria vida.

Cecília encontrava nos filmes e musicais uma válvula de escape diante das mazelas de sua vida. A grande produção de musicais com o advento do cinema sonoro tem relação com o período da Grande Depressão. Anatol Rosenfeld discorre sobre a representação dos problemas sociais no cinema e a mudança da preocupação com os problemas ligados à classe operária para os da classe burguesa, em meados da década de 1920:

É que os produtores se convencem, aos poucos, de que uma boa parte do público se interessa mais pelos problemas dos bem-situados, problemas geralmente fúteis que distraem e divertem. Doravante, a função principal do filme americano não será mais a de interpretar a realidade, de abordá-la com maior ou menos honestidade, mas sim a de desviar a atenção do público dos problemas reais. Começou desta maneira o filme do sonho e da evasão em que se apresentam ambientes específicos das camadas superiores ou restritas que, embora mais ou menos reais, afiguram-se à grande maioria do público como momentos distintos e irreais (ROSENFELD, 2013, p. 180).

Para finalizar, concebemos a narrativa fílmica *A Rosa Púrpura do Cairo* como uma confirmação do que David Bordwell (2006) e Ismail Xavier (2003) sugeriram: a continuação da narrativa clássica hollywoodiana e do melodrama como ação dramática nos filmes da pós-modernidade. Através da mescla de alta cultura e cultura de massa, na qual temos a paródia, característica da arte moderna; e o melodrama e a metaficção como recursos reificados da cultura de massa, Woody Allen nos apresenta uma narrativa um tanto quanto pessimista em relação ao indivíduo do século XX, pois Cecília acredita que Gil Shepard possua sentimentos por ela, quando, na verdade, ele só estava preocupado com sua reputação e ambição em ser um astro de cinema. Ademais, a ambiguidade da narrativa pode nos fazer pensar em duas interpretações: uma perspectiva otimista quanto ao cinema ser um meio que proporciona um escapismo necessário devido à realidade ou uma crítica ao próprio cinema ante a sua força alienadora.

## 6 | CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante do cenário hollywoodiano pós-1960, consideramos que Woody Allen faz parte da geração de cineastas da Nova Hollywood, pois ele retoma gêneros, diretores, obras literárias. Por ser um diretor independente, com autonomia sobre suas narrativas, ele as atualiza de forma crítica e criativa como feito em *A Rosa Púrpura do Cairo*, diferindo-se, assim, das narrativas comerciais que circulam no cenário americano. Ao ser influenciado



pelo cinema europeu e pelo autorismo, o diretor fixa um estilo próprio. E, ao mesmo tempo, o público pode supor como a narrativa será desenvolvida e quais características estéticas estarão presentes em razão da retomada dos recursos melodramáticos.

Ao criticar a indústria cinematográfica através do desnudamento do sistema narrativo a partir da metaficção, Woody Allen revela o que está por trás do sistema, como é construída a ideologia moldada pelas produções cinematográficas, aumentando, dessa forma, a percepção do mundo no qual o espectador vive.

Deste modo, este trabalho tentou compreender os elementos melodramáticos e metaficcionais presentes em *A Rosa Púrpura do Cairo* em confluência com as narrativas pós-modernas, as quais se caracterizam pela pluralidade de gêneros, pela ironia, pela metalinguagem, a intertextualidade explícita. Além disso, cabe ressaltar a importância deste trabalho no sentido de ampliar a fortuna crítica de Woody Allen no Brasil, bem como divulgar o filme estudado que, apesar de ter sido bastante premiado, principalmente na Europa, ainda não é tão conhecido pelo grande público brasileiro.

## REFERÊNCIAS

**A ROSA Púrpura do Cairo.** Direção: Woody Allen. Produção: Jack Rollins e Charles H. Joffe. Manaus (AM): Microservice Tecnologia Digital da Amazônia Ltda., 2010. 1 DVD (72 min).

