



WOODY ALLEN E A RELIGIÃO NO FILME “NEBLINA E SOMBRAS”

Woody Allen and religion in the film *Shadows and fog*

Edilson Baltazar Barreira Junior*



* Formado em Teologia pelo Seminário Batista do Cariri, bacharel e licenciado em Filosofia pela Universidade Estadual do Ceará, mestre e doutor em Sociologia pela Universidade Federal do Ceará. É professor da UNIFAMETRO e pesquisador associado ao Núcleo de Estudos em Religião, Cultura e Política da UFC.

Contato:

edilsonbarreira@yahoo.com.br

Recebido em: 28/08/2020

Aprovado em: 19/09/2020

RESUMO:

Este artigo busca elaborar uma análise sociológica do filme *Neblina e Sombras* (1992) do cineasta Woody Allen, procurando identificar como ele concebe e constrói cinematograficamente o fenômeno religioso. Assim, tenta mostrar que a utilização de expressões e representações das práticas religiosas por parte de Allen oscila entre uma dimensão humorística e uma busca de sentido para a vida. A conclusão é que Allen demarca um modo religioso no referido filme, mediante simbologias e narrativas religiosas urdindo um deslocamento em que tal fenômeno assume novas formas de explicitação.

Palavras-chave: Religião; Woody Allen; Cinema; Recepção.

ABSTRACT:

This article seeks to elaborate a sociological analysis of the film *Shadows and Fog* (1992) by filmmaker Woody Allen, seeking to identify how he conceives and cinematically constructs the religious phenomenon. Thus, it tries to show that Allen's use of expressions and representations of religious practices oscillates between a humorous dimension and a search for meaning in life. The conclusion is that Allen demarcates a religious way in the referred film, through symbologies and religious narratives, creating a shift in which the phenomenon takes on new forms of explanation.

Keywords: Religion, Woody Allen, Cinema, Reception.

INTRODUÇÃO

Woody Allen, nas últimas cinco décadas, marca presença no cenário do cinema mundial. Sua vasta produção fílmica e sua independência em relação a Hollywood decorrem, acima de tudo, pelos temas polêmicos abordados em seus filmes, como amor, sexo, arte, morte, religião e sentido da vida (LEE, 1997).

O público mantém com Woody Allen uma relação paradoxal. Não há meio termo quando se trata de sua produção fílmica. Há pessoas que exaltam os seus filmes, bem como aquelas que rejeitam com veemência sua forma de elaboração humorística. Em 1997, a *Revista Set*¹, em pesquisa realizada com seus leitores acerca dos melhores e piores diretores do século passado, apontou Woody Allen como o quinto melhor cineasta ao mesmo tempo em que foi indicado como o segundo pior.

A religião é uma temática frequentemente abordada nos filmes de Woody Allen. Ele é um judeu que se diz agnóstico, ou seja, aquele que assinala a impossibilidade de afirmar se Deus existe ou não. No entanto, desde cedo, quando criança, teve que frequentar a escola rabínica, onde estudava os preceitos da religião judaica, através da Torá². Assim, as temáticas judaicas aparecem recorrentemente nos seus filmes. No entanto, as lentes da câmera de Allen e seus roteiros também revelam abordagens sobre o catolicismo romano, protestantismo, religiões orientais e esoterismo.

Ao pesquisar a produção fílmica do cineasta Woody Allen, focalizando as temáticas religiosas, especialmente judaicas, teve-se também como objetivo elaborar um quadro teórico particular. Observa-se que a teoria fílmica produzida em torno de sua obra, normalmente, tem sido apresentada mais em estudos particulares de filmes, pouco privilegiando temáticas específicas, como a religiosa, por exemplo, que possam de algum modo recortar toda a sua produção. Assim, o limite para o empreendimento da investigação aqui apresentada se deu em torno do filme *Neblina e Sombras* (Shadows and

¹Revista Set, Edição n.º 126, Dez/97, p. 39.

²Refere-se ao Decálogo, os Dez Mandamentos dados por Deus a Moisés, porém mais amplamente é o conjunto de disposições religiosas, culturais, rituais, morais que fundam e regem as relações entre o povo de Israel e seu Deus, entre o povo de Israel e sua terra, entre o homem e seu próximo na vida do cotidiano, portanto, numa acepção mais ampla, trata-se do Antigo Testamento, mais especificamente o conjunto de cinco livros denominado Pentateuco: Gênesis, Êxodo, Números, Levítico e Deuteronômio.

Fog), produzido em preto-e-branco em 1992, no qual Woody Allen elabora uma trama permeada de temas como sexualidade, casamento, orações judaicas, circuncisão, morte, fé, ciência, plano de Deus e ostentação religiosa. Desta forma, procurou-se elaborar uma análise em torno de tais assuntos e a partir da seguinte pergunta: Como Woody Allen concebe e constrói, cinematograficamente, o fenômeno religioso, em especial nas constelações judaicas e católicas romanas, no filme *Neblina e Sombras*?

Posta esta indagação, tentou-se mostrar que a utilização de expressões e representações das práticas religiosas por parte de Woody Allen oscila entre uma dimensão humorística e uma grandeza de busca de sentido para a vida. A comicidade de Woody Allen fundamenta-se, em grande parte, no humor tradicional judaico (HÖSLE, 2002), cujo teor repousa na condição judaica de estar à margem (HERTZBERG; HIRTMANHEIMER, 1998). Mas, Allen também apresenta uma tensão em seu trabalho, que parece revelar uma ansiedade em vista de algo que não possui, bem como por um mal-estar ante as aflições do mundo.



Kleinman (Woody Allen), fotograma de Carlo Di Palma

Neblina e Sombras é uma homenagem ao expressionismo alemão dos anos 1920. O expressionismo alemão (EISNER, 1985), assim como a montagem soviética (EISENSTEIN, 1983) desafiaram a liderança de Hollywood, uma vez que se apresentaram como evoluções da estética cinematográfica e do desenvolvimento formal do filme mudo. O cinema expressivo tinha como proposta criar o seu mundo, não tendo a preocupação de reproduzir o real. Woody Allen utiliza o preto-e-branco como forma de

realçar o jogo de luz e sombras em uma cidade inominada, mas que faz lembrar as urbes da Europa oriental no início do Século XX. O filme tem na morte uma temática central, decorrente dos assassinatos cometidos por um *serial killer*³ que estrangula suas vítimas em noites de nevoeiros.

Preliminarmente, distingue-se a visão do espectador comum em relação à ótica do investigador, teve-se como objetivo apresentar, apenas, duas atitudes diante de uma mesma obra de arte – o filme. A primeira atitude mobiliza-se pelo lazer, num contexto de entretenimento, enquanto a outra o encara como trabalho, num contexto de reflexão e produção intelectual. Assim, o investigador tem que estar atento, pois o seu objeto de estudo apresenta uma linguagem diferente, que ultrapassa as dimensões linguísticas, com características para-hipnóticas como obscuridade, encantação através da imagem, descontração confortável, passividade e impotência. (MORIN, 1980).

