



A intertextualidade fílmica e a linguagem cinematográfica: Woody Allen versus Ingmar Bergman.¹

Alexandre Silva Wolf²
FAE Centro Universitário, Curitiba, PR

RESUMO

Esse artigo tem por objetivo apresentar uma proposta de pesquisa, a ser iniciada, buscando relacionar o conceito de intertextualidade, vindo dos estudos literários e da linguística, com a linguagem cinematográfica. Essa hipótese pretende ir além das características narrativas do texto cinematográfico proveniente do fazer da roteirização. O cinema possui elementos em sua linguagem que poderiam ser analisados em seus resultados com foco no diálogo intertextual entre as estéticas de seus artífices, os diretores. Aqui procuramos encontrar aproximações iniciais entre a obra de Woody Allen e Ingmar Bergman provocando a possibilidade de estudos mais aprofundados sobre o tema.

PALAVRAS-CHAVE: cinema; estética; linguagem cinematográfica; intertextualidade.

A INTERTEXTUALIDADE E O CINEMA

A intertextualidade esta presente na linguagem cinematográfica desde o cinema mudo até sua contemporaneidade. Em seus primórdios, a narrativa do cinema necessitava de quadros com textos para indicar diálogos e permitir a sequência das cenas, provocando um diálogo intertextual entre imagem e texto.

Atualmente ao se misturarem imagens com animações e estruturas hipertextuais, como as produzidas pela computação gráfica e pelos efeitos especiais, pode-se perceber o dialogismo entre estes textos elaborados por diferentes linguagens, produzindo diferentes semioses, em um mesmo contexto cinematográfico. O efeito de tudo isso é uma potencialização das possibilidades de narrativas alternativas, o que oferece aos diretores uma ampla possibilidade de criação.

Encontramos em Julia Kristeva (1974), a definição para o termo intertextualidade, que trata sobre uma relação de co-presença entre dois ou vários textos, ou seja a presença efetiva de um texto em outro. Essa manifestação pode-se dar por

¹ Trabalho apresentado no DT 4 – Comunicação Audiovisual do XVI Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul, realizado de 4 a 6 de junho de 2015.

² Mestre em Comunicação e Linguagens pela Universidade Tuiuti do Paraná, email: xewolf@gmail.com.



meio da citação, sua forma mais explícita e literal, no plágio, que é um empréstimo não declarado mas que ainda é literal e, na alusão, menos explícita e que supõe a percepção de uma relação entre dois textos.

Para Gérard Genette (2006) a intertextualidade é definida como um palimpsesto, um hipertexto, onde todas as obras são derivadas de uma obra anterior, por transformação ou imitação, dando origem a o termo transtextualidade. Ele define

...este objeto é a transtextualidade, ou transcendência textual do texto, que definiria já, a grosso modo, como “tudo que coloca em relação, manifesta ou secreta, com outros textos. A transtextualidade ultrapassa então e inclui a arquitextualidade, e alguns outros tipos de relações transtextuais... (GENETTE, 2006, p.11)

Para uma melhor compreensão de seu pensamento, Genette (2006) trata ainda sobre a intertextualidade como uma *práxis* onde pode-se distinguir dois tipos de práticas intertextuais. A primeira prática apresenta-se a partir de uma co-presença, ou seja, o texto A está presente no texto B e, a segunda demonstra uma relação de derivação, o texto A é retomado e transformado em B, atendendo o conceito da hipertextualidade. A partir dessas práticas podemos interpretar as atividades de citação, referência, alusão, plágio, paródia e pastiche. As quatro primeiras estariam enquadradas nas práticas de co-presença. A citação apresenta-se como fragmentos emprestados, identificados de forma específica de acordo com a mídia utilizada. A referência não expõe o texto citado, mas o identifica a partir de um título, nome de autor ou uma situação específica. A alusão apresenta-se na maioria das vezes de forma semântica, sem ser intertextual propriamente dita, mas também pode remeter um texto anterior sem a característica de heterogeneidade própria da citação. O plágio é uma retomada literal do texto de origem. As duas últimas, paródia e pastiche, apresentam a relação de derivação. A paródia parte de uma transformação da obra precedente, sendo para fazer uma caricatura, reutilizar ou mesmo transpor o texto de origem mantendo uma ligação estreita com este. O pastiche, por sua vez, deforma o hipotexto, porém busca imitá-lo. Ambas as práticas, paródia e pastiche, apresentam uma maior homogeneidade pois derivam do texto anterior mas sem torná-lo presente.

