



**UNIDADE UNIVERSITÁRIA DE CAMPO GRANDE  
BACHARELADO EM LETRAS**

---

**MARIANA ALICE DE SOUZA MIRANDA**

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

**CAMPO GRANDE – MS**

**2018**

**MARIANA ALICE DE SOUZA MIRANDA**

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

Artigo Científico apresentado como Trabalho de Conclusão de Curso à Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, como requisito obrigatório para obtenção do grau de Bacharel em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Volmir Cardoso Pereira

**CAMPO GRANDE – MS**

**2018**

# O MELODRAMA E A METAFICÇÃO NA NARRATIVA FÍLMICA A ROSA PÚRPURA DO CAIRO (1985), DE WOODY ALLEN<sup>1</sup>

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

Mariana Alice de Souza Miranda<sup>2</sup>  
Prof. Dr. Volmir Cardoso Pereira<sup>3</sup>

### 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 de uma 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 metaficcioneis 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.

### 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

---

<sup>1</sup> Artigo elaborado como Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) de Bacharelado em Letras da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS), Unidade Universitária de Campo Grande (UUCG), no ano letivo de 2018.

<sup>2</sup> Acadêmica do 3º ano do curso de Bacharelado em Letras da UEMS (UUCG).

<sup>3</sup> Professor efetivo dos cursos de Letras da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS/UUCG).

## 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.

Dito isto, 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), o *noir* em *O escorpião de Jade* (2001) e, também, referências aos cineastas Ingmar Bergman e Federico Fellini em *Interiores* (1978) e *Memórias* (1980), respectivamente.

Em nosso objeto de pesquisa, a narrativa fílmica *A Rosa Púrpura do Cairo* (1985), pretendemos, a partir da crítica cultural materialista, desenvolver 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, diferindo-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 à 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).

Para tanto, a arte deve ser compreendida não apenas como ideologia, mas sim como uma profícua relação entre elas. Parafraseando Eagleton, ao utilizar a ideologia como fonte de trabalho, o artista a transforma concedendo-lhe uma forma definida (com certos limites ficcionais), de modo que a arte se distancie da ideologia para que, assim, possa revelar os limites dessa ideologia, favorecendo a “nossa libertação da ilusão ideológica” (2011, p. 40).

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, onde ocorreu a transformação da cultura em economia e da economia em cultura. Deste modo, os limites entre a produção econômica e a vida cultural desapareceram. A produção cultural,

então, 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, 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” (1995, p. 14).

A partir do esclarecimento de tais pontos de vista, o objetivo desta pesquisa é contribuir substancialmente com a análise de objetos estéticos na contemporaneidade, sobretudo a narrativa pós-moderna e o seu caráter metaficcional. Além disso, pode-se entender que o cinema, ao se apropriar de gêneros, formas e recursos da literatura, pode, muitas vezes, produzir uma arte de alta relevância estética, conduzindo-nos à uma leitura rica e complexa da sociedade e do momento histórico em que se inserem. 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.

## **1. O MELODRAMA COMO GÊNERO CLÁSSICO HOLLYWOODIANO**

Antes de entender como o melodrama tornou-se o gênero clássico hollywoodiano, é necessário esclarecermos a origem do melodrama. A chamada “estética melodramática” surge no contexto da Revolução Francesa, no final do século XVIII, quando as formas tradicionais de arte, como o teatro, passavam por uma transformação: o declínio do público aristocrata e o aumento de um público burguês e popular. Diante disso, era preciso modificar o padrão estético vigente, uma vez que era a tragédia clássica o gênero predominante no Antigo Regime. De acordo com Oliveira Jr., “indo na contramão dos códigos normativos do classicismo, o melodrama introduz mais ação no teatro, mais ilusão realista, mais conteúdo emocional e sen-

timental nas tramas, mais cor local e particularidades em substituição aos preceitos classicistas de generalidade e universalidade” (2012, p. 44).