Para o empreendimento de investigação do filme *Neblina e Sombras* como um recorte da obra de Woody Allen, optou-se pelo estudo da religião como um sistema simbólico, consoante apresentado por Geertz (1989), como um referencial teórico mais adequado, pois, segundo ele, o conceito de símbolo e de cultura apresentam um conjunto de significados, precisando assim ser mais bem delimitado. A noção de concepção como significado do símbolo é a que ele assume, ou seja, os complexos simbólicos representam fontes extrínsecas de informações. Geertz circunscreve sua análise religiosa dentro de uma dimensão cultural. Ele adverte para o fato de que seu conceito de cultura não apresenta referentes múltiplos, bem como é desprovido de qualquer ambiguidade fora do comum. Assim cultura para Geertz, “denota um padrão de significados transmitido historicamente, incorporado em símbolos, um sistema de concepções herdadas expressas em formas simbólicas por meio das quais os homens comunicam, perpetuam e desenvolvem seu conhecimento e suas atividades em relação à vida” (1989, p. 103).

O conceito de cultura apresentado por Geertz como uma concepção simbólica é retomado por Thompson (1995), como ponto de partida para a sua concepção estrutural de cultura. Thompson reconhece que o conceito de cultura de Geertz é a formulação mais importante oriunda da literatura antropológica, pois permitiu a reorientação da análise

³Assassino que comete seus crimes com as mesmas características e em série.

cultural para o estudo do significado e do simbolismo, além de ter dado destaque para a interpretação como aspecto metodológico mais significativo.

Thompson (1995), mesmo atraído pelo conceito de cultura de Geertz, apresenta três limitações de sua formulação conceitual. A primeira refere-se ao fato da tentativa frustrada de Geertz em apresentar com precisão uma concepção simbólica de cultura; o termo cultura é usado de várias maneiras e algumas inconsistentes. A segunda crítica diz respeito à noção de texto. Para Geertz, a análise cultural está diretamente relacionada à produção etnográfica de textos, enquanto para Thompson a relação entre texto etnográfico e o tema que o etnógrafo está escrevendo é bem mais complexa. A terceira crítica está relacionada a pouca ênfase dada por Geertz aos problemas de conflito social e poder.

Desta forma, o conceito de cultura de Geertz funciona para Thompson como um pano de fundo, à frente do qual ele constrói a sua concepção estrutural de cultura, cuja ênfase recai na constituição significativa e na contextualização social das formas simbólicas. Assim, as formulações conceituais de ambos apresentam-se como complementares, pois ressaltam o caráter simbólico da vida social. Em vista disto, e uma vez que um filme, via de regra, é uma elaboração simbólica, considero as concepções de Geertz e Thompson pertinentes para este trabalho.

Nas análises de Geertz sobre os sistemas simbólicos, ele alude à dependência do homem aos símbolos, sendo que em alguns momentos eles são decisivos no enfrentamento de um ou outro aspecto da vida. Os símbolos religiosos, ante o perigo do caos, ajudam o homem em vista das ameaças decorrentes dos marcos de sua capacidade analítica, bem como das fronteiras do poder de suportar o sofrimento e dos limites de sua introspecção moral ante um paradoxo ético.



O médico (Donald Pleasence) e o assassino (Michael Kirby), fotograma de Carlo Di Palma.

A morte semeada por um assassino é um dos focos centrais na narrativa de *Neblina e Sombras*. Nesta análise, percebeu-se que Woody Allen vai recorrer entre outras à dimensão simbólica religiosa como forma de enfrentar a morte e a problemática do sofrimento.

Um filme pode ter vários objetivos, como distrair, criticar, documentar, descrever e denunciar. Assim, a sociedade não é revelada nua e crua por ele, mas encenada, ou seja, como descrevem Vanoye e Goliot-Lété:

O filme opera escolhas, organiza elementos entre si, decupa no real e no imaginário, constrói um mundo possível que mantém relações complexas com o mundo real: pode ser em parte seu reflexo, mas também pode ser sua recusa (ocultando aspectos importantes do mundo real, idealizando, ampliando certos defeitos, propondo um contramundo etc.). Reflexo ou recusa, o filme constitui **um ponto de vista** sobre este ou aquele aspecto do mundo que lhe é contemporâneo (1994, p.5. Grifos das autoras).

Ao logo da pesquisa foi necessário estar consciente de que na caminhada deveria evitar a armadilha de proceder a uma leitura muito além do que realmente o filme apresenta, pois, caso isso ocorresse, poderia desviar-se da condição de investigador fílmico para voltar à condição de cinéfilo.

A ESTRUTURA NARRATIVA DO FILME

A estrutura narrativa, como uma das instâncias da hermenêutica de profundidade, é significativa e adequada para a compreensão e análise de *Neblina e Sombras*, pelo fato de ser um enfoque que comumente tem sido utilizado nos campos de análise literária e textual, bem como em estudos de mitos e discursos políticos. Entre os autores contemporâneos, Thompson (1995) sublinha que os principais a utilizarem esse enfoque foram Roland Barthes e Claude Lévi-Strauss.

A narrativa de *Neblina e Sombras* mostra que, numa cidade inominada, um assassino está semeando a morte. Um pequeno homem chamado Max Kleinman (Woody Allen) é acordado no meio da noite por um grupo de vigilantes para receber uma missão, ou seja, fazer parte de um plano, que ele não sabe qual seria. Nos arredores da cidade, está instalado um circo, onde a engolidora de facas Irmay (Mia Farrow) dialoga com seu namorado, o palhaço (John Malkovich), sobre a vida futura de ambos. Ela revela o desejo de casar-se e ter filhos, ele, porém, diz que a família é a morte do artista e interfere em sua criatividade. Em outro carro do circo está a trapezista Marie (Madonna), por quem o palhaço nutre uma paixão. Após o diálogo com Irmay, ele vai até o carro de Marie, onde seu esposo, um homem forte, dorme em meio a sua profunda embriaguez. Irmay suspeita que seu namorado tenha ido até ao alojamento da trapezista e chegando lá o encontra aos beijos com Marie.

