



## A intertextualidade em Woody Allen – O expressionismo de *Neblina e Sombras*.<sup>1</sup>

Alexandre Silva WOLF<sup>2</sup>  
Universidade Tuiuti do Paraná, Curitiba, PR

### RESUMO

Este artigo tem por objetivo analisar as possibilidades da aplicação do conceito de intertextualidade sobre a obra do cineasta Woody Allen, mais especificamente sobre o filme “Neblina e sombras”, produzido pelo diretor no ano de 1992. O conceito de intertextualidade prevê que o discurso, seja ele literário ou não, não tem um sentido único, pontual, fixo, mas sim, é o cruzamento de superfícies textuais, um diálogo entre várias escrituras, um cruzamento de citações. É possível ser feita a análise da narração de um filme e, por esse motivo pode-se ser possível utilizar-se de conceitos da teoria literária para discutir o cinema. Cabe também a esse artigo a discussão da validade do uso do ferramental literário como forma de esclarecer procedimentos da teoria cinematográfica.

**PALAVRAS-CHAVE:** comunicação; cinema; intertexto; Woody Allen.

### Introdução

No ano de 1992, Woody Allen apresentou um novo filme, *Shadows and Fog* (*Neblina e Sombras*), baseado em uma peça sua de um ato - *Morte*, que faz parte de um grupo de textos reunidos em *Sex, God and Death*, publicado no Brasil na coletânea *Sem Plumas* – que foi algumas vezes levada ao palco mas sem nenhuma representatividade. De acordo com Allen (BJÖRKMAN, 1995), sua vontade inicial era que o filme fosse produzido em preto e branco e, deveria ser rodado na Europa, de preferência em um pequeno vilarejo. Acabou realizando o primeiro desejo, mas as filmagens ocorreram dentro de um estúdio o que, de certa forma, facilitou o trabalho como um todo.

É uma característica de Woody Allen dialogar com a história do cinema durante suas produções. Seus filmes costumam fazer homenagens a outros diretores e períodos, de forma respeitosa, criativa e inventiva. Ele trabalha com o cinema como um todo, em forma de matéria-prima para suas realizações. “Sombras e Neblina” não poderia fugir a essa característica e, aparentemente, me faz pensar que o diretor buscou inspiração no Expressionismo Alemão para compor seu trabalho

...quando penso em sombras e neblina, em figuras ameaçadoras e gente saindo no meio da noite, tenho a tendência de voltar o meu pensamento aos mestres alemães que trabalharam tão freqüentemente com aquele tipo de ambientação. E que fizeram seus filmes em estúdio. (BJÖRKMAN, p.234, 1995)

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no DT 4 – Comunicação Audiovisual do XVI Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste realizado de 12 a 14 de maio de 2011.

<sup>2</sup> Mestrando do Curso Comunicação e Linguagens da Universidade Tuiuti do Paraná, email: [xewolf@gmail.com](mailto:xewolf@gmail.com).



O filme é realizado com tomadas bastante longas e premeditadas, com uso de poucos cortes, dando a cada cena uma forma própria. Tudo isso é sempre amarrado pela neblina e as sombras, que são projetadas pela iluminação criada em conjunto por Allen e Carlo Di Palma. A parceria entre esses dois artistas não era nova nesse momento, o que permitiu um resultado excelente de fotografia, inclusive reconhecido pela crítica.

A narrativa é muito simples e conta as aventuras de Kleinman (interpretado pelo próprio Allen), que é acordado no meio da noite para se unir a um grupo de pessoas que estão perseguindo um assassino pelas ruas da cidade onde moram. No meio de tudo isso, ele encontra uma artista de um circo (vivida por Mia Farrow), a engolidora de espadas, que passa pela cidade, fato que mudará todo o rumo da estória. A conclusão é literalmente feita através de um passe de mágica, levando o ordinário personagem de Allen de seu mundo comum para uma realidade desconhecida e não atingível para quem está aqui do outro lado da tela.