Para Koch e Travaglia (1995), a intertextualidade pode ser entendida como um fator de coerência textual, onde um texto permanece em constante diálogo com outros



textos e depende diretamente de um locutor, de seu referencial, de sua ideologia e de todas as condições que induzem o seu processo produtivo.

Numa sociedade repleta de ambientes comunicacionais, a intertextualidade pode ser uma opção para narrativas com alterações e adaptações possíveis de acordo com a necessidade do interlocutor, atendendo a exploração de ambientes interativos e não lineares como os que são fornecidos pela Internet. Esse pensamento nos permite entender essa prática como perfeitamente adequada a prática cinematográfica, cabendo diversos estudos e pesquisas para entender suas aplicações.

A LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA

A linguagem pode ser compreendida como um processo de interação verbal, oral ou escrita e, pode também estar relacionada às manifestações artísticas, que são elaboradas a partir de diferentes códigos, visuais, táteis ou híbridos, se manifestando em diversos gêneros, assim como o cinema.

O cinema tem seu próprio sistema de signos que se articulam no sentido da representação de uma realidade direcionado a um espectador e de acordo com a manipulação de um diretor relacionada a sua obra e seu estilo de fazer filmes. Muitas vezes esse sistema se aproxima de uma realidade objetiva, outras vezes cria uma ficção que envolve e surpreende o expectador. Essa articulação criada passa a se caracterizar como uma linguagem única, a linguagem cinematográfica, de acordo com Kristeva

O cinema não copia de um modo “objetivo”, naturalista ou contínuo uma realidade que lhe é proposta: corta sequências, isola planos, e recombina-os através de uma nova montagem. O cinema não reproduz coisas: manipula-as, organiza-as, estrutura-as. E só na nova estrutura obtida pela montagem dos elementos é que estes ganham um sentido. Este princípio de montagem, ou melhor da junção de elementos isolados, semelhantes ou contraditórios, e cujo choque provoca uma significação que eles não tem em si mesmos, foi Eisenstein encontra-lo na escrita hieroglífica. (KRISTEVA, 1988, p.361)

A narrativa cinematográfica tem por suporte a imagem fixada no ato da filmagem, através de sua criação e composição de planos, cenas e sequências. Planos são entendidos pelas tomadas estabelecidas por enquadramentos e cortes específicos dentro de uma unidade de tempo pré-determinada dentro de uma ação contínua e ininterrupta. Toda vez que a câmera interrompe uma tomada temos o aparecimento de um corte precedido normalmente por outro plano que então é novamente cortado dando



seguimento a outro plano e assim por diante. As cenas se concretizam por um conjunto de planos que determinam uma ação específica. As sequências são constituídas por uma série de cenas que acontecem dentro de um mesmo ambiente e se completam numa ação completa da narrativa. O enquadramento nada mais é que um recorte específico da imagem que determina sua composição e a totalidade do que veremos na tela. Os enquadramentos estão diretamente ligados ao posicionamento estipulado para as câmeras, que estabelecem os ângulos das tomadas e, a junção desses dois elementos, enquadramento e posicionamento, é o que vai determinar a ação de uma narrativa cinematográfica. A partir do explanado, podemos perceber que as escolhas feitas pelo diretor e por sua equipe técnica acabam por determinar a estética específica de cada filme.

A composição de uma obra cinematográfica é realizada a partir da montagem de planos, cenas e sequências, dentro de um espaço de tempo, demonstrando que o cinema não explora somente a imagem em movimento mas também o tempo dessa imagem, visto como um tempo narrativo. O tempo dentro de uma peça cinematográfica é sempre condensado por meio de elipses que eliminam passagem inúteis ao desenrolar da narrativa. O ritmo dessa história se dará pelo conteúdo dinâmico da diegese proposta pelo roteirista e realizada pelo diretor, mostrando-nos acontecimentos que podem se passar em dias, semanas ou anos, como citado por Jacques Aumont