BORDWELL, David; SINGER, Janet; THOMPSON, Kristin. **The classical hollywood cinema: Film style & mode of production to 1960.** New York: Columbia University Press, 1985. 506 p.

BORDWELL, David. **The way Hollywood tells it: story and style in modern movies.** Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2006.

\_\_\_\_\_. O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. In: RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). **Teoria contemporânea do cinema.** São Paulo: Senac, 2005. Vol. 2. p. 277-301.

COSTA, Antonio. **Compreender o cinema.** Trad. Nilson Moulin Louzada. Rio de Janeiro: Globo, 1987.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo.** 2 ed. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 2017.

EAGLETON, Terry. **Marxismo e crítica literária.** Trad. Matheus Corrêa. São Paulo: Unesp, 2011.

HUTCHEON, Linda. **Narcissistic narrative: the metafictional paradox.** Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, 2013.

JAMESON, Fredric. Pós-modernismo e sociedade de consumo. Trad. Vinicius Dantas. **Novos Estudos**, CEBRAP, São Paulo, nº 12, p. 16-26, jun. 85.

\_\_\_\_\_. Reificação e utopia na cultura de massa. In: \_\_\_\_\_. **As marcas do visível.** Trad. João Roberto Martins Filho. Rio de Janeiro: Graal, 1995.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 2007.

MASCARELLO, Fernando. Cinema hollywoodiano contemporâneo. In: \_\_\_\_\_ (Org.). **História mundial do cinema**. Campinas: Papyrus, 2012. p. 333-360

ROSENFELD, Anatol. **Cinema: arte & indústria**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. 5 ed. Trad. Fernando Mascarello. Campinas: Papyrus, 2013.

THOMASSEAU, Jean-Marie. **O melodrama**. Tradução e notas Cláudia Braga e Jacqueline Penjon. São Paulo: Perspectiva, 2012.

XAVIER, Ismail. **O olhar e a cena – Melodrama, Hollywood, Cinema Novo**, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

\_\_\_\_\_. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. 2 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2012.

## ÍNDICE REMISSIVO

### A

Alegria breve 154, 155, 156, 157, 159, 160, 164, 165, 167, 169, 170, 171, 172

Alheamento à tradição 133

Ana Cristina Cesar 185, 186, 188, 191, 198, 199

A rosa púrpura do Cairo 25, 27, 34, 35, 39, 40, 41, 42

Ativismo 296, 300, 310

### C

Cinema 3, 5, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 33, 34, 35, 36, 37, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 49, 98, 99, 129, 130, 200

Contaçon de histórias 215, 216

Cotas raciais 261, 263, 264

### D

Distanciamento social 291, 292

### E

Educaçon musical 261, 262, 264, 265, 270

Emancipaçon 5, 39, 131, 208, 211, 212, 213, 214, 303

Etnomusicologia 261, 262, 270

Existencialismo 154, 156, 157, 158, 160, 161, 162, 163, 165, 172

### F

Formaçon inicial de professores 261, 265

### G

Goya 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90

### H

História da música brasileira 17, 24

Histórias em quadrinhos 34, 66, 68, 69, 72

HIV/AIDS 300, 304

### I

Identidade nacional 1, 4, 18, 174

Instauraçon cênica 240, 242, 244, 246

Interseccionalidade 201, 203, 205, 206

## **J**

Joaquim Nabuco 50, 51, 53, 55, 56, 57, 60, 61, 62, 63, 64

Jogo ficcional 215, 216, 217, 221, 225

José de Alencar 173, 174, 176, 178, 179, 182, 183

Judith Butler 173

## **L**

LGBT 300, 301, 302, 309

Literatura africana 143

Literatura portuguesa 159

## **M**

Machismo 173, 183

Melodrama 25, 26, 27, 28, 29, 30, 33, 35, 39, 40, 41, 43

Mia Couto 142, 143, 148

Moçambique 133, 134, 136, 137, 138, 140, 141, 148

Monumentos 51, 52, 53, 61, 64, 196, 300, 306, 307, 309

Morte 31, 51, 52, 57, 58, 63, 64, 65, 80, 82, 83, 85, 86, 88, 104, 119, 125, 126, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 149, 150, 151, 157, 158, 160, 162, 163, 164, 165, 167, 170, 171, 181, 185, 186, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 197, 198, 199, 209, 225, 226, 288, 304, 305, 308