Para viver seus personagens, Allen optou por atores e atrizes conhecidos no mainstream, outra característica de muitas de suas produções, principalmente neste período de sua obra. Dentre eles podemos citar: John Malkovich, Madonna, Jodie Foster, Kathy Bates, John Cusack, entre outros. Ele explica da seguinte forma suas escolhas:

Não é nada consciente. Apenas pensamos quem será melhor para o papel. Quando decidimos quem será o melhor, aquela será a pessoa que vamos tentar conseguir. Não ligamos para sua importância no ramo. Não me interessa se esta pessoa é totalmente desconhecida ou muito famosa. Só me interessa saber se é a melhor escolha para o papel. (BJÖRKMAN, p.236, 1995)

Meu interesse, nesse artigo, é partir dessas premissas iniciais e verificar se realmente existe este paralelo entre o que foi produzido por Woody Allen, nesse filme, e o que pregavam os mestres do expressionismo alemão, bem como a influência sofrida pelo diretor de escritores como Kafka e Camus e, o que dessas atitudes do cineasta podem estar relacionado com as teorias propostas por Michael Bakhtin, e seu desdobramento proposto por Julia Kristeva no que tange a intertextualidade.

### **1. Escadas, reflexos e luzes no fim do corredor**

O horror, o fantástico e o crime dominam o expressionismo alemão. O objetivo principal era fazer com que o espectador experimentasse um contato direto com o sentimento da obra a partir da projeção das imagens do inconsciente das personagens. A insanidade, as figuras deformadas e ameaçadoras deram origem a vilões saídos de contos fantásticos. Os filmes desse período da história do cinema têm uma atmosfera sedutora que é originada por uma obsessão dos realizadores pelos cenários e pelas relações entre o claro e o escuro. Evitou-se o real, usavam-se curvas abruptas e era tirado proveito da pouca profundidade para causar inquietação e desconforto em quem assistia ao filme. A interpretação dos atores era repleta de exageros e movimentos de grande impacto visual, reforçados por uma maquiagem pesada e deformadora. Essas podem ser as características mais marcantes desse momento artístico, entretanto as



vemos hoje como um padrão do que procuramos num filme desse período e na realidade temos outros elementos que podem ser levados em consideração.

Para minha análise, partirei das características básicas aqui elencadas, mas procurei ir um pouco mais a fundo, para buscar paralelos entre o formato escolhido por Woody Allen em *Neblina e Sombras* e o que foi produzido com a chancela expressionista.

O filme começa com imagens do ambiente onde a estória irá se desenrolar. Chama atenção a imagem refletida da lua em uma poça de água, uma primeira referência ao cinema alemão, pois “Nos filmes alemães, janelas, vitrinas, portas envidraçadas, poças de água, tal como os espelhos, captam figuras e objetos em sua superfície opalescente”, como nos fala Lotte Eisner (EISNER, 2002, p.94)

Imediatamente pode-se reconhecer o ambiente onde se desenvolverá a trama: ruas desertas e cobertas pela neblina de uma noite escura. Nele, personagens são delineados por uma luz fraca e o que mais aparece são suas sombras projetadas nas paredes por uma iluminação que provoca uma distorção visual calculada. Em quatro planos a rua nos é apresentada e assistimos a primeira morte do filme. A câmera acompanha a vítima e em seguida busca o assassino a partir de um zoom e leva-o até a concretização do crime.

As cenas se dividem entre o ambiente da rua e alguns ambientes internos da suposta cidade do funcionário público Kleimann. Todas as vezes que ocorre a entrada em um desses ambientes (casa de Kleimann, bordel, delegacia, igreja, necrotério, etc.) a luz torna-se mais intensa, há um delineamento melhor do ambiente, porém, as personagens continuam escondidas atrás de sombras ou dos efeitos produzidos pela forma de captação da imagem. Um exemplo disso é a cena do bordel, onde uma câmera fixa sobre uma mesa faz um giro de 360 graus enquanto ocorrem diálogos entre várias personagens sem a imagem se fixar em nenhum momento.