Toda a montagem clássica, resultante do que se chama às vezes estética da transparência, supõe que o espectador seja capaz de “recolocar pedaços” do filme, isto é, de restabelecer mentalmente as relações diegéticas, logo, temporais, entre blocos sucessivos. Isso só pode ser feito por meio de um saber, ainda que mínimo, sobre a montagem, ou melhor, sobre a mudança de plano de um filme. (AUMONT, 1995, p.169)

O processo de montagem se organiza pela reorganização de cenas fragmentadas que dão um sentido mais definido ou mesmo estabelece um novo sentido a uma sequência narrativa. A montagem contemporânea apresenta uma diversidade de conceitos e formatos, que vão desde a tendência ao cinema clássico tradicional ao ambiente fornecido por discursos hipertextuais, podendo nos fornecer narrativas as mais diversas. Cabe lembrar que a montagem, de acordo com Leone e Mourão (1987), existe além do corte por si mesmo e também apresenta-se na própria movimentação da câmera. A narrativa de um filme nada mais é do que a construção do olhar de alguém



sobre algo, sendo o repertório cultural, imagético e cinematográfico desse realizador o mote dessa construção.

Fica clara a complexidade do fazer cinematográfico. Esta atividade é coordenada pelo diretor, muitas vezes também entendido como realizador do filme. Ele e sua equipe vão organizar e administrar toda as etapas da produção de uma obra cinematográfica, dando forma e escolhendo uma estética apropriada.

O PAPEL DO DIRETOR NA NARRATIVA CINEMATOGRÁFICA

O diretor tem o papel de ser um guia da narrativa audiovisual. Ao definir, a partir de sua própria estética, quais elementos devem ser utilizados e de que forma devem ser organizados, leva o espectador diretamente as conclusões por ele estipuladas, advindas de uma jornada inconsciente. A narrativa é construída de forma a atender as expectativas do leitor mas a sua compreensão passará anteriormente pelo filtro do diretor que já espera e delimita uma conclusão. Ao espectador cabe percorrer o caminho da narrativa mas “cabe ao autor da obra definir os caminhos da leitura da narrativa” (ECO, 1994, p.23).

Podemos citar o exemplo de Ingmar Bergman, em entrevista a Stig Björkman (1977), contando que em seu filme **Vergonha** (*Skammen*, 1968) posicionou a câmera longe das personagens de forma que elas aparecessem como sombras próximas a uma parede, induzindo uma sensação de vazio, impotência, indiferença e insignificância. Esse exemplo demonstra que dirigir um filme nada mais é que transformar ideias de forma subjetiva para que o espectador conclua e entenda a história que esta sendo contada a ele pelos olhos do diretor. Entende-se que o realizador trabalha em busca da construção de fatos que buscam traduzir-se em sentimentos por parte do espectador. Conforme Jean-Claude Carrière,

Se o diretor decidir dispor as luzes de jeito que o rosto do marido fique iluminado por baixo, fazendo os dentes brilharem, exagerando os ossos das maçãs do rosto e das rugas da testa (elementos importantes de filmes de terror), o homem parecerá cruel e aterrador. (CARRIÈRE, 1995, p.16)

Se a opção do diretor for diferente todo o resultado final será outro. Cabe a ele transformar imagem em sentimento dando o tom da narrativa e, essa abordagem será



individual e ancorada em seus referenciais e relações feitas com seus diálogos anteriores. Novamente para Carrière, o diretor

Pode distorcer a realidade como F.W. Murnau em *Nosferatu*, ou, ao contrário, fingir respeitá-la para mais imperceptivelmente encobri-la, como Jean Renoir em *Une partie de campagne*. Ele pode proclamá-la ou enfatizá-la, como Vittorio de Sica ou Roberto Rossellini, ou transfigurá-la, como Orson Welles e Federico Fellini. (CARRIÈRE, 1995, p.81)

Conclui-se que o papel da direção torna-se mister no resultado final do filme. Dessa forma podemos encontrar traços característicos a um determinado artista em várias de suas obras, permitindo assim determinar estilos próprias a cada um desses realizadores.

Dentro das diversas perspectivas apresentadas cabe problematizar qual a prática utilizada por diversos diretores no seu fazer artístico e se essa prática se vale do ferramental proposto pela intertextualidade como meio para criação de novos produtos comunicacionais.