Mulheres 44, 46, 47, 60, 101, 102, 103, 108, 111, 167, 170, 171, 173, 174, 177, 183, 186, 202, 203, 205, 206, 208, 209, 211, 213, 214, 231, 234, 273, 278, 279, 282, 283, 284, 286, 287, 288, 302, 303

## **N**

Nacionalismo 1, 3, 4, 7, 10, 12, 14, 139

NAMES Project AIDS Memorial Quilt 300, 303, 305, 309

## **P**

Patriarcalismo 173, 212, 213

Percepção visual 66, 78, 79, 88

Período pós-independência 133, 137, 138

Pertencimento 140, 201, 206, 229, 230, 234, 236, 238, 267, 287

Programa de intervenção 247

Psicanálise 44, 49, 114, 220, 238, 240, 241, 242, 246

Psicologia da performance 247, 251, 260

## R

Racialização 17, 18, 23

Racismo 24, 202, 204, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 302, 304

Realismo 32, 148, 154, 226

Relações de gênero 173

Renato Almeida 17, 18, 19, 20, 21, 22, 24

Resistência 3, 101, 102, 103, 104, 106, 114, 120, 136, 138, 174, 181, 232, 235, 236, 240, 242, 246, 275, 278, 302, 310

Romance indianista 173

## S

Santo Amaro 50, 51, 53, 55, 57, 58, 61, 63, 64, 65

Simone de Beauvoir 173, 182

Super-heróis 66, 67, 68, 75

## U

Ungulani Ba Ka Khosa 133, 134, 138, 139, 140

## V

Vergílio Ferreira 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 162, 165, 171, 172

Vida 9, 14, 19, 20, 21, 26, 27, 31, 34, 41, 46, 48, 52, 53, 55, 56, 57, 60, 61, 64, 65, 66, 67, 70, 76, 80, 82, 83, 85, 86, 88, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 111, 112, 113, 114, 117, 118, 119, 121, 125, 127, 129, 130, 135, 136, 143, 145, 147, 148, 149, 151, 152, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 162, 163, 164, 165, 167, 168, 169, 170, 171, 173, 175, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 185, 186, 187, 189, 190, 191, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 202, 203, 205, 208, 209, 210, 212, 213, 217, 221, 224, 225, 226, 227, 232, 238, 242, 243, 244, 245, 247, 250, 266, 269, 272, 273, 279, 283, 284, 297, 301, 302, 303, 306, 308

## W

Woody Allen 25, 26, 27, 33, 34, 39, 40, 41, 42

# LINGUÍSTICA, LETRAS E ARTES: CULTURAS E IDENTIDADES 3

[www.atenaeditora.com.br](http://www.atenaeditora.com.br) 

[contato@atenaeditora.com.br](mailto:contato@atenaeditora.com.br) 

[@atenaeditora](https://www.instagram.com/atenaeditora) 

[www.facebook.com/atenaeditora.com.br](https://www.facebook.com/atenaeditora.com.br) 

Atena  
Editora

Ano 2021

# LINGUÍSTICA, LETRAS E ARTES: CULTURAS E IDENTIDADES 3

[www.atenaeditora.com.br](http://www.atenaeditora.com.br) 

[contato@atenaeditora.com.br](mailto:contato@atenaeditora.com.br) 

[@atenaeditora](https://www.instagram.com/atenaeditora) 

[www.facebook.com/atenaeditora.com.br](https://www.facebook.com/atenaeditora.com.br) 

 **Atena**  
Editora

Ano 2021