A apreciação da classe burguesa – detentora dos modos de produção – pelo melodrama, deu-se pelo fato de este gênero seguir uma estética padronizada, conduzindo o público à veneração da virtude e da família e à honra aos valores tradicionais, enquanto a classe popular identificava-se com os espetáculos que, neste momento, os representava. A burguesia, então, se aproveitara deste deleite do público da classe popular, e com a cumplicidade do poder e de alguns autores, o melodrama enaltecia as virtudes civis, familiares, morais, sociais e religiosas na tentativa de fortalecer as instituições ideológicas e, logo, os ideais burgueses. (THOMASSEAU, 2012, p. 14-15). Por se dirigir à uma plateia inculta, era fundamental que as ações dramáticas fossem expressivas visualmente e acompanhadas musicalmente a fim de realçar o sentimentalismo.

O gênero romanesco do final do século XVIII encontrou nas técnicas melodramáticas, com inesgotáveis peripécias, uma forma para sobreviver. De acordo com Thomasseau, a consagração do melodrama efetuou-se com a peça *Coelina ou l’Enfant du mystère* (1800), de Pixérécourt (2012, p. 23). Num tempo de crise de valores, de instabilidade e das consequências das transformações ocorridas pelas revoluções Industrial e Francesa, o melodrama tem um papel regulador cuja função moralizante é, então, ressaltada (XAVIER, 2003, p. 67). No decorrer do século XIX, os autores de peças também eram romancistas e, portanto, os mesmos temas foram amplamente utilizados nos romances de folhetim, sendo assim, considerado um gênero popular.

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, “os personagens do melodrama são *personae*, máscaras de comportamento e linguagens fortemente codificadas e imediatamente identificáveis” (2012, p. 39). 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.

A seguir, comentar-se-á, já no contexto do século XX – com o advento do cinema – como esta nova arte se apropriou do melodrama, tornando-o o gênero-base das narrativas cinematográficas comerciais hollywoodianas.

À luz dos estudos do teórico de cinema David Bordwell (1985) sobre o cinema clássico hollywoodiano, temos o chamado “cinema primitivo”, aquele que vai do período de 1894 até, aproximadamente, 1908, no qual assumia-se que o espectador era equivalente a um membro do público de um teatro, cujos atores se comportavam como se estivessem em um palco, além dos cenários serem, também, tipicamente teatrais. Foi, então, chamado de “teatro filmado”.

A partir da segunda década do século XX, 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. Temos em Edwin Porter e D. W. Griffith, com suas inovações técnicas como a montagem paralela e o *close-up*, os dois principais expoentes na formulação da narrativa clássica. Durante este período de transição, o cinema desenvolveu suas técnicas de filmagem, as atuações, a iluminação, o enquadramento e a montagem para melhor esclarecer as ações narrativas aos espectadores e, já em 1917, suas técnicas narrativas para composição de causa e efeito, do espaço e do tempo já estavam solidificadas. (BORDWELL, 1985, p. 157-158). Ao destacar a educação religiosa e os valores da família, os filmes de Griffith incorporam o melodrama ao cinema, dando continuidade à sua função pedagógica (XAVIER, 2003, p. 84).

No decorrer da década de 1920, o cinema hollywoodiano vê sua ascensão com o apogeu do cinema mudo com as comédias *slapstick* de Charlie Chaplin, Buster Keaton e Harold Lloyd. Surgem as grandes produtoras como a Paramount, a Fox e a Warner, entre outras. Con-



forme 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 à 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. Antonio Costa afirma que desde os anos 1920 o sistema de gêneros já estava bem definido: melodrama, drama-histórico, comédia sentimental, *western*, *noir*, filmes de gângster e a comédia *slapstick*. A relação entre esses sistemas sustentou a liderança americana no cenário cinematográfico mundial até meados dos anos 1950 (1987, p. 68).

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.