Em várias cenas, as personagens falam de fora do enquadramento ou são apenas iluminadas superficialmente para destacar elementos de seu corpo ou figurino, atendendo a intenção de mostrar o que se passa no seu interior e não somente as necessidades de compreensão linear estabelecida pela estória narrada. Esta é outra característica do cinema expressionista destacada por Eisner:

... a iluminação súbita de uma personagem ou um objeto com o facho projetor, afim de concentrar aí a atenção do espectador, e a tendência em deixar neste exato instante todas as outras personagens e objetos mergulhados em trevas indefinidas. Era a tradução visual do axioma expressionista, que manda visar apenas um único objeto escolhido no caos universal... (EISNER, 2002, p.54)

Um dos ambientes internos, o necrotério ou sala de cirurgia do médico da cidade, chama atenção devido à distribuição de objetos dentro dele e as cenas que são desenvolvidas ali. Encontramos prateleiras muito altas repletas de vidros, tubos de ensaios e equipamentos médicos. Numa primeira cena, Kleimann vai até o médico para se informar sobre a perseguição e sobre as pessoas assassinadas naquela noite. O



médico o recebe ao lado dos corpos cobertos por lençóis e para chegar até eles o jovem tem que passar pelo meio das prateleiras e vê a imagem do médico distorcida entre os vidros armazenados. Numa segunda cena, o assassino visita o médico para assassiná-lo e no início se mantém escondido atrás das prateleiras e só vemos seu vulto distorcido novamente pelos vidros e objetos ali colocados. O exagero visual, provocado pelo conjunto “que consiste em enfatizar, em salientar, muitas vezes com exagero, o relevo e os contornos de um objeto ou os detalhes de um cenário, se tornará uma característica do filme alemão.” (EISNER, p.87, 2002)

Nos ambientes externos, a neblina é sempre preponderante. A iluminação se faz de baixo para cima com focos pontuais colocados a distância para produzir um efeito de profundidade. As sombras das personagens se alastram pelas paredes do cenário. O assassino, caminha pelas ruas e, ataca suas vítimas sempre precedido por sua sombra negra. Várias vezes os atores se direcionam para a câmera com uma luz invertida a lente fazendo uma sobreposição entre sua imagem e a sombra que se distancia. A sombra, é vista como o Destino que se projeta sobre a personagem a ser atacada, e essa movimentação do ator em direção à câmera era técnica utilizada por Murnau para criar um sentimento de terror

Já Murnau cria a atmosfera de terror com os movimentos dos atores em direção à câmera: a forma horrenda do vampiro avança, com uma lentidão exasperante, da profundidade extrema de um plano para outro onde se torna de repente gigantesca. (EISNER, p.97, 2002)

A partir dessa rápida análise de alguns paralelos entre as técnicas e características do expressionismo alemão e o filme de Woody Allen, haveria a possibilidade de acreditar na real intenção do diretor em referenciar o período no seu trabalho. Entretanto, seria leviano e incorreto dizer que ele chegou a uma realização plena das características estéticas desse período. Isso se dá por vários motivos, entre eles as diferenças técnicas e ideológicas dos períodos comparados.

## **2. Kafka e Camus em Woody Allen**

Woody Allen sempre fala de suas influências em entrevistas e relatos biográficos. Não são raras às vezes em que ele se refere a autores da literatura mundial como Dostoievski, Flaubert, Kierkegaard, Kafka, Camus e muitos outros. É sabido que o diretor não teve uma formação escolar completa, entretanto, buscou na literatura e na filosofia as bases para sua vida artística. Além da produção filmica, Allen possui um número grande de obras literárias de sua autoria que vão de peças teatrais a contos e crônicas. A ironia é a fundação do seu estilo de escrita e se apresenta expressa em paródias e adaptações que fazem a exclusividade de sua obra. E a sua produção para o cinema? É óbvio que seus roteiros também seguiriam sua verve literária e que seus referenciais apareceriam em seus personagens, em seus diálogos e muitas vezes na forma com que constrói seus filmes.