Kleinman, após ter relutado com o grupo de vigilantes em não sair à noite, então resolve ir para as ruas à procura do assassino. O primeiro local que visita é o laboratório do médico da cidade (Donald Pleasance), que está necropsiando outra vítima do *serial killer*. Ambos debatem sobre a natureza do mal e da vida após a morte. Em outro local da cidade, vê-se Irmay com sua mala, pois deixara o circo ao ver seu namorado aos beijos com a trapezista. Em meio ao nevoeiro, Irmay encontra-se com uma prostituta (Lily Tomlin) que a leva para o bordel, a fim de abrigá-la durante a noite. No entanto, ao chegar ao prostíbulo, Irmay é “seduzida” pelo estudante Jack (John Cusack), que a oferece 700 dólares para passar uma noite com ele. Irmay aceita depois de reiteradas tentativas do jovem, que começou a oferta com 20 até chegar aos 700 dólares.

Momentos após a saída de Kleinman do laboratório, o médico se vê diante do assassino e trava com ele um diálogo tenso. O médico assegura que gostaria muito de

fazer a necropsia do criminoso para abrir o seu cérebro e descobrir que nele só existe o caos. Ele tenta fugir, mas termina sendo assassinado numa rua sem saída. Kleinman vai até a delegacia tentar intervir por uma família de judeus, que havia sido presa sob suspeita dos assassinatos em série. Na unidade policial, Kleinman fica sabendo que o médico também foi morto e que a polícia tem uma taça com as impressões digitais de mais um suspeito. Ao ouvir isto, passa-se uma imagem em *flash-back*⁴ na qual Kleinman se lembra de que havia tomado uma taça de vinho no laboratório do médico morto. Os policiais deixam o recipiente em cima da mesa e ele vai até lá e confisca a “prova” que o poderia incriminar. Neste momento, Kleinman encontra-se com Army, pois ela havia sido detida por prática abusiva de prostituição, sem a devida licença. Com os 700 dólares, ela paga 50 de fiança e é liberada imediatamente. Ela resolve doar o restante do dinheiro à Igreja. Chegando lá com Kleinman, ela se recusa a entrar, pois naquele dia achava-se impura. Kleinman dá o dinheiro ao pároco (Josef Sommer) e ao chefe de polícia que estavam em reunião elaborando uma lista de malfetores da cidade. O nome de Kleinman que figurava nessa lista é imediatamente retirado ante a oferta generosa. Na entrada da igreja, eles encontram uma mulher faminta com uma criança no braço e, vendo isto, Army se compadece e pede a Kleinman que retorne lá e solicite a metade do dinheiro doado. Ao requisitar a devolução de parte da quantia doada, Kleinman vê que o vigário e o chefe de polícia escrevem seu nome novamente na lista, mas com ressalvas.

Kleinman e Army seguem pelas vielas sombrias da cidade. Ele tenta abrigá-la na casa de sua noiva, mas esta recusa à proposta de hospedagem com veemência. Neste momento, a polícia os encontra. Esta traz um mago com poderes de fazer descobertas apenas pelo olfato. O mago cheira Kleinman e atesta que ele tem algo no bolso do paletó e descobrem que o objeto era a taça que havia sido confiscada da delegacia. Kleinman foge. Army encontra-se com o namorado, o palhaço do circo, que foi à sua procura após saber em um bar, através do estudante, que ela havia ido para a cama com ele por 700 dólares. No momento do encontro, ambos discutem o ocorrido no bordel. Logo ouvem um grito e, chegando ao local de onde veio o som, percebem que havia uma mulher morta, cuja identificação é fácil, pois se trata daquela, a quem Army havia doado parte do seu

⁴ Efeito em que o tempo de transcurso da história é alterado e a personagem começa a recordar de um acontecimento (RITTNER, 1965).

dinheiro. Eles descobrem que a criança desta mendicante está viva. Começam um diálogo sobre adoção. O palhaço, que antes recusara casar-se e ter filhos (pois a família era a morte do artista) agora está disposto a adotar a criança órfã, além de demonstrar interesse em ter outros filhos. Irmão e o namorado voltam para o circo levando a criança.

Kleinman surge no circo para salvar Irmão do assassino. Com a ajuda do mágico Almstead (Kenneth Mars), ele aprisiona o *serial killer*, que consegue fugir. Kleinman, que passara o filme todo à procura do plano que outros disseram que ele tinha que executar, agora resolve se tornar auxiliar de mágico, um ideal antigo.

Na estrutura narrativa de *Neblina e Sombras*, Kleinman sai da condição de medo anti-herói (GONZÁLEZ, 1994) início do filme para transformar-se em herói no final. Woody Allen lança mão de um elemento que o fascina desde criança: a mágica. O instrumento utilizado para realizar o truque é o espelho, que tanto os protege como captura o criminoso. Almstead chega a confirmar que o homem tem necessidade de ilusões como do ar que respira.

ANÁLISE SOCIOLÓGICA DO FILME

O conceito de religião apresentado por Clifford Geertz (1989), como um sistema cultural, foi definido como:

Um sistema de símbolos que atua para estabelecer poderosas, penetrantes e duradouras disposições e motivações nos homens através da formulação de conceitos de uma ordem de existência geral e vestindo essas concepções com tal aura de fatualidade que as disposições e motivações parecem singularmente realistas (1989, p. 104).

Assim, como se vê, a proposta de Geertz para a análise da religião é assumi-la como um sistema cultural, enfatizando a necessidade de considerá-la como um conjunto de símbolos sagrados tecido em um todo ordenado. Desta forma, a religião compreende a relação entre o *ethos* e a visão de mundo, entre as dimensões valorativas que a sociedade tende a conservar e a ordem geral de existência na qual ela se insere.

Peter Berger, em *O Dossel Sagrado*, define religião como um “empreendimento humano pelo qual se estabelece um cosmos sagrado” (1985, p. 38). O sagrado é a força legitimadora da religião, sendo que esta procura tornar plausíveis as construções sociais

da realidade, bem como procura eliminar as precariedades das ordens construídas. A religião, assim, aparece para Berger como possuindo uma tarefa de alienação. No entanto, existe também a possibilidade de surgir uma religião desalienadora, sem dúvida, uma exceção.

Berger (1985), em sua análise, não pensa, usualmente, com a categoria do profano, pois sua perspectiva está mais direcionada para uma abordagem da secularização. Secularização para ele é “um processo pelo qual os setores da sociedade e da cultura são subtraídos à dominação das instituições e símbolos religiosos” (BERGER, 1985, p. 119). Ora, quando Berger fala em sociedade, ele deixa pressuposto que se refere às sociedades modernas, onde ocorre a separação do Estado e da Igreja, a expropriação das terras da Igreja ou a emancipação da educação do poder eclesiástico. Para ele, as duas constelações religiosas que passaram por um processo maior de secularização foram o Protestantismo e o Judaísmo, já que o Catolicismo continuou vivendo o sagrado através de vários canais, como os sacramentos, a intercessão dos santos e a recorrência aos milagres. Weber (1998) também faz alusão especial a estas duas constelações religiosas, pois apenas elas não se adaptaram às necessidades das massas por cultos aos santos, heróis ou deuses funcionais.