A narrativa clássica pode ser caracterizada como autoconsciente, cognoscível e comunicativa. Autoconsciente, pois há reconhecimento, umas vezes mais outras menos, de que está transmitindo uma informação para um público, de modo que as figuras humanas enquadradas estão, usualmente, no centro do plano e viradas de frente para a câmera, porém nunca olhando diretamente para ela, sendo o musical a narrativa com um nível de autoconsciência mais alto, pois as intervenções de dança e canto durante a narrativa sugerem a sua condição de espetáculo e a presença de uma audiência. Cognoscível porque, normalmente, os movimentos de câmera narram a história de modo onisciente. Uma maneira de limitar essa onisciência, seria colocar uma personagem como narrador, assim, teríamos uma narração que envolveria um certo ponto de vista. E comunicativa, uma vez que ela se dispõe em transmitir ou omitir informações de acordo com a sua necessidade para que haja uma continuidade narrativa (BORDWELL, 1985, p. 25-29).

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 extradiegético 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. Ela pode, também, antecipar um acontecimento. Por exemplo, quando há uma mudança de cena e antes da câmera focalizar o espaço principal, a música dá indícios do que virá a seguir: uma música animada antes da cena de uma festa ou uma música tensa antes de um assassinato. Outra possibilidade para utilizar o acompanhamento musical seria para expressar o estado mental de uma personagem: uma música de mistério quando uma personagem pensa em cometer um crime ou uma música calma e harmônica para expressar o amor que uma personagem sente por outra. E em muitas vezes, ela serve para acompanhar a ação física de uma personagem: uma música veloz para acompanhar uma perseguição (BORDWELL, 1985, p.33-35). 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).

Por último, temos a montagem narrativa, o fundamento mais específico da linguagem cinematográfica, cumprindo um indispensável papel na narrativa clássica, pois organiza os planos dentro de uma determinada ordem e duração, de forma que constrói a linearidade da trama e comprime o espaço e o tempo.

Como já mencionado anteriormente, D. W. Griffith foi o cineasta mais importante para o desenvolvimento das técnicas de montagem. Com Griffith, a montagem adquiriu sentido de ação dramática com a justaposição de cenas curtas passadas em lugares diferentes – dando a impressão de acontecimentos ocorridos em espaços diferentes e da composição da dimensão temporal, de modo que um plano posterior a outro poderia indicar a passagem de um longo tempo ou um *flashback* – e com a utilização consciente dos variados tipos de plano (plano médio, primeiro plano e primeiríssimo plano), fatores significativos que emanciparam o cinema da sua herança teatral. Desta feita, a rigidez estática de um “espaço teatral”, fixo, se dissolveu, enquanto as aproximações da câmera proporcionaram uma expressividade mais natural dos atores do que aquela gesticulação pantomímica do teatro. Essa composição de ação dramática desenvolvida por Griffith teve influência a partir da literatura de Charles Dickens (ROSENFELD, 2013, p. 188).

No melodrama é recorrente a utilização, principalmente, de primeiros planos para que o espectador se sensibilize diretamente ao drama da personagem, para que ele se sinta afetado pelas expressões da personagem, assim como no melodrama teatral que havia enfoque nos gestos das personagens. No cinema, a expressividade dramática se intensifica com o desenvolvimento das técnicas cinematográficas.

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 fílmica. 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).

É necessário frisar que o mercado cinematográfico, em um determinado momento, serviu como protagonista da indústria cultural assim como favoreceu o surgimento da cultura de massa, a partir dos anos 1930, pois, como afirma Walter Benjamin (2017, p. 16), “ao longo de grandes períodos históricos transforma-se todo o modo de existência das sociedades humanas, e com ele o seu modo de percepção”, cuja condição é dada pela natureza e pela história.

Devemos, então, enxergar o melodrama 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).