Kafka se apresenta desde o início de *Neblina e Sombras*. O cenário e a ambientação lembram as ruas escuras de Praga. Podemos ver a *Gold Street* do castelo de Praga, rua em que viveu Kafka, em cada canto do cenário construído em um estúdio e utilizado para a filmagem. Porém, é no personagem principal da trama, Kleinman, quem sabe



senhor “K”, ou talvez, traduzindo do alemão, pequeno homem, que encontramos o escritor tcheco mais exacerbadamente. Ele, o inútil funcionário público, é acordado no meio da noite, sem muita explicação, sendo intimado a participar de uma caçada a um assassino, assim como Joseph K. em *O Processo* de Kafka que é despertado numa manhã sob a acusação da justiça, como se refere Mansur, em seu artigo

...pois quando Joseph K. acorda, sem explicação alguma, já está intimado pela justiça. Ora, despertar com oficiais de justiça em seu quarto lhe trazendo uma acusação, e, principalmente, acordar na forma de um inseto, são casos de espanto e de surpresa, naquilo que Camus define como absurdidade kafkaniana, que nunca é explicada.  
(MANSUR, 2008)

Kleiman é constantemente colocado em situações de julgamento. Algumas personagens sem rosto sempre o colocam embaixo de uma luz e acusam, interrogam e o pressionam. Ele sai pela noite, perdido na escuridão e a todo momento é obrigado a lembrar de sua inferioridade. Quando tenta conversar com sua noiva, pedindo que a personagem de Mia Farrow possa dormir em sua casa, a câmera registra a cena de forma que a janela do quarto da noiva pareça muito alta e quase inatingível para o pequeno homem. No diálogo desenvolvido nesse momento, a noiva deixa claro a inferioridade do rapaz e termina a conversa batendo a janela na cara dele. Na literatura de Kafka poderemos encontrar os mais diversos exemplos de personagens que seguem a mesma linha de desvalorização do humano chegando ao ponto até de uma transformação em inseto como a de *A Metamorfose*. Em *Neblina e Sombras*, Allen não transforma seu pequeno personagem em nada, mas o leva para um mundo muito melhor que esse, dentro do espelho do mágico do circo como se estivesse dando a ele sua última chance: livrar-se do real, trocando sua vida medíocre por um mundo de magia.

Mia Farrow vive Irmy, a engolidora de espadas do circo. Sua primeira aparição se dá nesse mundo mágico onde Kleiman se refugia ao final da trama. Ela está em seu trailer, junto ao seu companheiro, o palhaço, vivido por John Malkovich, e discutem sobre seu relacionamento e a vida que levam de cidade em cidade, sem expectativas. Aqui, Camus e o existencialismo começam a aparecer de forma bem acentuada nesse trabalho de Allen. Irmy é uma personagem condenada à angústia do que é moralmente aceito, sua vida ao lado do homem que ama mesmo que seus desejos não se realizem. Ao descobrir estar sendo traída por seu marido, resolve sair do circo e buscar por algo novo e pela sua felicidade. Essa expectativa se quebra imediatamente pois ela acaba indo parar em um bordel, onde vive uma noite de amor em troca de uma fortuna. Após isso, vai para a cadeia onde encontra Kleinman e saem os dois pela noite em busca de si mesmos. O jogo entre a esperança e a sua imediata destruição, mostra o pensamento existencialista em ação

Ora, um pensamento que defende a impossibilidade do conhecimento pleno é um pensamento que protege o símbolo, a dúvida e, claro, a ironia. O texto de Allen, ao fazer rir das estruturas criativas de Kafka e do existencialismo, não os está negando, muito pelo contrário, mas



rindo da absurda situação vivida pelo homem contemporâneo, tão bem retratada por estes autores. (MANSUR, 2008)