Woody Allen é um homem da modernidade, que concebe e apresenta o fenômeno religioso em sua obra. Inicialmente, traçarei algumas considerações acerca do fenômeno religioso e sua articulação nas ciências sociais. Júlia Miranda (1995) fornece alguns aspectos importantes sobre onde começa o fenômeno religioso. Refere-se a combinações como religião e política ou religião e ciência. No presente caso, trata-se de religião e cinema, sendo este último uma das múltiplas expressões artísticas. A autora questiona a possibilidade de falar destas combinações, sem reconhecer as suas especificidades, ou melhor, a autonomia de instâncias representadas pelos termos. A especificidade da articulação entre religião e arte no cinema de Woody Allen é o que interessa neste trabalho.

A obra cinematográfica Woody Allen é marcada pelas filosofias da existência⁵, pela literatura russa, psicanálise e cinema como construções próprias da modernidade,

⁵ De acordo com Wahl (1962), a expressão “filosofias da existência” é mais adequada, em virtude da recusa de alguns filósofos, como Martin Heidegger e Karl Jaspers (1883-1969), de serem chamados de “existencialistas”. Outros, como Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir (1908-1986) e Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) aceitavam o título.

assim, ocorre-me outra indagação: como buscar nestas contribuições a chave para compreender seu conceito de religião e como ele se manifesta no filme *Neblina e Sombras*?

Blake (1995) apresenta Allen como um grande artista profano, que se revela fascinado pelo sagrado. A sua análise teórica do fenômeno religioso na obra de Allen é efetivada a partir dos conceitos de *sagrado* e *profano* conforme formulados por Mircea Eliade (1999) e Rudolf Otto (2007). Assim, para Blake, Woody Allen, um homem fruto da modernidade, embora tenha dessacralizado o mundo e assumido uma existência profana, não consegue abolir completamente o comportamento religioso. Blake inicia seu livro citando o seguinte trecho do livro *O sagrado e o profano* de Eliade:

O sagrado e o profano constituem duas modalidades de ser no Mundo, duas situações existenciais assumidas pelo homem ao longo da sua história. Esses modos de ser no Mundo não interessam unicamente à história das religiões ou à sociologia, não constituem apenas o objeto de estudos históricos, sociológicos, etnológicos. Em última instância, os modos de ser sagrado e profano dependem das diferentes posições que o homem conquistou no Cosmos e, conseqüentemente, interessam não só ao filósofo mas também a todo investigador desejoso de conhecer as dimensões possíveis da existência humana (ELIADE, 1999, p.20).

Blake (1995) se apropria do conceito de sagrado como um significado de religioso. O trecho de sua obra abaixo citado demonstra isto:

Woody Allen tem entrado no domínio do sagrado com um visto de turista; ele continua sendo um cidadão do mundo profano, cujas questões fascinam e aterrorizam e por extensão provocam risadas, as suas risadinhas nervosas indicam uma total falta de segurança (...) Woody Allen e os seus personagens nunca passam do domínio do profano dentro do sagrado, a despeito de todos os seus efeitos. Em suas tentativas, eles são engraçados ou trágicos ou ambos (BLAKE, 1995, p. 20, 23).

Em vista do exposto até agora, acredito ser oportuno retornar às contribuições culturais apropriadas por Woody Allen, a fim de explicitar alguns aspectos importantes acerca de como o fenômeno religioso aparece em sua obra.

Na contribuição cultural propiciada pelo cinema, a construção do religioso na obra de Allen ocorre, principalmente, pelo entrecruzamento com o cinema de Ingmar Bergman (IACOBACCI, 2004), cuja formação religiosa protestante luterana revela uma noção de

Deus em que o homem deve buscá-lo na solidão de sua individualidade, tendo algumas vezes como resposta para suas súplicas apenas o silêncio (GIBSON, 1969).

Em *Neblina e Sombras*, Kleinman, ao ser acordado no meio da noite e exposto em roupas íntimas, revela sua vulnerabilidade e fragilidade como *status* do ser humano diante de terríveis e incompreensíveis forças atuantes no universo. A ele não adianta protestar perante seus inquiridores, pois vive no mundo injusto e caótico concebido por Allen.

Para Allen, se Deus existe, tem designado um universo, onde há possibilidade da busca das causas. Aqui, entretanto, repousa um problema na análise de sua obra. Em outros filmes, como *Hannah e suas Irmãs*, Allen usa Hitler para representar a questão do mal inexplicável em um mundo supostamente designado para ser objeto do amor de Deus. Os grupos de vigilantes parecem sugerir a polícia secreta dos nazistas, não representando necessariamente vários grupos de religiões concorrentes, mas tipos de pessoas como cientistas, filósofos, artistas, bem como teólogos, que pensam ter a resposta para os sérios problemas da vida (BLAKE, 1995).

Blake (1995) acentua que os vigilantes e a polícia funcionam como agentes da vingança de um poder desconhecido. A polícia usa uniformes semelhantes aos dos militares nazistas. Kleinman assiste quando eles arrastam e prendem uma família de judeus, sob a acusação dos assassinatos ocorridos na cidade. Esta lembrança parece evocar o encurralamento dos frágeis judeus caminhando para os campos de concentração. A perseguição irracional deste povo e a ausência de Deus, que não intervém, reaparecem para Allen como um grande obstáculo em encontrar sentido no universo (LAX, 1991).

Quando Kleinman visita o laboratório do médico que faz as necropsias de alguns cadáveres em vários estádios da dissecação, encontra vários órgãos humanos em tubos. O médico conduz seus experimentos com grande urgência em vista dos assassinatos, pois uma próxima vítima pode chegar a qualquer momento para necropsia. Ele fala para Kleinman que estes acontecimentos estão lhe possibilitando conduzir a experiências que indiquem a origem do mal. O médico levanta um lençol que cobre um dos cadáveres e pede a Kleinman que pergunte ao morto sobre a realidade da vida após a morte. Esta ação do médico demonstra claramente sua atitude crítica de que não há possibilidade de vida além-túmulo. O cientista é um tipo comum nos filmes de Allen. Em *Sonhos Eróticos de uma Noite de Verão* (*A Midsummer Night's Sex Comedy*, 1982) o cientista é Leopoldo

(José Ferrer) e em *Setembro* (September, 1987), o homem de ciência é Lloyd (Jack Warden).

Um dos aspectos do conceito de religião em Geertz (1989) está numa formulação de ideias que põem ordem na existência. No entanto, algo a desestabilizar o homem é a ameaça da possibilidade de que os símbolos venham a falhar, trazendo assim um sentimento de completo abandono. Portanto, há no homem grande dependência em relação aos símbolos ou sistemas simbólicos, que viabilizam a sua condição, na qualidade de criatura e que o auxiliam no confronto com o caos.