## 2. A METAFICÇÃO NA PÓS-MODERNIDADE

O prefixo meta-, de acordo com o dicionário Priberam<sup>4</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 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 teorizações 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 metaficcional 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 autor-reflexivo e ainda focado para fora, orientado para o leitor (HUTCHEON, 2013, p. 7, tradução nossa).<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/meta>. Acesso em: 30 set. 2018

<sup>5</sup> “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

Para Hutcheon (2013, p.1, tradução nossa)<sup>6</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. 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>7</sup> O que importa agora é como a arte é criada e não somente o que ela cria.

Desta maneira, Linda 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>8</sup>, enquanto neste “esse processo é internalizado, atualizado. Tal texto é autorreflexivo, mas não necessariamente autoconsciente”<sup>9</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

---

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”.

<sup>6</sup> “[...] is fiction about fiction—that is, fiction that includes within itself a commentary on its own narrative and/or linguistic identity”.

<sup>7</sup> “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”.

<sup>8</sup> “Overtly narcissistic texts reveal their self-awareness in explicit thematizations or allegorizations of their diegetic or linguistic identity within the texts themselves”.

<sup>9</sup> “In the covert form, this process is internalized, actualized; such a text is self-reflective but not necessarily self-conscious”.

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 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>10</sup>

### **3. 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. O diretor norte-americano começa sua carreira cinematográfica em meados dos anos 1960. Todavia, é na década de 1970 que seu trabalho ganha maior prestígio com as comédias românticas: o premia-

---

<sup>10</sup> “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”.

do 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.

O cinema hollywoodiano, a partir da década de 1950, começou a entrar em crise, uma vez que, em 1948, a Suprema Corte americana determinou a extinção da integração vertical do *studio system*, obrigando as grandes produtoras a deslocarem o modelo de produção centralizada para a de produção independente, ao mesmo tempo em que houve o florescimento da transmissão televisiva, a introdução dos canais a cabo, as fitas videocassetes (VHS) que abrangeram os lares americanos e, como consequência, sucedeu uma diminuição do público perante o cinema, o que ocasionou grande perda de dinheiro por parte dos estúdios até o começo da década de 1970.

Durante este período de instabilidade, já no final dos anos 1960, uma nova cultura americana emergia: o público universitário se interessou 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). E, também, cursos de cinema foram institucionalizados e, assim, os aspirantes a cineastas do começo da década de 1970 já conheciam tanto sobre os diretores do cinema clássico americano quanto sobre Ingmar Bergman, Federico Fellini, Akira Kurosawa e Jean Renoir (BORDWELL, 2006, p. 22).

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

Diante da competitividade com as outras mídias, os estúdios hollywoodianos perceberam que poderiam realizar estratégias juntamente com as inovações tecnológicas para angariar novos lucros e, assim, integraram-se às indústrias televisiva, discográfica e de *home video*. 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. Como estratégias de venda, os filmes eram lançados simultaneamente em vários cinemas, no verão (em julho) ou no período do Natal, com forte divulgação na televisão, e também utilizavam-se de símbolos da cultura *pop* e da adaptação de livros *best-seller*. 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. Posteriormente, outras indústrias perceberam que poderiam aumentar seus lucros apoiando-se na fabricação de produtos baseados nos filmes como mochilas, brinquedos, canecas, *video games*. Desta maneira, em 1980, a indústria cinematográfica americana já havia retomado seus ganhos e, mesmo com seus rivais de entretenimento (a TV, o VHS), o público, principalmente jovem, do cinema aumentou (BORDWELL, 2006; MASCARELLO, 2012).

Nesse sentido, nota-se que 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.

Finalmente, todas essas considerações expostas são relevantes para que possamos melhor compreender qual a posição do nosso objeto de análise no âmbito cultural da pós-modernidade.

#### **4. A ROSA PÚRPURA DO CAIRO E A RELAÇÃO COM O COTIDIANO**

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 garçonne 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 alcólatra, 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 alcólatra, 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 per-

sonagens; e a motivação psicológica da protagonista, o que afirma sua disposição para que ela alcance seus objetivos no decorrer da trama.