É uma característica de Woody Allen dialogar com os mais diferentes referenciais em seus trabalhos. Ele estabelece um diálogo com outro, ou mesmo com outros, assumindo uma atitude crítica e marcadamente irônica em relação ao seus objetos de origem, o que não tem nada a ver como uma imitação simples ou burlesca. Toda a obra de Allen é de ficção, o que permite uma análise de sua construção. Seus filmes são como uma rede significativa, feita de anúncios, lembranças, correspondências, deslocamentos, saltos que fazem de sua narrativa um tecido de fios entrecruzados, em que seus elementos podem pertencer a muitos circuitos. Ele como roteirista e diretor de seus filmes, se coloca como um narrador, que vai contando suas estórias, misturando os mais variados textos, vindos de sua memória, preferências e influências.

Para refletir sobre esse produto, que se apresenta de forma rica e se constrói a partir de referências as mais diversas, perderia se fazer uso da teoria da intertextualidade, proposta inicialmente pelo russo Mikhail Bakhtin e completado em seguida por sua discípula, a búlgara, Julia Kristeva, que o apresentou para o ocidente.

### **3. Neblina e Sombras – um exemplo de intertextualidade em Woody Allen**

O termo intertextualidade não aparece na obra de Bakhtin: o filósofo russo apenas fala sobre a relação entre textos quando se refere ao diálogo entre enunciados. O conceito do intertexto foi introduzido nas Ciências da Linguagem pela pesquisadora Julia Kristeva, na França, no final da década de 60. Para ela o discurso literário não tem um sentido único, pontual, fixo, mas sim, é o cruzamento de superfícies textuais, um diálogo entre várias escrituras, um cruzamento de citações. Na verdade, Kristeva chama de texto o que Bakhtin chama de enunciado e, o que ela acaba por chamar de intertextualidade nada mais é que o dialogismo bakhtiniano. Sendo assim, ela explica

... é uma descoberta que Bakhtin é o primeiro a introduzir na teoria literária: todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é a absorção e transformação de outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de intertextualidade e a linguagem poética lê-se pelo menos como dupla. (KRISTEVA, p.64, 1974)

Fica claro assim a relação da intertextualidade com todos os outros conceitos propostos por Bakhtin, quando trata da análise textual. Apesar do teórico nunca ter se ocupado do cinema, seus estudos foram de grande influência na teoria cinematográfica, a partir das discussões propostas por Kristeva. Dentre os vários conceitos bakhtinianos, pode-se destacar alguns deles, que tangenciam com o cinema e sua teoria, como a carnavalização, os gêneros discursivos e o cronotopo. Todos eles poderiam ser utilizados para analisarmos a obra de Woody Allen, porém o conceito de cronotopia, no caso dessa apropriação das idéias do expressionismo alemão e da influência de Kafka e Camus na construção do filme *Neblina e Sombras*, pode fornecer uma rica gama de opções para nossa discussão.



Para estudar as categorias de tempo e espaço representados nos textos, Bakhtin criou o conceito de cronotopo, derivado das palavras gregas *crónos* (tempo) e *tópos* (espaço). A relação entre espaço e tempo é indissolúvel. O cronotopo busca mostrar a interligação dessas relações espaciais e temporais representadas nos textos, principalmente literários. Ele pode promover a diferenciação entre autores, gêneros bem como tipos de textos. Entretanto, ele não se refere apenas como um pano de fundo espaço-temporal para os acontecimentos narrados, mas é a base literal e concreta onde a narrativa e as personagens emergem

...o cronotopo realiza a mediação entre duas ordens de experiência e discurso, a histórica e a artística, provendo ambientes ficcionais nos quais constelações de poder historicamente específicas são tornadas visíveis. (STAM, p.228, 2009)

A partir da idéia do cronotopo é possível dar uma forma à caracterização e modelar uma imagem discursiva da vida e do mundo. Essas estruturas espaço-temporais estão relacionadas ao mundo real, mas não se equiparam a ele, pois se tratam de uma representação dele. Pode apresentar-se em diversos níveis, compondo as relações entre espaço e tempo no interior da diegese numa articulação do próprio texto, oferecendo cenários específicos nos quais as histórias podem acontecer.