Lee (1997) nos lembra de que Allen, ao longo de sua carreira, tem sido frequentemente acusado de narcisismo e advogado do relativismo moral, quando de fato ele vem sendo e continua a ser um defensor da importância da consciência moral e dos valores que tocam no sentido da vida. Em acréscimo a isto, Allen tem, permanentemente, em seus filmes mostrado que a sociedade contemporânea americana é decadente, imersa na barbárie, precisamente em razão da falência societária em manter nosso sentido de responsabilidade moral individual.

Numa sociedade como essa, Allen identifica-se com Kleinman. Ele vive em um mundo caótico e ameaçador, onde os sistemas simbólicos são desvirtuados. O filme inicia com a presença inexplicável do mal, na forma de um maníaco homicida, que torna o mundo mais hostil, onde achar uma solução é uma questão de urgência. Kleinman não vê referências simbólicas de eticidade com quem ele convive. Poulsten (Phillip Bosco), seu patrão, revela-se um hipócrita, vivendo secretamente como *voyeur*, para não ser publicamente descoberto. O médico tenta encontrar a origem do mal, a partir do uso da razão e da ciência, que se mostram completamente falíveis. O estudante universitário parece uma reminiscência de Raskolnikov, personagem do romance *Crime e Castigo*, de Fiódor Dostoiévski, quando admite para Kleinman que a sua busca de sentido para a vida tem sido por meio da embriaguez e de encontros sexuais no bordel. O pároco da cidade e o chefe de polícia se reúnem na igreja para elaborar uma lista de malfeitores (BERNSTEIN, 1996). Este é o caos ético presenciado por Kleinman.

Em *Neblina e Sombras*, o médico, na busca para o esclarecimento da origem do mal a partir de um dos instrumentos disponíveis de explicação cognitiva, a ciência, vive o máximo de sua capacidade analítica, pois seu interesse maior é encontrar respostas para

a sua inquietude, através da objetividade científica. Allen, por sua vez, procura nos mostrar que a razão e a ciência são socorros pequenos para o homem, ante a ameaça do caos, pois não conseguem resolver os problemas fundamentais éticos e espirituais. São situações como esta, que assumo a posição de que Allen constrói um religioso expresso cinematograficamente e que suas personagens se movem num universo onde o sentido é dado mais a partir dos símbolos e narrativas religiosas do que, por exemplo, científicas, mesmo quando aqueles são alvo de críticas, ironias e sátiras. Isto se confirma, também, quando Kleinman, inicialmente, concorda com o médico em suas explicações científicas de descoberta da origem do mal e do caos, e, no desenrolar da trama, torna-se mais propenso a rejeitar a realidade mundana para abraçar um mundo místico.

Geertz (1989) tem a problemática do sofrimento como condutora ao problema do mal, porquanto o sofrimento é considerado normalmente muito cruel, embora nem sempre ele seja também havido como moralmente imerecido, pelo menos para o sofredor.

Em *Neblina e Sombras*, Kleinman, em meio a sua solidão e relativo sofrimento, tenta de todas as formas conseguir uma promoção no trabalho, a fim de agradar sua noiva, que o trata de modo desprezível. Ao sair no meio da noite para cumprir um plano dado pelos vigilantes, Kleinman assume uma atitude autonegadora. Ele quer, mediante uma teodiceia⁶, integrar as suas experiências anômicas⁷ em um *nomos* socialmente estabelecido. Ocorre que a sua sociedade, conforme procura apresentar Allen, é caótica e anômica.

Allen, por intermédio de Kleinman e do diálogo deste com o médico, parece sugerir a existência de vida após a morte. O médico firma a ideia de negação total de uma vida no além-túmulo, pois esta é uma posição vista de uma perspectiva religiosa; a sua atitude, como assevera Geertz (1989), é de uma visão científica, que se funda pela dúvida deliberada, pela pesquisa sistemática e por uma suspensão de motivos pragmáticos,

⁶Segundo Weber (1998) e Berger (1985), uma teodiceia é uma forma de explicação em termos de legitimações religiosas, de qualquer sofisticação teológica, para fenômenos como o sofrimento, o mal e a morte.

⁷ O conceito de *anomia* figura nos trabalhos de Durkheim (2003 e 2010) como uma das condições advindas com as transformações sociais provocadas pela Revolução Industrial, na qual o indivíduo ao perder sua identidade, também se encontra num estado de falta de objetivos e de regras de sociabilidade.

tendente a uma observação desinteressada. O objetivo do médico é tentar analisar o problema do mal, aterrorizador de todos, a partir de conceitos formais.

Allen, em *Neblina e Sombras*, procura mostrar alegoricamente haver uma luta entre estas duas forças. O mal tem sua presença inexplicável na figura do assassino, enquanto o bem possui em Kleinman o esboço de um herói-cômico⁸ a lutar contra as hostes deste mal. Muito embora Allen procure mostrar esta luta entre o bem e o mal, a solução final por ele proposta é de uma “teodiceia”, que foge do real, em que o mal é vencido pelo ilusório. Allen registra o valor do onírico, sendo a magia uma destas formas ilusórias.

Kleinman havia, inicialmente, elaborado um projeto de reconhecimento a respeito de sua comunidade e resolve agora deixar tudo de lado, inclusive suas metas profissionais e religiosas, que representavam sentido para a sua redenção, a fim de abraçar a magia como auxiliar do mágico Almstead. Quando Kleinman, junto com o mágico, tenta prender o assassino, ele põe nesta tentativa sua “fé” inteiramente nas mãos de Almstead, que justifica a confiança pela temporalidade frustrada do assassino. Todo seu poder não é suficiente para acorrentar a ameaça da morte indefinidamente. Assim, esta união de Kleinman com o mágico implica firmar um compromisso de unir-se a uma nova “comunidade de fé” – o circo – onde ele descobrirá sua real autenticidade, dando-lhe sentido à vida.

⁸ Morin (1989) caracteriza o herói-cômico como sendo feios, tagarelas e ridículos; caricaturas dos heróis tradicionais; ingênuos, exprimem uma inocência quase infantil que os leva à bondade ou à malícia; violam pequenos tabus da vida social, ignorando qualquer forma de censura; são inocentes sexuais, pois diante de uma mulher.