WOODY ALLEN VERSUS INGMAR BERGMAN

O objetivo desse artigo é compreender em que medida o conceito da intertextualidade pode ser aplicado e relacionado às teorias do cinema e quais dos seus conceitos correlatos poderiam contribuir teoricamente na compreensão do diálogo proposto pelas narrativas criadas por diretores como Woody Allen a partir de diálogos realizados por ele em relação a outros cineastas, intitulados muitas vezes como homenagens, como é o caso de alguns de seus filmes relacionados a obra do cineasta Ingmar Bergman.

O problema centra-se na questão de verificar se obras como **Interiores** (*Interiors*, 1978), **Hannah e Suas Irmãs** (*Hannah and Her Sisters*, 1986), **Setembro** (*September*, 1987) e **A Outra** (*Another Woman*, 1988), todas levando a assinatura de Woody Allen, a partir de sua forma de criar narrativas, algumas vezes inventivas e outras inovadoras, existe a possibilidade real da promoção de uma variedade de opções de diálogos como esperamos. Os textos utilizados por Allen são originários de lugares que aparentemente são distantes e distintos. A conversa entre eles



poderia retratar as transformações sociais e culturais por que estamos passando, ou não. Poderíamos estar vendo uma nova opção estética que vai além dos pressupostos estabelecidos nas teorias do modernismo avançado, que retrataria o passado e o presente, o erudito e o popular, mas sem se distanciar da natureza do meio a que se destina e de sua origem.

Woody Allen é o nome artístico de Allan Stewart Königsberg, nascido em Nova York em dezembro de 1935. É um cineasta, roteirista, escritor, ator e músico norte-americano, reconhecido especialmente por sua obra cinematográfica. Seu trabalho é construído a partir de recordações, lembranças, referências vindas da literatura, da filosofia, influências de outros cineastas, de alguns comediantes e da história do cinema. Seus filmes, produzidos desde o ano de 1969, um ou dois a cada ano, permitem inúmeros focos para observação e análise. Constantemente, Allen é citado como um dos representantes do cinema pós-moderno, o que causa controvérsias por conta das diversas linhas de conceituação estabelecida para esse período.

Segundo Jean- François LYOTARD (2000) a pós-modernidade poderia ser definida como um conceito multifacetado, vindo de um conjunto de mudanças sociais e culturais, observadas no final do século XX. Avanço tecnológico, alterações das relações políticas, surgimento de movimentos sociais e outros fatores sociais e estéticos, fizeram com que se vislumbrasse o surgimento de uma nova sociedade, talvez estruturada mais entre o consumidor e o consumo do que entre o trabalhador e a produção. O conceito da arte passa a eliminar a divisão entre o erudito e o popular, baseado nos conceitos de cultura de massa, criando novos valores para o produto estético. O cinema poderia se encaixar nessa vertente de valores como o elemento de expressão artística mais adequada às expectativas estéticas desse período. Ele surgiria como elemento que poderia derrubar conceitos e barreiras, entretanto, demonstrando extrema complexidade, gerando mais perguntas que respostas quanto ao seu posicionamento neste ambiente. A heterotopia, o simulacro, o pastiche, a alinearidade, a utopia e a anarquia, passam a ser características encontradas em filmes que poderiam ser encaixados nesse período. De acordo com HUTCHEON (1991) o pós-modernismo ou, modernismo avançado ou ainda, capitalismo tardio, é um fenômeno contraditório que desafia seus próprios conceitos, trata-se de uma reavaliação crítica, um diálogo irônico com o passado da arte e da sociedade. Sendo contraditório, e atuando dentro do sistema que tenta subverter, não poderia ser considerado um novo paradigma, o mais correto dizer é que ele seria como um marco para o surgimento de algo novo.



A obra de Woody Allen poderia ser avaliada a partir desses conceitos, porém ela carrega dentro de si indagações que nos fazem buscar outras respostas que vão além das perguntas estabelecidas para o período da modernidade avançada. São muitos os diálogos propostos por Allen em seus filmes. Em vários momentos seria possível colocar em paralelo sua biografia com temas e fatos apresentados em suas narrativas. Por exemplo, em **A Era do Rádio** (*Radio Days, 1987*), é visível na personagem principal, o menino que nos conta a estória, a imagem do diretor menino, passando a nós seus momentos vividos com sua família, sempre embalados pela presença do rádio e de suas músicas. Cabe lembrar que Allen se identifica com os fatos narrados, porém declara várias vezes em biografias e entrevistas, que distorce esses fatos de sua vida para que eles se encaixem na ficção, distanciando de certa forma o que vemos em seus filmes daquilo que representa a sua vivência pessoal.