O conceito de cronotopo, apesar de não ter sido pensado a partir do cinema, parece perfeitamente ajustado a ele como um meio onde indicadores espaciais e temporais fundem-se em uma totalidade previamente planejada, já que o cinema realiza a materialização visual do espaço e se desdobra ao longo do tempo. A forma de organizar o tempo e o espaço dentro da narrativa audiovisual aceita que uma mesma história possa ser contada de várias formas. Na maioria das vezes, isso é feito respeitando o tempo cronológico dos eventos que se desenvolvem num espaço tridimensional na tela plana, parecido com a realidade do espectador, facilitando assim a sua leitura. O cronotopo cinematográfico é literal e ilustra bem a idéia bakhtiniana da relação entre tempo e espaço

... já que qualquer modificação em um dos registros importa em mudança no outro: um plano mais fechado de um objeto em movimento aumenta a velocidade aparente de tal objeto, a presença do meio temporal da música altera a nossa impressão do espaço, e assim por diante. (STAM, p.229, 2009)

Sendo assim, seria possível uma forma de avaliar as escolhas feitas por Woody Allen, ao adaptar seu texto teatral – *Morte* – para o cinema, a partir das idéias até aqui explanadas. O texto original apresenta quase a mesma estrutura do roteiro cinematográfico. No filme encontramos uma variedade maior de personagens e situações, porém o enredo é praticamente o mesmo, exceto o final: na peça Kleimann morre. Entretanto, passa sua última fala, ironizando sua situação, “E outra coisa: se houver vida depois da morte e formos parar todos no mesmo lugar, não me telefonem – deixem que eu telefone. (Expira)” (ALLEN, p.119, 1989), fazendo um desfecho que



pode ter relação com o final do filme com seu momento mágico da fuga para dentro do espelho do circo.

Devido às limitações de um texto dramaturgicamente, Allen coloca a ambientação da peça em uma pequena cidade e deixa para a decisão da montagem teatral como ela deve ser representada. No filme, ele opta por uma pequena vila, cheia de escadas, ruelas e cantos escuros. Essa opção, claramente se remete aos ambientes projetados para os filmes do expressionismo alemão e faz referência aos lugares onde Kafka situa seus personagens. Aqui, aplica-se diretamente o conceito de cronotopo no que diz respeito ao *tópos*. Allen transpõe os dois ambientes – o ambiente dos filmes do expressionismo alemão e o ambiente criado pelas histórias de Kafka – criando um novo, o de seu filme. As referências estão em todos os momentos do resultado final, mas o interessante é perceber a junção de cronotopos anteriores na formação de um novo. É importante notar que a experiência de filmar em ambientes fechados, simulando a arquitetura externa, também é repetida, assim como a imitação da neblina a partir de jogos de luz e fumaça de gelo seco. Toda a técnica utilizada, bem como o uso de câmeras e lentes, lembra as aplicações dos técnicos expressionistas, porém trazem variações que só podem ser aplicadas no filme de Allen, pois não eram disponíveis os mesmos equipamentos no período alemão do entre guerras.