Depois que Cecilia 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 Cecilia assistindo ao filme (à 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 Cecilia 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 meta-ficcional se evidencia, quando Tom Baxter, dentro da tela, olha para Cecilia e inicia uma conversa com ela, maravilhado por ela sempre assistir ao filme no qual ele atua:

Figura 1



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 perso-

nagens 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 Cecília, 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 Cecília 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 Cecília 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:

Figura 2



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

Figura 3



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”:

Figura 4



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

Figura 5



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

Figura 6



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 Cecilia observando, sob uma espécie de “transe”, o cartaz do filme de ARPC. Interessante observar que a letra dessa música corresponde ao estado mental de Cecilia, 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>11</sup>. A trilha sonora do filme foi composta pelo pianista de jazz Dick Hyman<sup>12</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 Cecília vive. A característica psicológica de Cecília em abandonar seu marido e ir para Hollywood aparece do

---

<sup>11</sup> “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”.

<sup>12</sup> Disponível em: <http://www.dickhyman.com/>. Acesso em: 09.out 2018.

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 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 do diretor utilizar de 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 à 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.

Pensando a situação histórica dos Estados Unidos da década de 1980, podemos fazer um paralelo com os anos 1930 representado no filme, pois esses dois momentos foram marcados por profundas crises econômicas que agravaram o desemprego no país (HOBSBAWM, 1995). Além disso, o atrelamento da esfera cultural com o político é notável, uma vez que, o então presidente Ronald Reagan, eleito de 1981 a 1989, foi um conhecido ator de cinema do final dos anos 1930 à meados dos anos 1960. Convém lembrar que Reagan sofreu uma tentativa de assassinato por John Hinckley Jr. meses depois de ter assumido à presidência. Hinckley planejou imitar uma cena do filme *Taxi Driver* (1976), de Martin Scorsese, no qual o protagonista Travis Bickle (Robert DeNiro) tenta assassinar um candidato à presidente. Ato endossado por seu desejo de impressionar a atriz Jodie Foster que também atuou no filme<sup>13</sup>. Deste modo, percebe-se a “predominância da esfera da cultura sobre todas as outras esferas da vida social” (CEVASCO, 2013, p. 24)

Em relação ao filme *A Rosa Púrpura do Cairo*, Cecília também encontrava nos filmes e musicais – produtos da cultura – 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

---

<sup>13</sup> Disponível em: <https://www.history.com/this-day-in-history/obsessed-jodie-foster-fan-john-hinckley-jr-shoots-president-reagan>. Acesso em: 11 out. 2018.

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 Cecilia 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.

## 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 intentou compreender os elementos melodramáticos e meta-ficcionais 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).
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época da possibilidade de sua reprodução técnica (5ª versão). In: \_\_\_\_\_. **Estética e sociologia da arte.** Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.
- 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, Fernando Pessoa (Org.). **Teoria contemporânea do cinema.** São Paulo: Senac, 2005. Vol. 2. p. 277-301.
- CEVASCO, Maria Elisa. O diferencial da crítica materialista. **Idéias**, Campinas, n. 7, p. 15-30, 2º semestre, 2013.
- 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.
- FAVERO, Paulo Sérgio. **Woody Allen: de suas origens aos filmes de Nova York.** 2012. 103 p. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social)- Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, PUC-Rio, Rio de Janeiro, 2012. Disponível em: <[https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/20805/20805\\_1.PDF](https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/20805/20805_1.PDF)>. Acesso em: 07 nov. 2018.
- HOBBSBAWN, Eric. **Era dos extremos: o breve século XX (1914-1991).** 2 ed. Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- 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: Papirus, 2012. p. 333-360

OLIVEIRA JR., Luiz Carlos. Em defesa do melodrama. In: GUIMARÃES, Pedro Maciel; CARLOS, Cássio Starling (Org.). **Douglas Sirk, o príncipe do melodrama**. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, Ministério da Cultura, 2012. p. 39-48.

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

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