O cotidiano é sempre apresentado como elemento triste e decepcionante em suas narrativas e inúmeras vezes, cabe à magia do cinema, a partir de suas ferramentas baseadas na ilusão, melhorar esse fato. Como em **A rosa púrpura do Cairo** (*Purple Rose of Cairo, 1985*), onde Cecília apaixona-se por sua personagem preferida do cinema, Tom Baxter, sendo esse amor tão forte que permite romper os limites da tela do cinema, misturando os planos narrativos, entre a diegese do filme e outra dentro do próprio filme, explorando assim a metalinguagem dentro do cinema, se apropriando de uma certa magia possibilitada pelo entrelace deles.

O mágico e o surpreendente é presença quase constante nos seus trabalhos, permitindo aceitá-los devido a ilusão inerente ao cinematográfico. Nesse caso, são muitos os exemplos: a mãe do personagem principal de **Édipo arrasado**, em **Contos de Nova Iorque** (*Oedipus Wreck, in New York Stories, 1989*) que aparece no céu de Manhattan; as ervas mágicas que propiciam a invisibilidade de Alice em **Simplemente Alice** (*Alice, 1990*); o morto que se materializa em **Match Point** (*Match Point, 2005*); ou mesmo as viagens no tempo propostas em **Meia-noite em Paris** (*Midnight em Paris, 2011*).

Em diversos momentos de sua carreira, a partir de entrevistas, Allen fala repetidamente de sua admiração pela obra de Bergman e a influencia que possivelmente a estética deste causou sobre os resultados obtidos pelas suas obras. Verdade que ele também cita outros nomes como Federico Fellini, Kenji Mizoguchi, Orson Welles, Akira Kurosawa e Jean Renoir. Porém, é inegável que alguns de seus projetos tem uma proximidade maior com obras do cineasta sueco.

Interiores (*Interiors*, 1978) se desenvolve a partir de dramas que se originam de uma grande reviravolta na vida de uma família rica. Segredos escondidos por toda uma vida aparecem, rancores, temas banais tornam-se grandes rusgas e, todos as personagens acabam se encontrando em meio a diversas crises existenciais que vão desde o trabalho, a depressão, a religião até o casamento e a vida familiar. Os silêncios imperam durante a narrativa assim como os tempos mortos, dando uma intensidade ao caráter reflexivo e sombrio da obra. As personagens femininas estão em evidência. As luzes e as sombras buscam acentuar a condição emocional dos membros da família. O passado surge como um fantasma. A sinopse por si só denuncia claramente um diálogo com Ingmar Bergman, porém quando assistimos o filme, percebemos a tentativa clara e sem reservas de Allen em se aproximar da técnica de filmagem do sueco bem como dos temas abordados por ele.



Fig. 1 - Frame de **Interiores** (*Interiors*, 1978)

Poderíamos supor que uma investida maior de Allen no diálogo com cinema de Bergman tenha acontecido quando ele realizou **A Outra** (*Another Woman*, 1988), filme em que percebemos pistas de uma intertextualidade mais intensa a partir das obras **Persona - Quando Duas Mulheres Pecam** (*Persona*, 1966) e **Morangos Silvestres** (*Smultronstället*, 1957) de Bergman. A ambientação apresentada em constantes planos abertos, em contraste com o uso de *flashbacks*, em planos fechados para os momentos mais íntimos das personagens, é seu principal ponto de aproximação e diálogo. A cena do sonho da personagem Gena Rowlands nos traz a mente cena similar em **Morangos Silvestres** e, a relação estranha e misteriosa desta personagem com a “voz” da personagem de Mia Farrow no apartamento vizinho, sua crise



matrimonial e existencial tratada precisamente pelo roteiro colocam **A Outra** como uma obra de grande complexidade, apostando em nuances que são acentuadas pela atuação de uma das maiores atrizes de todos os tempos.