O tempo é determinado pela cronologia dos fatos ocorridos durante a trama analisada. Tudo ocorre numa noite só. Kleimann é acordado e a partir daí sai em sua aventura noturna até o desfecho final. Como numa pequena tragicomédia o jovem K. atravesse de um ambiente a outro contando suas desavenças. Em paralelo corre o tempo dos outros personagens. Um exemplo disso é o ambiente do circo. Os habitantes dele vivem uma história que segue ao lado da de Kleimann, capitaneada pelo triângulo amoroso vivido pelo palhaço, a engolidora de espadas e a bailarina. Irmy, a engolidora de espadas, é a personagem que faz uma segunda linha temporal com sua história se desenvolvendo em paralelo a de Kleimann. Ao descobrir a traição de seu marido, foge do circo e encontra uma prostituta começando um novo tempo da história, vivido em outro ambiente, o bordel. Aqui aparecem novos personagens, outras angústias e é onde Irmy conhece um jovem que a convence a se prostituir por uma quantia enorme de dinheiro. Esse dinheiro acaba levando ela presa a uma delegacia onde tem que se explicar porque carrega essa quantia monetária altas horas da noite pela rua. É nesse ambiente que as duas linhas temporais se cruzam gerando uma nova linha, onde os dois personagens se unem. Aqui a aplicação da parte *crónos* do conceito de cronotopo é evidente, pois dentro do *tópos* criado, o tempo cronológico dos dois personagens principais se desenvolve em paralelo e se une para caminhar ao desfecho da trama. As demais personagens, que a todo tempo referenciam as criações de Kafka e Camus, tem a possibilidade de se desenvolverem dentro desse novo cronotopo criado dando sentido ao todo desejado por Allen. É como se víssemos a possibilidade da existência dessa diegese num mundo que se desenvolve dentro da tela mas que o diretor faz questão de nos lembrar de sua magia com o final fantástico de seu personagem principal.

Fica clara a intertextualidade na criação de Woody Allen. Percebe-se que o artista aplica a relação dialógica em sua atividade a partir de suas conexões entre seus referenciais, onde mistura, amplificando as possibilidades anteriores. Os conceitos de Bakhtin e Kristeva nos ajudam a perceber como essa atividade se desenvolve e cria novas possibilidades criativas que são aproveitadas por Allen a todo momento em suas criações. Aqui em “Neblina e Sombras” ele revisita o expressionismo alemão e cria





personagens com inspiração kafkiana, gerando um novo produto artístico e cultural de qualidade, sem ser repetitivo. E mesmo assim, seria impossível essa repetição de um momento anterior da história do cinema por um diretor contemporâneo, pois as possibilidades geradas pela junção de vários referenciais permitem novos resultados que posteriormente serão reaplicados, dando origem a novos resultados e assim por diante.

## REFERÊNCIAS

- ALLEN, Woody. **Sem Plumas**. São Paulo: Círculo do Livro, 1989.
- AUMONT, Jacques. **A Imagem**. Campinas: Papirus, 2002.
- AUMONT, Jacques. **Dicionário Teórico e Crítico do Cinema**. Campinas: Papirus, 2006.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 2003.
- BJÖRKMANN, Stig. **Woody Allen por Woody Allen**. Rio de Janeiro: Nórdica, 1995.
- BRAIT, Beth. **Bakhtin, Conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2007.
- BRAIT, Beth. **Bakhtin, Outros conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2008.
- COLLINGTON, Tara. **Uma abordagem bakhtiniana para os estudos da adaptação**. Artigo publicado na revista ECO-Pós, v.12, n.3, setembro-dezembro 2009, p. 132-142
- EISNER, Lotte H. **A Tela Demoníaca**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.
- FIORIN, José Luiz. **Introdução ao pensamento de Bakhtin**. São Paulo: Ática, 2006.
- KRACAUER, Siegfried. **De Caligari a Hitler**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.
- KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- MANSUR, Felipe. **A ironia e o absurdo na ficção de Woody Allen**. Artigo apresentado no XI Congresso Internacional da ABRALIC, São Paulo, 2008.
- MASCARELLO, Fernando (org.). **História do Cinema Mundial**. Campinas: Papirus, 2006.
- SADOUL, Georges. **História do Cinema Mundial**. São Paulo: Martins, 1963.
- SPINELLI, Egle Müller. **Estudos cronotópicos em narrativas audiovisuais**. Artigo publicado na Revista Galáxia, São Paulo, n.10, p.31-50, dez.2005.
- STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. São Paulo: Papirus, 2009.