Fotograma de Carlo Di Palma

Portanto, assim como Cecília (Mia Farrow), em *A Rosa Púrpura do Cairo* (*The Purple Rose of Cairo*, 1985) e Alice em *Simplemente Alice*, Allen faz que Kleinman ponha ordem no seu mundo anômico, decidindo entre a realidade e a ilusão. Kleinman escolhe a ilusão. Allen sugere a ideia de que, quando as pessoas estão diante do mal inexplicável (como as mortes em série cometidas pelo maníaco), elas podem escapar dentro da ilusão, não porque elas queiram, mas porque necessitam. Allen mostra que a vida sem ilusões seria insuportável.

Woody Allen, durante o período em que esteve casado com Mia Farrow, dedicou a ela vários papéis, cujas personagens evidenciavam uma formação católica romana. Ele, por sua vez, quase sempre, assume personagens judias. Irmã, em *Neblina e Sombras*, é uma dessas personagens católicas encarnada por Mia Farrow. O seu pano de fundo é inicialmente revelado através de uma imagem de Nossa Senhora do Perpétuo Socorro, que ela tem sobre uma mesa no seu carro do circo.

Nossa Senhora do Perpétuo Socorro é uma das muitas variantes da Virgem Maria, firmada desde o início do filme como um símbolo católico de mulher, que tem como ponto central a virgindade. Para Geertz (1989), o símbolo pode ser representado por objetos, atos, acontecimentos para estabelecer uma relação com uma concepção ou significado. No catolicismo romano, Maria é um símbolo de pureza, como uma formulação tangível de uma experiência de fé. Maria também é firmada como a segunda Eva, assim como Cristo é considerado o segundo Adão. Através de Adão e Eva, o mundo conheceu a Queda e o pecado, enquanto Jesus e Maria superaram o pecado e venceram a morte em um estado paradisíaco com Deus.

O catolicismo romano, através da figura de Maria, procura mostrar que ela reparou a desobediência de Eva ocorrida no Jardim do Éden, pois, por intermédio de uma virgem (Eva), o mundo conheceu o pecado, a morte e a sexualidade, enquanto por meio de outra virgem (Maria) o mundo constatou um exemplo de obediência e vida eterna. As diferenciações entre ambas florescem na teologia católica romana. Como castigo pela Queda, Eva teria sua gestação e parto com dores, ainda tendo o seu desejo comandado por seu marido. Maria, por sua vez, é libertada das penalidades impostas a Eva, ou seja, o desejo do homem e as dores do parto. Silvia Tubert (1996) sugere haver Maria, para o catolicismo, redimido a mulher da queda ocorrida no Éden, bem como da mitologia subjacente característica da primeira Eva, como deusa-mãe entre os pagãos.

Irmy, no início do filme, conversa com seu namorado, o palhaço, acerca do seu desejo de se casar e ter filhos. No entanto, ele reluta, pois para ele a família é a morte do artista⁹. Allen aproxima Irmy de um dos ideais católicos de mulher – a maternidade, vinda pela observância do sacramento do matrimônio.

A maternidade é um fenômeno construído historicamente, respondendo a diversos interesses econômicos, sociais, políticos, religiosos etc. Tubert (1996) lembra que em quase todas as sociedades de formação patriarcal a mulher representa apenas a ordem simbólica de mãe.



Irmy (Mia Farrow), fotograma de Carlo Di Palma

⁹Esta é uma particularidade da obra de Allen, pois a afirmação de que "a família é a morte do artista" é repetida em outros filmes como em *Poucas e Boas* (*Sweet and Lowdown*, 1999).



Nossa Senhora do Perpétuo Socorro – Pintura de Andreas Ritzos (Século XV).

Em *Neblina e Sombras*, vemos Irmy tentando concretizar o seu desejo de ser mãe, mediante casamento, e formando família com o palhaço. Já seu namorado se comporta como um Don Giovanni¹⁰, pois a ideia de ser um herói conjugal não lhe atrai, já que a vida em família é um obstáculo para a sua criatividade artística. Também como diria Geertz (1989), ele quer viver uma perspectiva estética ou atitude plástica, pois, ao preferir a vida artística à familiar, o palhaço procurou optar em suspender o realismo ingênuo da experiência que a vida em família oferece. Ele quer continuar vivendo a possibilidade de outros amores como o romance secreto que tem com a trapezista Marie. Irmy, ao descobrir este romance, percebe desvanecer todos os seus projetos de maternidade e

¹⁰ A obra existencial do teólogo e filósofo dinamarquês Søren Kierkegaard percorre uma trajetória ao longo de três momentos denominados de estádios: o estético, o ético e o religioso. A palavra estádio, para Kierkegaard, refere-se a estádios da existência, em que o existente sempre se põe diante de uma escolha (GOUVEA, 2002). No estágio estético, Kierkegaard (2013) tem em Don Giovanni, da ópera de Mozart, o exemplo do homem inquieto, pois não ama uma mulher específica, como o herói conjugal do estágio estético, mas a mulher (gênero), ou seja, todas as mulheres. Em cada mulher, ele deslumbra-se pela feminilidade e nisto consiste a força idealizante de sua sensibilidade, que transfigura a cada mulher, seja ela feia ou bonita, nova ou velha.

família. Desventurada, ela deixa a proteção de seu alojamento no circo e vai para as ruas onde o perigo é constante, com o assassino solto semeando a morte.

Allen, em seu roteiro, faz que Irmay seja alojada, durante parte da noite, em um bordel. Irmay, devota de Nossa Senhora do Perpétuo Socorro, paradoxalmente, vai ser abrigada pelas “filhas de Eva” (DA SILVA, 1982 e HAUGHTON, 1985). No bordel, ela ouve as narrativas de como as prostitutas satisfazem os desejos e fantasias sexuais de seus clientes. A sexualidade lá corre livremente, não como uma relação singular entre amantes, mas tendo um preço. Allen reserva para Irmay um momento em que a sexualidade tão almejada por ela, no âmbito do casamento, com a finalidade de gerar seus filhos, é modificada por um momento de prazer, com o preço de 700 dólares. Este valor, segundo uma das prostitutas, seria suficiente para o estudante Jack passar a noite com todas elas, inclusive o cachorro. Allen parece sugerir que toda mulher tem um preço e Irmay não seria diferente (BLAKE, 1995, 203). Isto fica bem evidenciado, quando Kleinman garante para uma das prostitutas (Jodie Foster), nunca haver pagado por sexo e ela suscita a seguinte pergunta: será que não? Com esta indagação, ele parece indicar que toda atividade sexual é prostituição.