Fig. 2 - *Frame* de **A Outra** (*Another Woman*, 1988)



Fig. 2 - *Frame* de **Persona - Quando Duas Mulheres Pecam** (*Persona*, 1966)



Fig. 2 - *Frame* de **Morangos Silvestres** (*Smultronstället*, 1957)

CONCLUSÃO

A hipótese gerada pela discussão desse artigo é a de que um cineasta pode se apropriar de elementos estéticos utilizados por outro em seu fazer cinematográfico dando origem a um novo produto comunicacional sem diminuir seu resultado e nem mesmo cometendo o plágio a obra do outro. Essa análise muitas vezes já foi feita a partir dos elementos narrativos vindos da roteirização, entretanto, percebe-se que ao produzir a obra o diretor também acrescenta elementos dialógicos provenientes da linguagem cinematográfica como, opções por uma determinada fotografia, por uma posição de câmera ou mesmo por um ritmo imposto pela montagem.

Seria possível que essa prática puramente técnica fosse também tratada como uma realização intertextual na utilização de hipotextos relacionados ao fazer de um primeiro diretor que são tratados por um segundo traduzidos por fim num hipertexto com características diversas. Em nosso entender, caberia um aprofundamento da compreensão desse processo para quem sabe o estabelecimento de uma conceituação sobre a prática da intertextualidade cinematográfica numa forma mais ampla e precisa.

Uma pesquisa baseada na análise de parte das obras de Woody Allen, principalmente as citadas nesse artigo, em comparação com as de Ingmar Bergman, a partir de suas escolhas nos seus fazeres cinematográficos, poderia indicar apropriações que possivelmente estariam ligados ao conceito de intertextualidade. Entende-se que uma revisão científica mais detalhada e profunda sobre esses objetos trariam a luz uma conceituação sobre a intertextualidade colocando-a não mais como um empréstimo



teórico para análises cinematográficas e sim como parte integrante da linguagem do cinema.

REFERÊNCIAS

AUMONT, Jacques. **A Imagem**. Campinas: Papyrus, 1995.

BJÖRKMAN, Stig; MANNSSON, Torsten; SIMA, Jonas. **O Cinema Segundo Bergman**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

CARRIÈRE, Jean-Claude. **A Linguagem Secreta do Cinema**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

ECO, Umberto. **Seis Passeios Pelos Bosques da Ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

GENETTE, Gerard. **Palimpsestos – A Literatura de Segunda Mão**. Belo Horizonte: Faculdade de Letras, 2006.

HUTCHEON, Linda. **Poética do Pós-modernismo**. Imago: Rio de Janeiro, 1991.

KOCH, Ingedore G. Villaça; TRAVAGLIA, Luiz Carlos. **A Coerência Textual**. São Paulo: Contexto, 1995.

KRISTEVA, Julia. **História da Linguagem**. Lisboa, Portugal: Edições 70, 1988.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à Semanálise**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LEONE, Eduardo; MOURÃO, Maria Dora Genis. **Cinema e Montagem**. São Paulo: Editora Ática, 1987.

LYOTARD, Jean-François. **A Condição Pós-Moderna**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.

Filmes:

BERGMAN, Ingmar. **Persona - Quando Duas Mulheres Pecam** (*Persona*, 1966)

BERGMAN, Ingmar. **Morangos Silvestres** (*Smultronstället*, 1957)

BERGMAN, Ingmar. **Vergonha** (*Skammen*, 1968)

WOODY, Allen. **A Era do Rádio** (*Radio Days*, 1987)

WOODY, Allen. **A Outra** (*Another Woman*, 1988)

WOODY, Allen. **A Rosa Púrpura do Cairo** (*Purple Rose of Cairo*, 1985)

WOODY, Allen. **Contos de Nova Iorque** (*New York Stories*, 1989)

WOODY, Allen. **Interiores** (*Interiors*, 1978)

WOODY, Allen. **Match Point** (*Match Point*, 2005)

WOODY, Allen. **Meia-noite em Paris** (*Midnight em Paris*, 2011)

WOODY, Allen. **Setembro** (*September*, 1987)

WOODY, Allen. **Simplesmente Alice** (*Alice*, 1990)