Irmay (Mia Farrow) e Jack (John Cusack), fotograma de Carlo Di Palma

O dinheiro que Irmay ganhou ao ir para a cama com Jack é fonte de culpa e de pecado, e este precisa ser expiado. Isto caracteriza uma duradoura motivação, conforme marca Geertz (1989), que para o homem perceber haver negligenciado uma obrigação, ou guarda em segredo uma culpa, compele-o a fazer uma confissão pública, seguida de uma expiação, isto no contexto religioso. No entanto, o mesmo ocorre em uma sociedade inspirada por sentimentos da ética do dever. Irmay, em meio a sua formação católica, acha-

se impura e necessita restabelecer a sua relação com Deus. Irmã vive aquilo chamado por Geertz de “circunspeção moral”, consiste "em tendências tão incutidas que levam a cumprir promessas exorbitantes, a confessar pecados secretos ante a desaprovação de um público severo e sentir-se culpado quando são feitas acusações vagas e generalizadas” (GEERTZ, 1989, p. 111). A primeira atitude de Irmã é desfazer-se do dinheiro adquirido pela venda do corpo. Ela então resolve doá-lo para a paróquia da cidade. Irmã vai à igreja acompanhada por Klienman e recusa-se a entrar, pois naquela noite estava impura e assim não queria violar o espaço sagrado. No entanto, Klienman, ao ingressar no gabinete paroquial, encontra um policial reunido com o pároco elaborando uma lista de malfeitores da cidade. O policial quer saber como o numerário foi obtido, mas o padre assinala que não necessitava explicitar sua origem, pois a igreja recebia de bom grado.



Klienman (Woody Allen), chefe de polícia (Greg Kinnear) e o sacerdote (Josef Sommer), fotograma de Carlo Di Palma.

A culpa que Irmã sente é semelhante a de Danny, em *Broadway Danny Rose*, ou seja, uma culpa religiosa. Eles têm formações religiosas diferentes. Irmã é católica e Danny judeu. Relativamente, à atitude de sentir culpa, eles apresentam uma distinção. Irmã sabe que sua culpa é fruto de um pecado cometido, portanto há necessidade de expiação ou uma repreensão pelo mal cometido (RICOEUR, 1988). Danny, por sua vez, acha que é necessário sempre sentir culpa, pois o seu rabino lembra que todos os homens são culpados diante de Deus. Assim, enquanto a culpa de Irmã é circunstancial e momentânea, a de Danny é permanente.

Allen nos apresenta o catolicismo romano no qual, quando há dinheiro envolvido¹¹, a Igreja pode consciente e hipocritamente fechar os olhos para o mal (BLAKE, 1995, 205). Assim, o catolicismo é estampado por Allen como uma religião fria, autoritária e venal, onde os clérigos e policiais se reúnem para elaborar negócios e listas de pessoas que incomodam a Igreja. Allen, nesta cena, sugere os mesmos ataques feitos à Igreja Católica, de colaboração com os nazistas na Segunda Guerra Mundial.

Quando Kleinman retorna e encontra-se com Irmay na porta da igreja, ela pede que ele volte ao gabinete paroquial e solicite a devolução de metade do dinheiro para ela poder doar a uma mendicante. Allen procura mostrar que alguns assuntos são tratados de forma muito mais conveniente pela generosidade humana, sem haver a intervenção de intermediários eclesiásticos.

Irmay, ao se desfazer do dinheiro, doando-o para a instituição religiosa e para uma pessoa necessitada, estava cumprindo um ato de obediência ao financiar os projetos do catolicismo, ao mesmo tempo em que usou da virtude cristã da caridade. Irmay vem agindo, a partir do que Geertz chama de perspectiva religiosa, pois suas ações estão se movendo para “além da realidade da vida cotidiana em direção a outras mais amplas, que as corrigem e complementam, e sua preocupação definidora não é a ação sobre essas realidades mais amplas, mas sua aceitação, a fé nelas” (GEERTZ, 1989, p.128). Agora, Irmay está livre do peso de sua consciência e sua vida retoma o sentido. Ao encontrar o seu namorado e com a criança órfã, o projeto inicial de família e filho começa a ser concretizado, pois ela persuade o palhaço a levar o infante para casa, quando instantaneamente ele se torna um pai afetuoso. Ambos haviam sido infiéis, mas agora se reconciliam e a criança representa o futuro de uma nova vida. No passado, Allen usou um pecado e uma reconciliação, a fim de mostrar ser possível aprender a tolerar as falhas do outro num mundo imperfeito. A criança entra na vida de ambos não como resultado de amor, mas em razão das circunstâncias da adoção, precipitada pelo assassinato de seus pais perpetrado pelo celerado atemorizador da cidade.

¹¹ Woody Allen também, no que concerne ao dinheiro, não poupa os pastores neopentecostais (tele-evangelistas) em *Hannah e suas irmãs* (1986) e *Desconstruindo Harry* (1997). Billy Graham, pastor protestante já falecido, enfrenta a fúria de Allen, no filme *Dorminhoco* (1973), por suas posições políticas e burguesas (BARREIRA JÚNIOR, 2014).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Analisar a obra fílmica de Woody Allen não é uma tarefa simples, ante a multiplicidade de sentidos sugeridos por seu filme. No entanto, acredito ter sido possível apreender alguns destes sentidos, os quais procurarei apresentar agora nas considerações de remate deste trabalho investigativo.

Inicialmente, convém lembrar que o objetivo do ensaio era identificar como Allen concebe e constrói cinematograficamente o fenômeno religioso no filme *Neblina e Sombras* e assumi que sua história de vida e a recorrência ao uso de elementos religiosos como práticas culturais, símbolos e gestos viabilizam esta concepção e construção em sua obra fílmica.

Ao longo do trabalho, mostrei que o religioso é tecido na obra de Allen a partir de contribuições culturais. De algumas dessas heranças, Allen é profundamente marcado por Ingmar Bergman, em especial, pela ideia de que o homem está sozinho diante de um deus ausente, ou que está em silêncio ou mesmo inexistente.

Assinalei que a obra de Allen apresenta um dilema existencial revelado no conflito entre o desespero e a esperança e baseado em alguns tipos de fé. Em vista disto, Allen mantém com Deus uma relação de amor e ódio na qual sua tendência intelectual para o ateísmo ofusca sua ânsia espiritual por algumas formas de salvação.

Assim, Allen sente uma obrigação em revelar a real natureza de nossos dilemas éticos coletivos, mesmo a despeito de suas dúvidas de que existam respostas para as mais profundas questões existenciais.

O preto-e-branco e a iluminação de fundo são elementos cinematográficos que Allen emprega, a fim de criar um ambiente expressionista e aterrorizador. Neste contexto social Allen situa suas personagens expostas à anomia e à ameaça do caos. Assim, para ele, as religiões institucionalizadas, a ciência e a razão constituem instâncias incapazes de fornecer respostas para o homem habitante de um mundo caótico.

Allen é tributário da filosofia kierkegaardiana ao assinalar que o fundamental critério para uma vida moral está em aceitar a fé como "um salto" ou "risco", sendo esta incapaz de passar por processos de demonstração (KIERKEGAARD, 1990, p. 93). A razão, descredenciada por ele, pode até fundamentar ideias para o entendimento de alguns princípios morais, porém ela objetivamente não pode manter estes princípios.

Minha conclusão é de que Allen demarca um religioso em *Neblina e Sombras*, através de simbologias e narrativas religiosas, mas não o faz partindo de uma separação entre o sagrado e o profano, como aparece no trabalho de Blake (1995), mas a partir de um deslocamento em que o religioso assume novas formas de explicitação.

Tal deslocamento diz respeito ao fato de que Allen, ao descredenciar as religiões institucionais como o catolicismo romano, judaísmo e protestantismo, constrói outra forma de abordagem religiosa, por meio de uma "teodiceia" expressa em linguagem cinematográfica, na qual suas personagens são movidas na trama, por um sentido dado a partir de simbologias e narrativas religiosas, mesmo quando estas são alvo de suas sátiras.

Portanto, o religioso em *Neblina e Sombras*, como em *A Rosa Púrpura do Cairo*, *A Era do Rádio* e *Simplesmente Alice*, é construído humoristicamente por Allen utilizando-se da ironia como método crítico (KIERKEGAARD, 1991). Ele ataca as grandes constelações religiosas, seus dogmas e absolutos morais e, ao fazê-lo, executa um deslocamento em que o religioso assume a forma de ilusório ou onírico. Assim, Allen parece sugerir ser a ilusão, o sítio onde o homem encontrará refúgio, redenção e salvação para os seus grandes infortúnios, pondo ordem em seu mundo caótico. Outra sugestão parece estar em que a ilusão da arte pode nos distrair por pouco tempo da inevitabilidade da morte (HEIDEGGER, 2004), fazendo-nos crer na imposição do artista permanecendo sobre a materialidade, impossibilitando assim a passagem do tempo derrotando a mortalidade.

REFERÊNCIAS:

BARREIRA JÚNIOR, Edilson Baltazar. Woody Allen e o protestantismo: a sátira ao Pastor Billy Graham. In: **CONGRESSO DA SOCIEDADE BRASILEIRA DE ESTUDOS DE CINEMA E AUDIOVISUAL – SOCINE**, XVIII, 2014, Fortaleza. Anais digitais, São Paulo: SOCINE, 2014. Disponível em: https://associado.socine.org.br/anais/2014/14014/edilson_baltazar_barreira_junior/woody_allen_e_o_protestantismo_a_satir_a_ao_pastor_billy_graham.

BERGER, Peter L. **O Dossel Sagrado**: Elementos para uma teoria sociológica da religião. São Paulo: Paulus, 1985.

BERNSTEIN, Mashey. "My worst fears realized": Woody Allen and the Holocaust. In: GOTTESMAN, Ronald; GEDULD, Harry M. (Org.). **Perspectives on Woody Allen**. New York: G. K. Hall & Co, 1996.

BÍBLIA. Edição Contemporânea. Tradução de João Ferreira de Almeida. São Paulo: Editora Vida, 1993.

BLAKE, Richard. **Woody Allen: Profane and Sacred**. Lanham: Scarecrow Press, 1995.

DA SILVA, Airton José. De Canaã a Corinto: o sexo explorado. In: ÂNGELO, Assis et al (Org.). **A prostituição em debate: depoimentos, análises e procura de soluções**. São Paulo: Paulinas, 1982.

DURKHEIM, Émile. **O suicídio**. São Paulo: Martin Claret, 2003.

_____. **Da divisão social do trabalho**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

EISNER, Lotte H. **A Tela Demoníaca**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

EISENSTEIN, Serguéi. Da Literatura ao Cinema: Uma Tragédia Americana. In: **A Experiência do Cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano: a essência das religiões**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

GEERTZ, Clifford. **A Interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro: Livro Técnicos e Científicos, 1989.

GIBSON, Arthur. **The silence of God: Creative response to the films of Ingmar Bergman**. New York: Haper & Row, 1969.

GONZÁLEZ, Mario M. **A saga do anti-herói**. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.

GOUVÊA, Ricardo Quadros. **A Palavra e o Silêncio: Kierkegaard e a relação dialética entre a razão e a fé em *Temor e Tremor***. São Paulo: Custom, 2002.

HAUGHTON, Rosemary. **A libertação da mulher: o anúncio de vida para o mundo que vem do feminino**. Petrópolis: Vozes, 1985.

HEIDEGGER, Martin. **Ser e Tempo (Parte II)**. Petrópolis: Vozes, 2004.

HERTZBERG, Arthur; HIRT-MANHEIMER, Aron. **Los judíos: de Abraham a Woody Allen**. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1998.

HÖSLE, Vittorio. **Woody Allen: filosofia del humor**. Barcelona: Tusquets Editores, 2002.

IACOBACCI, Carlota. **Faccia a faccia: Woody Allen sulle tracce di Ingmar Bergman.** Roma: Bulzoni, 2004.

KIERKEGAARD, Søren. **Temor e tremor.** Lisboa: Guimarães Editores. 1990.

_____. **Ou – ou: um fragmento de vida (primeira parte).** Lisboa: Relógio D'Água, 2013.

_____. **Conceito de Ironia Constantemente referido a Sócrates.** Petrópolis: Vozes, 1991.

LAX, Eric. **Woody Allen – Uma biografia.** São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

LEE, Sander H. **Woody Allen's Angst – Philosophical commentaries nos his Serious Films.** Jefferson: Mc Farland, 1997.

MIRANDA, Júlia. **Horizontes de Bruma: Os Limites Questionados do Religioso e do Político.** São Paulo: Maltese, 1995.

MORIN, Edgar. **O cinema ou o homem imaginário: Ensaio de antropologia.** Tradução de Antônio Pedro Vasconcelos. Lisboa: Moraes, 1980.

_____. **Estrelas, mito e sedução no cinema.** Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

OTTO, Rudolf. **O sagrado.** Petrópolis: Vozes, 2007.

RICOUER, Paul. **O Mal – Um desafio à Filosofia e à Teologia.** Campinas: Papyrus, 1988.

RITTNER, Maurício. **Compreensão de cinema.** Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1965.

THOMPSON, John B. **Ideologia e Cultura Moderna: Teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa.** Petrópolis: Vozes, 1995.

TUBERT, Silvia. **Mulheres sem Sombra. Maternidade e Novas Tecnologias Reprodutivas.** Rio de Janeiro: Rosa dos Ventos, 1996.

VANOYE, Francis & GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica.** Campinas: Papyrus, 1994.

WEBER, Max. **Economia e Sociedade, Vol. I.** Brasília: Ed. UnB, 1998.

WAHL, Jean. As Filosofias da Existência. Lisboa: Europa-América, 1962.